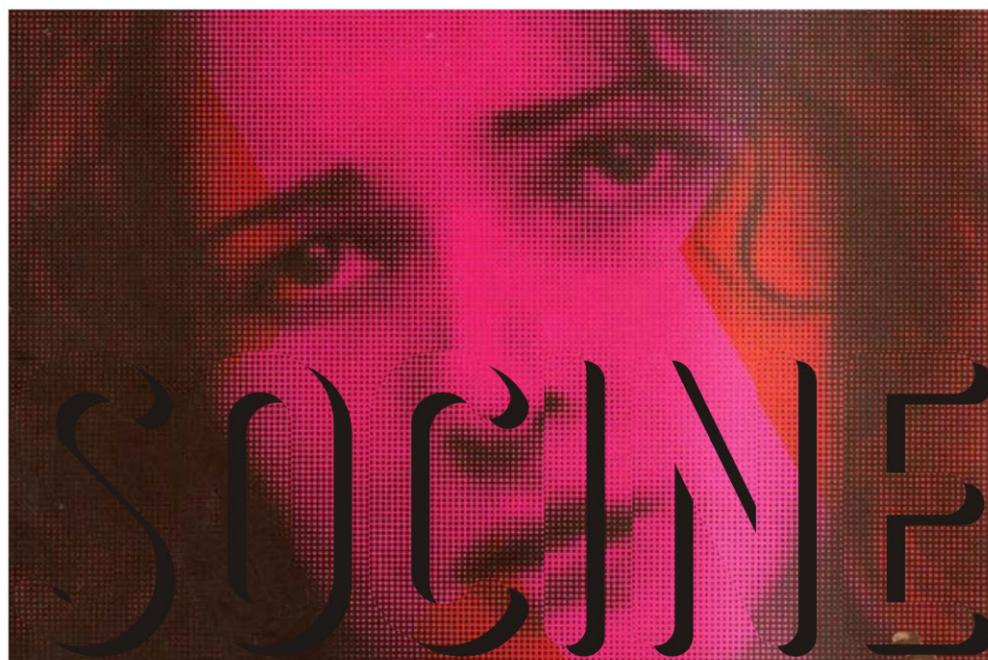


VIII Estudos de Cinema e Audiovisual

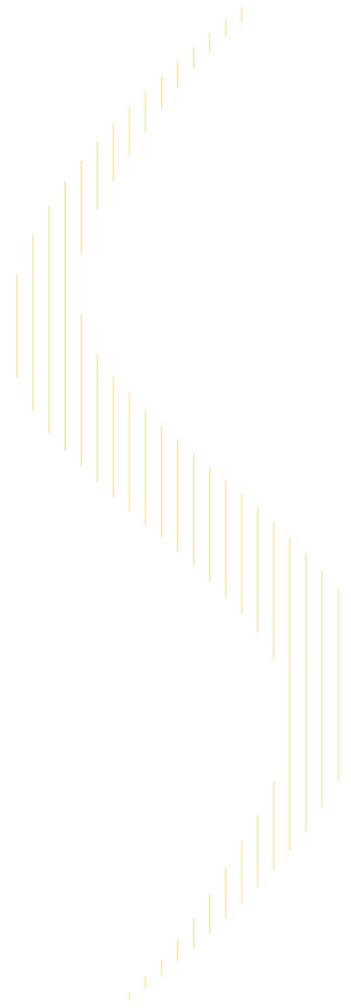


Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

Organizadores: Rubens Machado Jr.
Rosana de Lima Soares
Luciana Corrêa de Araújo

ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL

SOCINE



ISBN: 978-85-7419-750-0

ANO VIII – SÃO PAULO

2012

Rubens Machado Jr., Rosana de Lima Soares,
Luciana Corrêa de Araújo
(orgs.)

VIII ESTUDOS
DE CINEMA E
AUDIOVISUAL
SOCINE

SÃO PAULO - SOCINE

2012

M129 Estudos de cinema e audiovisual Socine / organizadores:
Rubens Machado Jr., Rosana de Lima Soares, Luciana Corrêa
de Araújo. —
São Paulo : Socine, 2012.
482 p. (Estudos de cinema e audiovisual; v. 8)

ISBN: 978-85-7419-750-0 (impresso)

1. Cinema. 2. Cinema brasileiro. 3. Cinema latino - americano.
4. Audiovisual. 5. Documentário. 6. Sociologia do Cinema. I. Título. II.
Série. III. Socine. IV. Encontro

CDU 791.43
CDD: 791

Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine

Coordenação editorial

Joaquim Antônio Pereira

Capa

A partir de arte gráfica de Orlando Faccioli

Projeto Gráfico e Diagramação

Paula Paschoalick

1ª edição digital: agosto de 2012

Encontro realizado em 2006 - Ouro Preto - Minas Gerais

© Socine - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

Diretoria da Socine

José Gatti (UFSCar) – Presidente
Consuelo Lins (UFRJ) – Vice-Presidente
Afrânio Mendes Catani (USP) – Tesoureiro
Maurício Reinaldo Gonçalves (Universidade Anhembi-Morumbi) – Secretário

Conselho Deliberativo

Andréa França (PUC-RJ)
Cézar Migliorin (UFRJ) - representante discente
Erick Felinto (UERJ)
Esther Hamburguer (USP)
Fernando Mascarello (Unisinos)
Henri Gervaiseau (USP)
Laura Cánepa (Unicamp) - representante discente
Marcius Freire (Unicamp)
Mauro Baptista (Universidade Anhembi-Morumbi)
Paulo Menezes (USP)
Renato Luiz Pucci Jr. (Universidade Tuiuti do Paraná)
Rosana de Lima Soares (USP)
Rubens Machado Jr. (USP)
Sheila Schvarzman (Universidade Anhembi-Morumbi)
Tunico Amâncio (UFF)
Wilton Garcia (Universidade Anhembi-Morumbi)

Comitê Científico

Alexandre Figueirôa (Unicap)
Anelise Reich Corseuil (UFSC)
Denilson Lopes (UnB)
Ismail Xavier (USP)
João Luiz Vieira (UFF)
Maria Dora Mourão (USP)

Conselho Editorial

Eduardo Peñuela, Norval Baitello Junior, Maria Odila Leite da Silva Dias, Celia Maria Marinho de Azevedo, Gustavo Bernardo Krause, Maria de Lourdes Sekeff, Cecilia de Almeida Salles, Pedro Jacobi, Lucrecia D'Aléssio Ferrara.

Comissão de Publicação

Rubens Machado Jr., Rosana de Lima Soares, Luciana Corrêa de Araújo

ENCONTROS ANUAIS DA SOCINE

- I 1997 Universidade de São Paulo (São Paulo-SP)
- II 1998 Universidade Federal do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro – RJ)
- III 1999 Universidade de Brasília (Brasília – DF)
- IV 2000 Universidade Federal de Santa Catarina (Florianópolis – SC)
- V 2001 Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (Porto Alegre – RS)
- VI 2002 Universidade Federal Fluminense (Niterói – RJ)
- VII 2003 Universidade Federal da Bahia (Salvador – BA)
- VIII 2004 Universidade Católica de Pernambuco (Recife – PE)
- IX 2005 Universidade do Vale do Rio Dos Sinos (São Leopoldo – RS)
- X 2006 Estalagem de Minas Gerais (Ouro Preto – MG)
- XI 2007 Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro – RJ)
- XII 2008 Universidade de Brasília (Brasília – DF)
- XIII 2009 Universidade de São Paulo (São Paulo – SP)
- XVI 2010 Universidade Federal de Pernambuco (Recife - PE)
- XV 2011 Universidade Federal do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro - RJ)
- XVI 2012 Centro Universitário Senac (São Paulo - SP)



Apresentação

- 12 *Rubens Machado Jr., Rosana de Lima Soares, Luciana Corrêa de Araújo*

Primeira Parte - Artigos

Experiências autorais em cinema, televisão e videoclipe

- 16 Seguindo pelo rumo de *Saló*
Mariarosaria Fabris
- 27 *O Douro, A caça e o espelho de Alice*
Mauro L. Rovai
- 40 O cinema de Ken Loach no panorama do cinema contemporâneo
Mauro Baptista
- 50 Vozes polifônicas e escutas musicais: a articulação da banda sonora em
François Girard
Suzana Reck Miranda
- 61 Televisão, documentário e vanguarda: *Four American Composers*
Gilberto Alexandre Sobrinho
- 72 A percepção dos diretores de videoclipes como autores: do contexto específico
de produção à intersecção com o cinema
Rodrigo ribeiro Barreto

Teoria, reflexões

- 85 Paisagens transculturais
Denilson Lopes

- 
- 96 Além da literatura, aquém do cinema? Considerações sobre a intermedialidade
Adalberto Müller
- 106 Criação Fílmica e a cena primitiva
Mauro Pommer
- 118 Formas e metamorfoses do cinema experimental
Francisco Elinaldo Teixeira
- 128 O documentário corretivo: performance e performatividade na teoria de Bill Nichols
Fernando Alvares Salis

Olhares sobre a América Latina

- 141 Memória e Esquecimento: Registros da família/nação em documentários mexicanos
Maurício de Bragança
- 152 Memórias de uma nação partida
Angela Prysthon
- 164 Retratos do exílio
Tunico Amancio
- 174 Representações de conflitos geopolíticos na América Latina em *Salvador e O mundo está assistindo*
Anelise Reich Corseuil

Segunda Parte - Dossiê Cinema Brasileiro

Estratégias narrativas, poéticas, literárias, musicais

- 184 *Narradores de Javé: estratégias narrativas e relações de poder*
Genilda Azevedo
- 194 Fáblio Fabuloso - um narrador familiar
Angélica Coutinho

- 206 Trajetória da personagem no documentário de Eduardo Coutinho
Cláudio Bezerra
- 217 Um *road-movie* na rota do sertão-mar
Samuel Paiva
- 229 Melodrama e nação e duas sequências de *Aves sem ninho* (1941),
de Raul Roulien
Cid Vasconcelos
- 239 Manifestação de recursos poéticos em dois filmes do Cinema novo
Eduardo Peñuela Canizal
- 254 Capitu: uma menina, um livro, um filme
Maria do Socorro Silva Carvalho
- 264 *Bonequinha de Seda*, enfim um filme fotogênico
Sheila Schvarzman
- 276 As canções de exílio da trilha musical de *Durval discos*
Marcia Regina Carvalho da Silva

Tecnologia, mercado, ideologia

- 289 Cenários tecnológicos e institucionais do cinema brasileiro contemporâneo
João Guilherme Barone Reis e Silva
- 302 Agência Nacional do Cinema (ANCINE) - Notas para uma história (2001-2003)
André Piero Gatti
- 313 O documentário e a ocupação preguiçosa do mercado
Leandro Mendonça
- 325 O impacto da conversão lingüística na recepção fílmica: entre mediação e
apropriação simbólica
Mahomed Bamba

337 Influências políticas e ideológicas nos documentários audiovisuais produzidos pelo Estado brasileiro - o DOC TV
Alexandre Figueirôa e Sergio Dantas

349 O *Febeapá* do audiovisual
Fernão Pessoa Ramos

Crítica e militância

360 O pensamento industrialista de Paulo Emilio Salles Gomes
Arthur Aufran

372 O romance do gato preto: Carlos Ortiz e a história do cinema brasileiro
Afrânio Mendes Catani

385 O cineclubes do Centro Dom Vital: católicos e cinema na capital
Vivian Malusá

Trajetórias singulares

399 Plínio Marcos e Ozualdo Candeias: marginal e maldito
Rafael de Luna Freire

411 A crítica social de Abílio Pereira de Almeida no cinema
Mauricio R. Gonçalves

423 José Mojica Marins e a crítica paulista: primeiros passos de um cineasta
Daniela Pinto Senador

435 Leopoldis: a história do cinema gaúcho é contínua
Glênio Póvoas

Experimentais

449 Artur Barrio: fricções entre arte e registro
Stella Senra

- 
- 462 Letícia Parente: a videoarte e a mobilização do corpo
Luiz Claudio da Costa
- 470 Vídeo, Super 8 e performance: momentos de criação
Guiomar Ramos

APRESENTAÇÃO

Este oitavo volume de Estudos de Cinema Socine apresenta uma seleção de artigos referentes a trabalhos apresentados no X Encontro Anual da Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual), realizado entre 18 e 22 de outubro de 2006, em Ouro Preto, Minas Gerais.

Aqui estão apresentados boa parte das pesquisas e reflexões que, neste encontro, como também nos anos anteriores, confirmam a relevância da Socine enquanto um dinâmico fórum de discussão em torno do cinema, do audiovisual e de suas variadas conexões com a sociedade, com outras artes e áreas do pensamento. Embora não mantenha a mesma organização das mesas que compuseram o X Encontro, este livro procura contemplar a variedade das propostas e percursos que caracterizaram as comunicações, ao mesmo tempo em que e coloca o desafio de detectar outras afinidades sugeridas a partir do conjunto dos artigos selecionados.

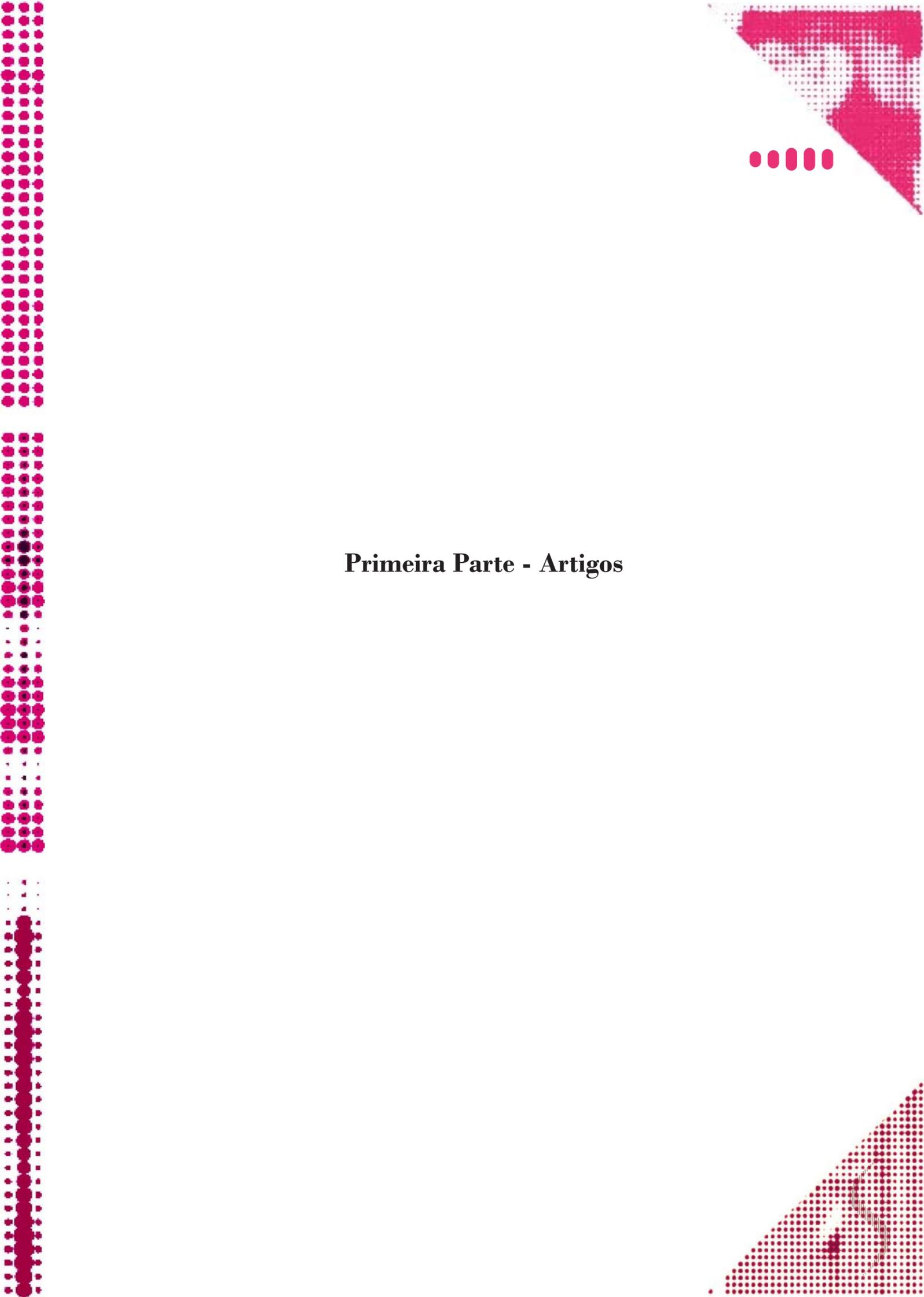
Nesse sentido é que optamos por introduzir uma mudança em relação à estrutura dos volumes anteriores. Recorrendo ao formato de dossiê, acreditamos conferir maior organicidade e visibilidade a determinado tema ou questão que, sem absolutamente desmerecer os demais, se mostra de particular envergadura e coerência dentro do conjunto de textos reunidos.

No caso, trata-se do “Dossiê Cinema Brasileiro”, reunindo trabalhos que atestam o vigor das pesquisas que vêm sendo desenvolvidas, cujo foco se desloca com igual desenvoltura por diferentes vertentes da atividade cinematográfica no país (produção, mercado, crítica), por propostas estéticas do experimental ao cinema de gênero, por análises fílmicas que exploram diálogos e leituras tanto em documentário quanto em ficções.

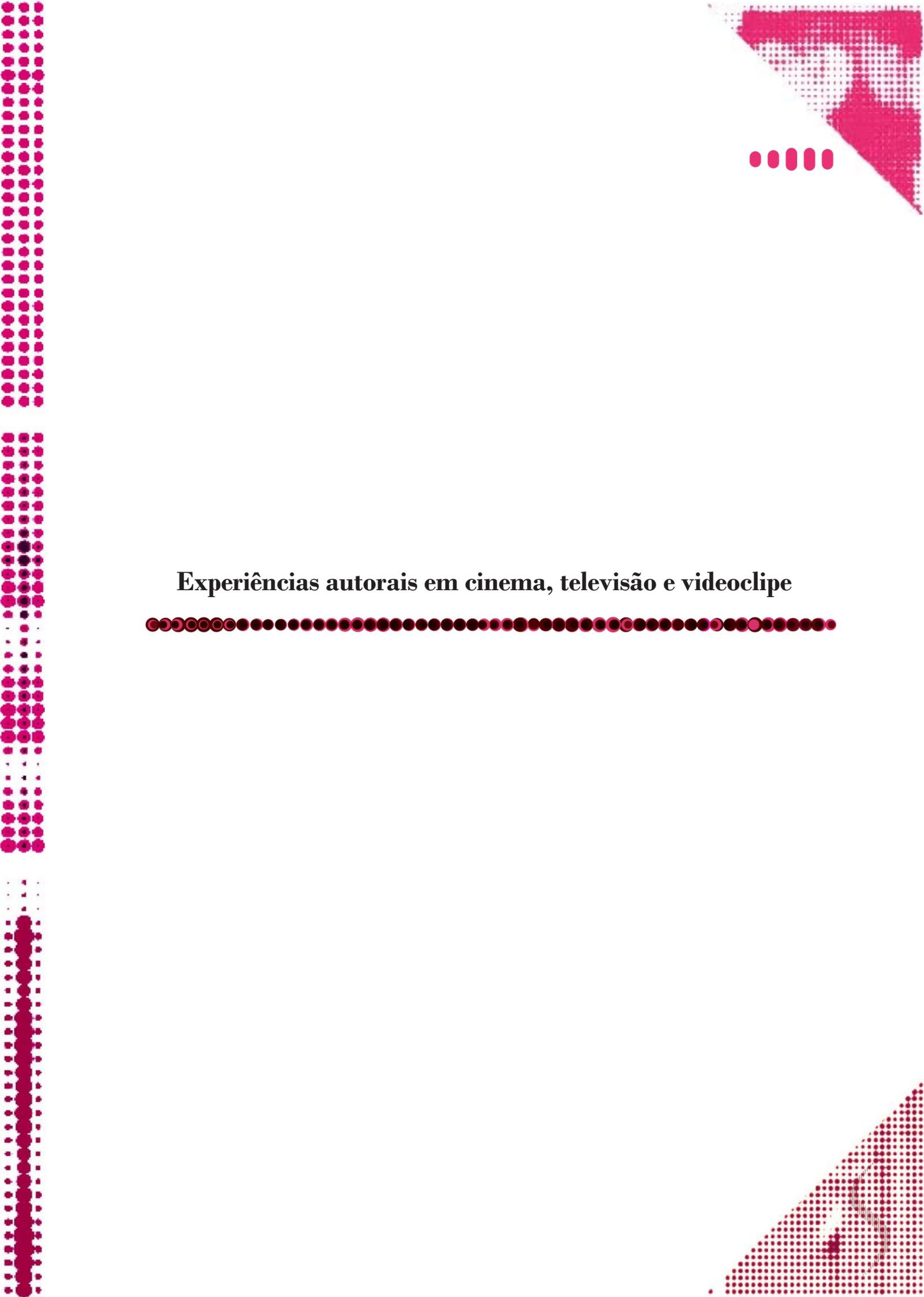
Os artigos voltados para o cinema em outros países, assim como os trabalhos que se detêm em questões teóricas, compõem a primeira parte do livro. Em meio à diversidade de enfoques, é curioso perceber a preocupação constante em cruzar fronteiras – e não só as geográficas. Os estudos em torno de realizadores/ autores levam o audiovisual a perpassar territórios literários e musicais, explorando também as estratégias de linguagem tanto no cinema quanto na televisão e no videoclipe. Reflexões teóricas armam circuitos em que a criação e a prática cinematográficas repercutem e são repercutidas no pensamento psicanalítico, em outras manifestações artísticas, em questões envolvendo o conceito de nação, não só em termos geográficos como também, e talvez sobretudo, em termos simbólicos. Ponto de inflexão recorrente, a nação surge como fio condutor das análises de filmes que têm a América Latina como foco, o que não deixa de fazer eco ao interesse crescente pela temática latino-americana.

Por outro lado, diante do refinamento da promissora tradição de análise fílmica como um recurso privilegiado para a articulação objetiva dos diversos debates, viemos introduzir neste ano a possibilidade sempre ansiada do uso de imagens. Possibilidade que devemos incorporar ao nosso hábito e que julgamos irreversível no quadro atual da pesquisa que temos praticado. Com isto desejamos a todos uma boa leitura!

Os organizadores



Primeira Parte - Artigos



Experiências autorais em cinema, televisão e videoclipe



Seguindo pelo rumo de Saló

Mariarosaria Fabris (USP)

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura
ché la diritta via era smarrita
(ALIGHIERI, 1949, p. 15)¹.

La selva oscura

“Sexo, sexo, sexo... O mundo torna-se objeto do desejo de sexo, não é mais mundo, mas lugar de um único sentimento. Esse sentimento repete-se, e com ele repete o mundo, até que, ao acumular-se, se anula... Do mundo sobra apenas a projeção milagrosa...” (PASOLINI, 1975, p. 18).

A repetição, ao infinito, de uma palavra esvazia-a de significado. A obsessão por um sentimento transforma-o e, ao transformá-lo, anula-o. Essa é uma das lições que o narrador (em primeira pessoa) de *La divina mimesis* recebe de seu guia, ao perder-se, “por volta dos 40 anos”, na “Selva’ da realidade de 1963”. O guia, no qual nosso narrador/autor se projeta narcisicamente, é “um pequeno poeta cívico dos anos 50”, que cantou a consciência dividida “de quem fugiu de sua cidade destruída, rumo a uma cidade a ser ainda construída. E, na dor da destruição misturada à esperança da fundação, cumpre obscuramente seu mandato” (PASOLINI, 1975, p. 5; 15).

Acochado pelas três feras, que saem dos porões de sua própria alma – a onça (ágil, camaleônica, sem escrúpulos), o leão (predador egoísta) e a loba (lasciva), a mais temida –, perdido na escuridão daquele momento de sua vida, o autor Pier Paolo Pasolini busca uma luz: “a luz da velha verdade [...] diante da qual não há mais nada a dizer” (PASOLINI, 1975, p. 5).

E, para buscá-la, para percorrer o caminho certo (“*la mia strada, giusta!*”), volta-se para o passado, para o que ele já foi – um poeta cívico, consciente de suas contradições –, voz dissonante num país que, sepultados os impulsos democráticos do pós-guerra, ao seguir mergulhado numa cultura burguesa à qual se aliou a “ignorância das ilimitadas massas da pequena burguesia” (PASOLINI, 1975, p. 9; 14), torna a rumar para o fascismo, deixando-se apodrecer num “bem-estar que é egoísmo, estupidez, incultura, fofoca, moralismo, coação, conformismo” (apud NALDINI, 1989, p. 262).

Aconselhado e acompanhado por seu guia, que nada mais é do que ele mesmo, nosso poeta dirige-se para “um lugar que outro lugar não é senão o mundo”, além do qual não poderá ir, “porque o mundo termina com o mundo” (PASOLINI, 1975, p. 19).

La divina mimesis

Nessa obra, iniciada em 1963 (e continuada entre 1964 e 1966 ou 1967, mas deixada incompleta), a visão que Pier Paolo Pasolini oferece da Itália é a de uma nação sob o domínio do neocapitalismo, visão em concordância com idéias expressas nos filmes daquele período ou anteriores.

Tendo como modelo *A divina comédia* que Dante Alighieri compôs entre 1307 e 1321, Pasolini, desdobrando-se no vate e em seu guia, o poeta latino Virgílio, mais uma vez traz para o campo ficcional o embate travado com a realidade de sua época, ou antes, com a Irrealidade, que é como ele definia

a realidade moldada pela lógica dos burgueses e dos pequeno-burgueses (cf. PASOLINI, 1975, p. 45).

Se Dante havia empreendido sua viagem nos três reinos do Além – o Inferno (lugar de expiação), o Purgatório (lugar de penitência) e o Paraíso (lugar da alegria celestial) –, nos quais as almas incorpóreas ainda palpitavam de vida, o escritor bolonhês, embora seguindo as pegadas do sumo poeta, interrompe seu percurso no Inferno (lugar do presente e de um passado recente que se projeta no presente), porque os outros reinos, os Dois Paraísos – o projetado (o do neocapitalismo) e o esperado (o do comunismo) –, por pertencerem ao futuro, ainda estão em construção (cf. PASOLINI, 1975, p. 19; 59).

E, para poder continuar a manifestar-se sem nenhum pudor, está ciente de que retomar a viagem dantesca consistirá “em *elevantar-se* e ver, em seu conjunto, tudo de longe, mas também em *abaixar-se* e ver tudo de perto” (PASOLINI, 1975, p. 25), expressão metafórica de seu *modus operandi*, em que é mister “descer” até a realidade para, ao retratá-la em sua crueza, “erguê-la” em projeto poético, e de seu *modus vivendi*, em que personagem público e personalidade artística se fundiam.

Diverso

Se é verdade que é um lugar comum afirmar que a obra de Pier Paolo Pasolini é marcada pela relação intrínseca entre os fatos por ele vividos e sua ficcionalização, não é menos verdade a dificuldade de subtrair-se a esse lugar comum, uma vez que a necessidade que nosso autor sentia de participar, intervir, comentar a realidade circundante está presente em todos os campos da cultura (entendida também como empenho cívico) aos quais se dedicou.

Para dar um peso maior a suas intervenções, Pasolini freqüentemente transforma um dado de sua vida particular – o fato de ser um *diverso* – no ponto

a partir do qual observar e provocar a sociedade italiana. *Diverso*, em italiano, significa “diferente”, mas é também um eufemismo para designar o homossexual. E Pier Paolo soube fazer da diversidade sexual seu diferencial ideológico em relação a uma realidade nacional que não o satisfazia. Como assinala Giovanni Dall’Orto (1990, p. 151), “só um homossexual poderia chegar a ser o que foi Pasolini. Só um homossexual podia fazer de uma obsessão erótica um dos pontos nodais de sua visão de mundo (e de sua arte), deixando que ela influenciasse, moldasse sua concepção da sociedade”. Uma obsessão latente, em menor ou maior medida, desde suas primeiras obras cinematográficas, celebrada no tríptico dedicado à vida e aviltada em *Saló*.

Dedicato alla vita

Vários autores homossexuais sublinharam o fato de Pier Paolo Pasolini ser *diverso*, mas não gay, pensando na acepção primeira dessa palavra: gaio, isto é, alegre, que revela gáudio. Para Gualtiero De Santi (1990, p. 106), o cineasta não conseguia, “por sua natureza e cultura, levar a própria condição e psicologia a um estado de alegria inconsciente”, portanto gaudioso. Além disso, faltava-lhe “o orgulho de sua homossexualidade”, salienta Dall’Orto (1990, p. 173). E o próprio diretor afirmava: “Eu nasci para ser sereno, equilibrado e natural: minha homossexualidade era algo a mais, externo, não tinha nada a ver comigo. Vi-a do meu lado sempre como um inimigo, nunca a senti dentro de mim”(apud ORTO, 1990, p. 179; cf. SITI, 1990, p. 186).

Não aceitando a própria homossexualidade, Pasolini vivia-a como um pecado ao qual se sujeitar e, para justificá-lo, buscava uma causa hereditária numa de suas avós maternas, como lembra seu primo Nico Naldini (1990, p. 13-15). A não ser no idílico período friulano, a vida (homos)sexual de Pier Paolo, foi marcada, segundo Naldini, pela volúpia, pela obsessão, pela iteratividade, pelo sadomasoquismo e, por fim, por rituais, dentre os quais a necessidade de ter

encontros grupais em lugares sórdidos da periferia romana, com jovens da plebe – os “meninos da vida” (*ragazzi di vita*), imortalizados em sua ficção –, que para ele representavam “ingenuidade, alegria, sabedoria popular, intensidade de vida popular, naturalidade, fantasia para enfrentar a vida lançando mão de expedientes” (NALDINI, 1990, p. 16).

É essa idéia de juventude, de vitalidade que o cineasta quer transmitir ao traduzir cinematograficamente três grandes obras da literatura universal: o *Decamerão* (1348-1353), de Giovanni Boccaccio, os *Contos de Canterbury* (1387-1400), de Geoffrey Chaucer, e *As mil e uma noites*, a lendária coletânea de contos árabes. Entre 1971 e 1974, as emoções corporais explodem no cinema de Pasolini. Hinos à vida e ao Eros? Assim parecia e seu autor era o primeiro a afirmar isso. Mas, num artigo escrito enquanto roda *Saló*, o diretor abjura a “trilogia da vida”, por entender que o desejo que prorrompia daqueles “corpos inocentes” havia sido instrumentalizado pela cultura da tolerância a serviço do poder (PASOLINI, 1987, p. 8)².

La tetralogia della morte

Alguns críticos, entre os quais Adelio Ferrero e Lino Micciché³, em vez de continuarem a insistir na tecla do vitalismo presente em *Decamerão* (*Il Decamerone*, 1971), *Os contos de Canterbury* (*I racconti di Canterbury*, 1972) e *As mil e uma noites* (*Il fiore delle Mille e una notte*, 1974), seguindo a visão do próprio Pier Paolo Pasolini, preferiram deixar de lado as intenções do cineasta para interrogar as obras. E a pulsão de morte revela sua presença a um olhar mais indagador.

Decamerão acaba resultando numa “lutuosa epopéia da inexequibilidade do Eros” (MICCICHÉ, 1999, p. 194), na qual este se reduz a espasmos febris, a furores orgásticos, a luxúria desenfreada, que a Morte observa, para punir os transgressores. Não será diferente em *Os contos de Canterbury*, em que se manifesta a mesma visão grosseira do amplexo carnal, a mesma obsessão

animalesca por suor, esperma, esterco, sangue. A sexualidade transforma-se numa variante da violência coletiva, na qual mulheres são seviciadas com ferros em brasa e pecadores são sodomizados por monstros alados, sob o olhar de Satanás. O Eros é degradado a mero apetite voraz e o conceito de pecado triunfa. Mesmo em *As mil e uma noites*, em que o Eros “pagão” desconhece a noção de pecado original e de queda (cf. BOYER, 1987, p. 213), a Morte está sempre à espreita, pois só duas histórias têm um desfecho positivo.

Em relação aos outros dois, *As mil e uma noites* pulsa de vida, mas nele estamos no campo da fábula, portanto do que não existiu, do que foi “sonhado”. E é exatamente como “sonho de um sonho” que Pasolini define esse filme ao qual contraporá, em *Saló*, o “pesadelo de um pesadelo”, nos dizeres de Lino Micciché (1999, p. 200). É por causa dessa linha de continuidade que pode ser estabelecida entre os quatro filmes que o crítico italiano os agrupou como tetralogia da morte.

A mais temida das feras – as quais, nos anos 1960, haviam tentado impedir que ele alcançasse a luz – torna a surgir em seu caminho, com sua incoercível compulsão por sexo. É a loba, com sua “carne devorada pela abjeção da carne, fétida de merda e esperma”, como o escritor a descreveu em *La divina mimesis* (PASOLINI, 1975, p. 17), obra que retoma em 1974, na qual, segundo ele, “a um Inferno medieval, com as antigas penas, se contrapõe um Inferno neocapitalista” (apud: NALDINI, 1989, p. 387). Como nessa obra, também em *Saló* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975), esses dois infernos se confrontam, ou antes, se confundem. No “Inferno” de Dante, o presente e o passado são retratados lado a lado e se fundem, pois a corporeidade das almas dos condenados, nas quais ainda palpitam as paixões, faz com que o passado tornado presente se projete para um tempo eterno, imóvel, definitivo, o que empresta à obra uma exemplaridade paradigmática (cf. BATTAGLIA, 1971, p. 189).

Em *Saló*, Pasolini tenta alcançar a mesma exemplaridade dantesca, projetando os anos 1940 na contemporaneidade. Ele também funde dois mundos, embora “inverta” a ordem de apresentação, pois é o mundo histórico que serve

de moldura ao mundo “contemporâneo”: dentro da mansão, a República Social Italiana ou República de Saló (23 de setembro de 1943-25 de abril de 1945), momento de estertor do Fascismo, transforma-se na Itália dos anos 1960-1970, dominada, a seu ver, pelo novo Fascismo.

Dessa forma, o romance que o marquês de Sade redigiu entre 1782 e 1785, *Os cento e vinte dias de Sodoma ou o elogio da libertinagem*, do qual o diretor parte para realizar seu filme, mais do que uma transposição se torna uma citação, como diz Giovanni Buttafava (1986, p. 43). Uma citação constante, a expressar uma cultura burguesa que nada mais faz do que instrumentalizar a arte, transformá-la num exercício de poder:

O sexo, hoje, é o cumprimento de uma obrigação social, não um prazer contra as obrigações sociais. Disso deriva um comportamento sexual radicalmente diferente daquele ao qual eu estava acostumado. Para mim, portanto, o trauma foi (e é) quase insuportável. O sexo em *Saló* é uma representação ou metáfora dessa situação, a que vivemos nestes anos: o sexo como obrigação e feiúra. [...] Além da metáfora da relação sexual (obrigatória e feia), que a tolerância do poder consumista nos leva a viver nestes anos, todo o sexo que há em *Saló* (e há uma quantidade enorme dele) é também a metáfora da relação do poder com os que estão a ele submetidos. Em outras palavras, é a representação (até onírica) da que Marx chama a reificação do homem: a redução do corpo a uma coisa (pela exploração). No meu filme, portanto, o sexo é chamado a desempenhar um papel metafórico horrível. [...] No poder – em qualquer poder, legislativo e executivo –, há algo de beluíno. Em seu código e em sua práxis, de fato, a única coisa que se faz é sancionar e tornar praticável a mais primordial e cega violência dos fortes contra os fracos, ou seja, vamos repetir isso mais uma vez, a dos exploradores contra os explorados (apud GIAMMATTEO, 1986, p. 31).

Talvez por isso, fato inédito na história do cinema, nos créditos de *Saló*, Pasolini sinta a necessidade de declarar os autores a partir dos quais leu Sade

– Roland Barthes (*Sade, Fourier, Loyola*), Simone de Beauvoir (*Faut-il brûler Sade?*), Maurice Blanchot (*Lautréamont et Sade*), Pierre Klossowski (*Sade, mon prochain* e *Le philosophe scélérat*) e Philippe Sollers (*L'écriture et l'expérience des limites*) –, de sublinhar, portanto, que a sua é uma aproximação mediada, e de colocar-se explicitamente como discípulo de Dante Alighieri, ao dar a sua obra a mesma estrutura ternária de *A divina comédia*. Com efeito, o filme divide-se em três círculos (“*gironi*”) – o da mania (perversões), o da merda (coprofilia) e o do sangue (tortura e morte) – precedidos pelo Anteuferno, que serve de prólogo. Segundo o cineasta, essa estrutura surgiu quando ele percebeu que Sade, “ao escrever, estava pensando seguramente em Dante” (apud NALDINI, 1989, p. 388)⁴.

“L’inferno esiste solo per chi ne ha paura”⁵

Invocar Dante significa voltar às origens da língua, da literatura, da cultura italiana, uma origem excelsa, um tempo anterior à ascensão da burguesia mercantilista, capitalista, neocapitalista. Essa volta a um tempo anterior, no entanto, significa também voltar a um passado recente, a um tempo mítico, o do imediato pós-guerra, quando as esperanças da Resistência contra o Fascismo poderiam ter-se cumprido, o tempo que viu o poeta cívico deixar para trás as ruínas da guerra e engajar-se na reconstrução moral de sua nação. Mas, colocar-se sob o signo de Dante, ou seja, escolhê-lo como guia, significa ainda realizar a descida a um Inferno pessoal, o dos próprios desejos, para exorcizá-los, uma vez que estes não eram mais sinônimo de liberdade, mas de conformismo à falsa liberação apregoada pela ordem burguesa.

Enquanto Pier Paolo Pasolini completava essa viagem interior, no dia 2 de novembro (dia de finados), seu corpo foi encontrado na praia de Óstia, a mesma praia em que, no III canto do “Inferno” (cf. PROVENZAL, 1955, p. 191), se reuniam as almas dos que, não podendo ser redimidos do pecado original, ficavam à espera do pequeno barco do anjo que as levaria para o Purgatório.

E tu, che se' costì anima viva,
pàrtiti da cotesti, che son morti".
Ma poi che vide ch'io non mi partiva,
disse: "Per altra via, per altri porti
verrai a piaggia, non qui, per passare:
più lieve legno convien che ti porti"
(ALIGHIERI, 1949, p. 27)⁶.

Referências bibliográficas

- ALIGHIERI, Dante. *La divina commedia – Inferno*. Milano: Rizzoli, 1949.
- ANDRÉ, Fabrizio De. “Preghiera in gennaio”. In: *Fabrizio De André – Volume n. 1*. Long playing. Milano, Produttoriassociati, 1970.
- BATTAGLIA, Salvatore. *La letteratura italiana: Medioevo e Umanesimo*. Firenze-Milano: Sansoni-Accademia, 1971.
- BOCCACCIO, Giovanni. *Il decameron*. Torino: Einaudi, 1966.
- BOYER, Alain-Michel. *Pier Paolo Pasolini. Qui êtes-vous?*. Lyon: La Manufacture, 1987.
- BUTTAFAVA, Giovanni. “Salò o il cinema in forma di rosa”. In: GIAMMATTEO, Fernaldo Di (org.). *Lo scandalo Pasolini*. Roma: Bianco & Nero, 1986, p. 33-52.
- Dante. *O inferno (A divina comédia)*. Tradução de Cristiano Martins. Belo Horizonte: Imprensa/Publicações, 1971.
- FERRERO, Adelio. *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*. Milano: Mondadori, 1978.
- GIAMMATTEO, Fernaldo Di. “Pasolini la quotidiana eresia”. In: GIAMMATTEO, Fernaldo Di (org.). *Lo scandalo Pasolini*. Roma: Bianco & Nero, 1986, p. 3-32.
- MICCICHÉ, Lino. *Pasolini nella città del cinema*. Venezia: Marsilio, 1999.
- NALDINI, Nico. “‘Un fatto privato’. Appunti di una conversazione”. In: CASI, Stefano (org.). *Desiderio di Pasolini*. Torino-Milano: Edizioni Sonda, 1990, p. 13-21.
- NALDINI, Nico. *Pasolini, una vita*. Torino: Einaudi, 1989.
- ORTO, Giovanni Dall’. “Contro Pasolini”. In: CASI, Stefano (org.). *Desiderio di Pasolini*. Torino-Milano: Edizioni Sonda, 1990, p. 149-182.
- PASOLINI, Pier Paolo. “Abiura dalla ‘Trilogia della vita’”. In: *Trilogia della vita*. Milano: Mondadori, 1987, p. 7-11.
- PASOLINI, Pier Paolo. *La divina mimesis*. Torino: Einaudi, 1975.
- PROVENZAL, Dino. “La commedia”. In: *Enciclopedia dello studente*. 9 v. Milano: Ullman, 1955, v. VI, p. 187-224.
- SANTI, Gualtiero De. “L’omosessualità nel cinema di Pier Paolo Pasolini”. In: CASI, Stefano (org.). *Desiderio di Pasolini*. Torino-Milano: Edizioni Sonda, 1990, p. 99-118.
- SITI, Walter. “Postfazione in forma di lettera”. In: CASI, Stefano (org.). *Desiderio di Pasolini*. Torino-Milano: Edizioni Sonda, 1990, p. 183-187.

1. Versão em português: “No meio do caminho desta vida / achei-me entrado numa selva escura, / que a direção me fora ali perdida” (Dante, 1971, p. 17).

2. Embora escrito no dia 15 de junho, o artigo foi publicado póstumo, em 9 de novembro de 1975, pelo jornal de Milão // *Corriere della Sera*.
3. As idéias desenvolvidas a seguir inspiraram-se nos textos de Adelio Ferrero, "La ricerca dei popoli perduti e il presente come orrore" (FERRERO, 1978, p. 109-155) e de Lino Micciché, "Qual è colui che a suo dannaggio sogna" (MICCICHÉ, 1999, p. 191-208).
4. Essa estruturação, com o prólogo que emoldura a narrativa, pode remeter também a outro clássico da literatura italiana, o já citado *Decamerão*, que servirá de modelo para narrativas posteriores. Nessa obra, Boccaccio expressa a saudade por uma época superada pela realidade dos novos tempos.
5. Versão em português: "O inferno existe só para quem o teme" (ANDRÉ, 1970).
6. Versão em português: "Mas tu, que és vivo, e vejo misturado / aos mortos, larga-os, e depressa parte'. / E, posto que eu quedava ali parado, // 'Outro é teu porto, tua via é à parte / por eles', disse, 'passarás um dia: / lenho que este mais leve irá levar-te' (Dante, 1971, p. 37). A praia de Óstia, onde o rio Tibre deságua, fica perto de Roma.

O Douro, A caça e o espelho de Alice

Mauro L. Rovai (Unifesp)¹

É preciso imaginar Sísifo feliz.

Camus

De uma perspectiva sociológica, mas também estética, o interesse pela obra do cineasta Manoel de Oliveira não está circunscrito à produtividade impressionante e às homenagens que tendem justamente a esconder o que deveriam mostrar: a sua arte. O objetivo deste texto, pois, é focar diretamente dois de seus filmes, privilegiando as suas imagens como objetos de estudo de modo a identificar nelas temas que provoquem a reflexão sociológica.

Pretende-se estudar *Douro*, de 1931 e, em seguida, *A caça*, de 1963, destacando, particularmente, a maneira como certos elementos aparecem em ambos, como o trabalho, a produção da vida e da morte, a água e o erotismo. O escopo é destacar a “construção” do cotidiano da faina fluvial em imagens, para, em seguida, apontar como a exploração estética desses mesmos temas em 1963 fez de *A caça* o avesso de *Douro*, o seu espelho de Alice.

Douro – faina fluvial

Um dos aspectos a se destacar em *Douro* é a maneira como podemos perceber a passagem do tempo, paradoxalmente expressa na permanência do

passado no presente, como na arquitetura do lugar, no envelhecimento (corpos marcados pelo cansaço e pelas intempéries) ou no embrutecimento do corpo fustigado pelo duro cotidiano. Isso parece nos remeter a uma situação que inscreve essas três dimensões do tempo – o da faina fluvial, o da vida na labuta e o da natureza – não apenas nas pedras, nas máquinas e nas construções, mas também nas pessoas – sejam elas homens, mulheres ou crianças. E isso não como uma vida cotidiana que se perfaz num ciclo que se repete, sob a regra de um trabalho repetitivo, mas como um cotidiano recheado de chances para a repetição da diferença. É o que se nos apresenta, por exemplo, no flerte na hora do almoço, no acidente com o carro de boi ou com a mulher que faz o comércio de peixe – pois o flerte, a disparada do boi e a oportunidade renovada de fazer negócios, por meio da pechincha, são as chances do surgimento da novidade bem no meio da repetição da faina fluvial.

A utilização do *close* para instaurar no quadro a diversidade de tipos humanos ou as tomadas do corpo do trabalhador em câmera baixa, de modo a valorizar a beleza conseguida no ápice da exaustão física, certamente não são invenções de Oliveira. A diferença é que em *Douro* esses recursos valorizam o aspecto acentuadamente cotidiano da lida. Assim, a montagem operada por Oliveira não constrói a idéia da tomada da consciência dos trabalhadores diante de situações injustas ou da exploração do trabalho, mas aponta as diversas mudanças na vida dessas pessoas ao longo de um dia. Esse procedimento não nega e nem afirma a dimensão heróica do trabalhador, antes, apresenta-os demasiadamente humanos.

Trata-se, pois, de um filme cujo ritmo não aponta para o trabalho como o momento privilegiado em que pode acontecer a consciência da exploração sofrida, mas do trabalho como a oportunidade de capturar o momento fulgurante em que a vida daquelas pessoas adquire sentido. Dessa perspectiva, se *Douro* pode ser entendido como uma “sinfonia urbana” (como o filme de Ruttmann) ou o seu diretor como um Eisenstein “sem ênfase épica”², resta ainda um traço a salientar: em meio à empolgação com a matéria filmada, denunciada pelo ritmo da

sua montagem, o cineasta constata a convivência das pessoas com a existência simultânea da alta tecnologia industrial e das técnicas rudimentares de produção da vida. Sem precisar associar o avanço tecnológico com a ultrapassagem do mundo rural e do conservadorismo, ao perscrutar a faina à beira do rio, o diretor capturou a imagem em que aquilo que é considerado tradicional e aquilo que é visto como avançado convivem no trabalho sempiterno dos sísifos modernos³.

Fixemos as seqüências à hora do almoço. As mulheres, em fila, levam, à cabeça, cestas que contêm pratos de comida. Como é possível notar, é a mulher quem traz a comida, mas não é ela quem cuida e alimenta. Elas são mostradas continuamente em atividades associadas à faina fluvial e não estão engajadas nas atividades de apelo materno. Do mesmo modo, no registro erótico, a figura feminina não aparece passiva ao avanço dos homens. No flerte ao final do almoço, por exemplo, quando a associação de planos (olhar / rapaz / panturrilha da moça / mastro / riso aberto do rapaz / toque na perna) parece sugerir a consumação do intercurso amoroso, em que o macho, depois de ser alimentado pela mulher, exerce a prerrogativa de tocá-la como bem quiser, a moça rejeita essa tentativa de aproximação, cedendo só após o rapaz pousar-lhe o braço sobre o seu ombro. Ambos, então, aparecem no mesmo plano, sentados um ao lado do outro, como se, na visão de Oliveira, a consumação da pulsão erótica passasse pela conquista da afinidade entre homem e mulher.

O intervalo encravado na faina fluvial contribui para a impressão de que há uma dilatação do tempo – não apenas pelos planos, mas também pelo trabalho da câmera. Ela “passeia” pela deserta beira do rio e sobe a cidade. O ritmo da montagem se enfraquece, como se a câmera, contagiada pela desaceleração da hora do almoço, vagueasse pelas ruelas próximas. Quando as imagens retornam para a beira do rio, dá-se a retomada do trabalho, ainda marcado pelo ritmo menos febril da montagem.

Homens e mulheres, em plano aberto, carregam cestos de pedras na cabeça até o caminho de ferro. Essa seqüência, logo após o almoço, acentua as relações imediatas entre trabalho e sobrevivência, exacerbando-a, pois a

fila de mulheres que há pouco equilibrava pratos, agora o faz com baldes de pedras. Homens e mulheres misturam-se nessa fila que não se acaba, como se estivéssemos vendo animais de carga.

Segue-se a essa fila, o plano frontal de um trem. As máquinas, então, entram na história – seja como personagens do filme, seja sugerindo certa concepção de história para Oliveira. Personagem, dada a maneira como são apresentadas: o trem, em primeiríssimo plano, nos remete aos traços do rosto humano; o automóvel, como se nos encarasse. Determinada concepção de história porque, nos planos seguintes, observa-se a imponência e procedência da máquina, que tem nome, sobrenome e documento de identidade (são destacados o número da placa e a marca do automóvel *General Motors Truck*), consumando a idéia de que o filme inscreve-se na história social da época, justamente aquela na qual o fetiche da mercadoria e da tecnologia produz valores reais e simbólicos próprios ante o trabalhador: tratado como coisa, explorado como animal de carga e desprovido de identidade ou nome, ao contrário do carro.

Contudo, a entrada paulatina da máquina na tela não opõe tradição e modernidade, energia animal e fluído dos motores, sociedade pré-industrial e tecnológica. Antes, arrosta todas essas dicotomias, como se a história não fosse a passagem evolutiva de um tipo de sociedade a outra, determinada pelos meios de trabalho, mas como se fosse a fratura na qual o que é rápido, limpo e veloz não pudesse se desvencilhar da lentidão, do suor, do esforço físico, do erotismo e dos corpos empedernidos.

Sublinhe-se que é o ritmo estabelecido pela montagem que nos indica essa fratura. Utilizadas como vetores de velocidade, as máquinas cruzam a tela por terra, mar e ar. Enquanto homens e mulheres estão perfeitamente presos nos enquadramentos, bólidos de velocidade escapam deles, fazendo das máquinas, em *Douro*, vetores de velocidade e de aceleração, que entram e saem pelo extracampo, dissolvendo a duração das antigas relações enquanto riscam, com traços fugidios, as novas.

Tais relações, contudo, manifestam-se mais sob a forma da interferência tecnológica do que sob a da incorporação da tecnologia à vida, como aparece dramatizado na seqüência do acidente envolvendo um rapaz e um carro de boi. A tensão desse evento é construída por meio da velocidade da montagem. Não propriamente de uma montagem alternada, mas de uma aproximação de planos cujo resultado é explosivo. Assim, a água contra as rochas, chaminés apitando, o casco de um navio rasgando as águas, águas nervosas batendo na margem, tambores caindo, pedras rolando, pessoas correndo, inclusive o rapaz, e por fim o atropelamento pontuado pelo primeiro plano de uma mulher gritando, seguido de um primeiríssimo plano, como se fosse um zoom, em sua boca que se abre, mapeia a tensão que, num crescendo, atingiu o ápice e se congelou num grito de pavor. Estamos, pois, diante da interferência do avião sobre o motorista, do caminhão sobre o carro de boi, da câmera e dos recursos expressivos do cinema na maneira de nos relacionarmos com os acontecimentos. Todos esses elementos convivendo no mesmo espaço e no (ao) mesmo tempo, interferindo um no outro, implicando-se mutuamente, sem síntese visível ou sequer insinuada.

A confusão termina de modo quase infantil, com o plano de um policial, de baixo para cima, que sugere menos a presença do agente do Estado do que a presença “paternal”⁴ que zela pelo funcionamento das coisas. Trata-se, pois, do ponto de vista do menino, que escapou ileso. Observe-se também que a figura uniformizada remete a várias imagens ao longo do filme, como a do homem empedernido, a do animal de carga e a da máquina. Isso porque sua figura é forte tal qual um boi e ostenta, na gola do uniforme, uma identificação, que só víamos nos automóveis.

O momento social e histórico parece desdobrar-se em seis camadas no filme de Oliveira. A primeira é tangenciada pelas imagens que mostram a organização do trabalho à beira do rio (em que há a convivência do tradicional e do tecnológico). A segunda, pelos diferentes ritmos que caracterizam os diversos momentos do filme (o trabalho é marcado não apenas pelos corpos extenuados, mas por um rico gestual, como o dos homens chegando para a lida

ou o da vendedora de peixes). A terceira, pela inserção do erotismo no mundo do trabalho. A quarta, pelas imagens que dominam as seqüências na retomada do trabalho, no período da tarde, exacerbando as diferenças entre o corpo forte e lento diante da máquina ágil e veloz. A quinta, pela interferência da tecnologia na vida das pessoas. A sexta, pela presença da câmera, também instrumento tecnológico e que se mistura na relação entre animais de carga, máquinas, trabalhadores e polícia.

O que chama a atenção é que Oliveira, mesmo invocando tantos demônios, não cede à tentação de oferecer uma explicação cronológica para a relação entre modelos tradicionais e modernos. Antes, eles aparecem implicados, indissociáveis, como se o tempo que passa e marca as fisionomias das pessoas se recusasse a apresentar-se sob a forma de presente, de passado e de futuro. É como se o momento social que se insinua na tela só pudesse ser percebido se as seis camadas acima descritas fossem entendidas como um complexo em que nenhuma parte atua como causa anterior a outra.

A caça

Embora *A caça* seja vista como “uma obra perfeita”, contendo, em seus “vinte minutos de projeção”, beleza, lirismo, sentido trágico e cinema (PARSI, 2002, p. 95-96) ou ainda como “um daqueles momentos da mais pura irradiação formal, a partir dos quais talvez seja possível conhecer e problematizar toda a obra de Oliveira” (LOPES, 2001, p. 66), o filme, inspirado numa notícia de “jornal sobre um rapaz que se tinha afundado na areia movediça e outro, com medo, não o socorreu e fugiu” (OLIVEIRA, 2005, p. 203) está longe de ser uma obra tão comemorada quanto *Douro* ou mesmo *Acto de primavera*, realizado quase no mesmo período e na mesma região⁵. Nada a objetar à empolgação em relação a *Douro*, a *Acto de primavera* e a *Aniki-Bobó* e *Benilde*. Contudo, particularmente após 1988, *A caça*, e isso sem menoscabo da forma como apareceu, na década

de 60, impõe-se como um filme a ser revisitado, pois, como nos informa Rita Azevedo Gomes, “à época da conclusão do filme, a censura impôs a modificação final, que considerou ‘demasiado pessimista’. Em 1988 [...], Oliveira remontou a cópia, com um final explicativo do que sucedeu” (*apud* OLIVEIRA, 2005, p. 203).

Se o motivo exposto acima aguça nosso interesse pelas relações que redesenha entre cinema, história e sociedade portuguesa sob a ditadura de Salazar, por outro lado, as discussões em torno do filme ganham amplitude não apenas em razão da resolução da morte de José, mas das possíveis bifurcações que a versão de 1988, não a de 1963, permite a alguns dos elementos invocados pelo diretor – e que, ainda que com sinais trocados, são os mesmo de *Douro: o trabalho, a produção da vida e da morte, a água e o erotismo*.

Na versão aceita pela censura, após a briga deflagrada entre os homens que se associavam para salvar o garoto, e que rompia a corrente de mãos que sustentava o maneta, Roberto, isolado em seus lamentos, atende aos apelos do sapateiro, agarra firme o braço do aleijado e ajuda a resgatar o corpo do amigo, que então é retirado do pântano e devolvido à vida.

Roberto é o menino que, na notícia lida por Oliveira, não socorreu o companheiro e fugiu. Na versão aprovada, de 63, o personagem é plenamente redimido. Seu ato é de importância crucial não só por ajudar a salvar o amigo, mas por se contrapor à atitude dos outros homens, ou seja, é como se o filme nos apresentasse uma moral positiva da história, pois não é só o garoto que é salvo, mas também a idéia de que a união é o modo mais adequado para se lidar com as dificuldades. Além disso, a informação de que a censura “ajudou” a finalizar a obra impõe ao investigador uma hipótese imediata: a de que a mudança tem menos a ver com uma escala de humor (que vai do pessimismo ao otimismo) do que com a harmonização do filme a certo ideário. Afinal, os primeiros planos de diferentes mãos agarrando-se umas às outras, formando uma corrente que, desatada por uma desavença menor, não se sustenta, torna ainda mais incômoda a morte do garoto. Assim, o ato de Roberto minimiza a atuação do maneta e autentica a necessidade

de união de todos para a conquista dos bens de ordem material e ou simbólica que a comunidade julga importante. Não se trata apenas da mudança de um trecho, mas de um final que atrai para si todo o filme, fechando-o, esgotando-o numa visão harmônica da vida entre os homens - idéia que se encaixa perfeitamente em certos ideários que resolve os problemas da dissensão e dos conflitos sociais pela exclusão pura e simples da sua representação na esfera pública.

Ocorre que na versão original, e à qual se tem acesso após 1988, o grito desesperado do sapateiro, em primeiríssimo plano, não tira Roberto do seu torpor. O cuidadoso primeiro plano das mãos, formando uma corrente, logo se despedaça, minimizando a função da união e da harmonia diante da força inexorável da natureza. O desespero do maneta é cada vez mais exasperador, num plano em que, também ele, afunda, e nos estende o braço coto, pedindo "...a mão, a mão, a mão". Heróis falhados, o sapateiro (gago e desdentado) grita em vão por socorro enquanto o maneta sucumbe numa súplica de duplo significado. Esse final aberto é o que nos permite experimentar a hipótese de *A caça* poder ser vista como o espelho de Alice de *Douro*.

Considerações finais

O historiador e ensaísta José Matos-Cruz utilizou a expressão "mosaico geográfico" para referir-se a *Douro – Faina fluvial*. Sob pena de empobrecermos essa imagem, gostaria de propor um pequeno deslocamento dessa expressão.

Em *Douro* (e isso para não estender a discussão ao conjunto da obra de Oliveira), esse espaço é demarcado ou, se se quiser, determinado, caracterizado, menos pela presença da água como referência simbólica sempiterna, do que pela do rio, como manifestação social, à beira de onde as pessoas não só vivem (aspecto que corrobora o caráter a-histórico do símbolo), mas produzem a própria vida e as relações sociais que as envolve. A ponte Luiz I e as máquinas, além de aparecerem da tela, desempenham função expressiva (como quando riscam a

tela, vazando-a pelos seus quatro lados) e diegética (tendo decisiva interferência em algumas subtramas ou sendo apresentados como personagens). A tela de Douro, pois, conserva a referência que lhe deu Matos-Cruz, mas também nos sugere uma espécie de dimensão simbólica em que o entalhe de diferentes tempos inscreve-se nas proximidades do rio. É como se o mosaico geográfico estivesse em alto relevo sociológico, num encarapitar provocado pela dimensão simbólica do tempo e do espaço.

Por seu turno, *A caça* não parece ter uma ligação estreita com *Douro*. À beira do rio que fervilha, pedaço de espaço e de tempo demarcado simbolicamente, em que as pessoas produzem e sofrem uma infinidade de situações, a água e o rio de *A caça* são indeterminados, misturados a terra, pantanosos e distantes, como se formassem um mundo à parte, interdito, com cartografia própria, indiferente àqueles que procuram nele a caça ou àqueles que nele se perdem e morrem. Além disso, não há mulheres na obra de 63, salvo a estátua de uma caçadora. Não há também a representação do mundo do trabalho e a sua dramatização, como em *Douro*. Ao contrário, as clivagens e passagens entre as atividades estão figuradas não em imagens, mas nos diálogos entre os meninos (o pai de José é marceneiro e não come carne, portanto não é associado à luta, signo do mundo dos homens), ou às suas estripulias (o sapateiro é gago e velho, e os rapazes o provocam como aos cães).

Em sua primeira obra, Oliveira utiliza encaixes que parecem proporcionar várias situações já esperadas. A água associada à vida, o feminino à mulher, o erotismo ao sexo, a alimentação ao intervalo encravado na árdua jornada, o trabalho como produção e reprodução da vida. Em *A caça*, predomina o estranhamento. Alguns de seus planos ou seqüências apostam na crueza das situações ou na dissonância provocada pelas associações insólitas. O erotismo é produzido pela associação entre morte, brincadeira, luta e violência, assim como a água, o rio e a natureza, de modo geral, ao prenúncio de acontecimentos trágicos.

Em alguma medida, o filme de 1931 parece protegido da manifestação crua da violência tanto pelo ritmo da montagem quanto pelas resoluções que oferece

aos desdobramentos da relação entre as pessoas, os animais e os diversos tipos de trabalho à beira do rio. Embora possamos ver na faina fluvial dor, cansaço, desespero, uma ode à arquitetura e ao maquinário moderno além da presença “paternal” da autoridade policial, no fim das contas, a idéia de convivência pacífica entre todos esses elementos remete-nos à idéia de “sinfonia visual”, para utilizar a expressão de Baecque. Certamente não estamos procurando nas imagens de Oliveira a revolta e nem sequer uma crítica à exploração do trabalho. O próprio diretor tinha bem claro que se a lição em “técnica fílmica” era de Ruttmann (Sinfonia da metrópole), a novidade que propunha era revelar a humanidade que existia ao longo do Douro⁶.

Ocorre que o fluxo narrativo em *A caça*, desde o encadeamento dos diversos blocos até os diferentes ritmos de montagem e movimentos de câmera invocam constantemente uma harmonia justamente dessa aposta no insólito. Mas essa harmonia não se funda numa base edulcorada, mas numa configuração de forças muito tênues e prestes a se romper. Não há complacência em *A caça*. A natureza é uma manifestação com a qual o homem não interage. Ele não a transforma, ela não cede. Se em *Douro* elementos como a água, a alimentação, o trabalho e o erotismo resultavam numa sinfonia, em *A caça* estes são relacionados de modo incomum, aproximados até a exasperação, numa atmosfera cuja harmonia aponta não para o final feliz ou a comunhão homem e natureza, mas para o caráter inacessível dos segredos desta (se é que ela os tem).

Em *Douro* há homens, mulheres e crianças. Em *A caça*, Roberto e José não são adultos e nem crianças, suas brincadeiras vão da luta à provocação, e a perambulação inocente de ambos se precipita numa morte calma, lenta, agonizante. Se havia um mosaico geográfico em alto relevo sociológico em *Douro*, em *A caça*, não é a atividade que conta, não são as ações humanas inseridas na produção, como força motriz da sociedade, que contam, mas justamente as forças que mantêm afinidades com o desperdício, as da não-produção, por excelência, como as da violência, da brincadeira, do erotismo e da morte.

Invocando os mesmos elementos, colocando-os em primeiro plano em dois filmes distintos, Oliveira, antes de ter de ceder à censura, produziu, em 1963 o espelho de Alice da sua primeira obra, de 1931. Em vez de permanecer fiel às conquistas de *Douro*, fazendo deste um espelho diante do qual duplicasse a sua obra, mergulhando toda ela nas águas de narciso, Oliveira encontrou para *Douro* o seu espelho de Alice, estendendo, distendendo, alongando, provocando, intensificando os elementos com que havia construído o mosaico geográfico em 1931.

O alimento, servido no prato, em *Douro*, aparece em *A caça no chão*, misturadas às tripas e ao sangue espalhados pelo matadouro. A natureza que se apresentara como o outro a ser dominado ou subjugado, pela práxis, na produção da vida, mostra a sua face no espelho, mas como o outro que nega, engolfa, suga, asfixia e mata.

Referências bibliográficas

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2004.

LOPES, João. "Oliveira e o documentário. Trabalhos do espírito". *Revista de Letras e Culturas Lusófonas*. Lisboa, Instituto Camões, jan./jun. n. 12-13, 2001, pp. 63-69.

LOURENÇO, Eduardo. "O nosso caso ou a grã glória de filmar". In *Portugal: um retrato cinematográfico*. Lisboa: Número Magazine – Arte e cultura, 2004, pp. 17- 21.

MATOS-CRUZ, José de. *O cais do olhar*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa e Museu do Cinema, 1999.

OLIVEIRA, Manoel de. *Manoel de Oliveira* (org. Álvaro Machado). São Paulo: Cosac Naif, 2005.

PARSI, Jacques. *Manoel de Oliveira*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

Webgrafia

JOHNSON, Randal. *Against the grain: on the cinematic vision of Manoel de Oliveira*. In http://www.sensesofcinema.com/contents/03/28/de_oliveira.html#b1. Acesso em 10/03/2007.

Filmografia

De Oliveira:

A Caça. Portugal, 1964, 21 min., son., cor.

Douro – Faina fluvial. Portugal, 1931, 18 min., p&b.

Acto de primavera. Portugal, 1962, 90 min., son., cor.

O pão. Portugal, 1959, 28 min., son., cor.

Benilde – ou a virgem mãe. Portugal, 1974, 106 min., son., cor.

De Ruttmann:

Berlim, sinfonia da metrópole. Alemanha, 1927, 63 min., p&b.

-
1. O texto é o resultado parcial de pesquisa de pós-doutorado, realizada na Unicamp, com o apoio da Fapesp.
 2. Para Eduardo Lourenço, se Oliveira tivesse perseverado no “cinema como espelho da vida (...) teria sido, como chegou a ser, o nosso Vertov, o nosso Eisenstein sem ênfase épica, o nosso Comencini sem tragédia” (LOURENÇO, 2004, p. 18).
 3. De certo modo, isso seria retomado em *O pão*, obra que mostra lado a lado os processos mecânico-industriais de produção do pão e o processo manual.
 4. Essa presença se repete de modo muito semelhante em *Aniki-Bobó*, e também com a mesma função.
 5. Sobre a íntima relação entre a produção de *Acto de primavera* e *A caça*, bem como depoimento do diretor sobre a notícia que o motivou a imaginar uma história, ver OLIVEIRA, 2005, p. 203.
 6. Ver JOHNSON, 2006 - As idéias de “sinfonia visual” (de de Baecque) e a de “mosaico geográfico” (de Matos-Cruz) encontram-se ali mencionadas.

O cinema de Ken Loach no panorama do cinema contemporâneo

Mauro Baptista (Universidade Anhembi Morumbi)

Ken Loach forma parte de uma geração de artistas britânicos que, no fim dos anos 50 e nos 60 tem como projeto central a representação da classe trabalhadora, e em particular da cultura operária britânica. Antes de Loach, há na literatura e no teatro dos anos 50 o grupo dos *Angry Young Men* (com destaque para John Osborne), nas telas os documentários do *free cinema* de fins dos anos 50, Tony Richardson, Karel Reisz e Lindsay Anderson, que desembocaria no cinema *kitchen sink* dos 60 (a tradução seria *cozinha da pia*).

Na BBC (televisão pública inglesa), na segunda metade dos anos 60, a decadência do império britânico, e a ascensão do Partido Laborista ao poder, favorecem a chegada de uma geração de escritores e diretores de esquerda que vêm no novo veículo uma forma de mudar o mundo. E nesse contexto que Loach irrompe com força com *Cathy come home*, uma ficção para televisão que causa um forte impacto na sociedade, e que reinventa a forma do docudrama (drama documentarizado).

O cinema de Loach e a representação da classe trabalhadora: o projeto político

Ao contrário de uma opinião bastante difundida sobre sua obra, o cinema de Loach não romantiza a classe trabalhadora; porém mostra como sua a vida

é moldada conforme as condições socioeconômicas em que vivem. O cinema de Loach é implacável em mostrar os efeitos de capital contra a vida dos trabalhadores. Dado a hostilidade do cineasta marxista contra o capitalismo, isto significa que sua obra retrata como a vida da classe trabalhadora é brutalizada, perdida, desperdiçada.

Há quatro décadas que os filmes de Loach teimam em representar a vida da classe trabalhadora e suas dificuldades, com ênfase nos setores mais castigados. Nos anos 60, em obras primas como *Cathy come home*, Loach mostrava que nem todo mundo estava desfrutando dos benefícios da sociedade de consumo de pós-guerra. Nos anos 70, o diretor realiza esporádicos longas-metragens, e junto com o produtor Tony Garnett e o escritor Jim Allen, ambos marxistas radicais, apostam fundamentalmente na televisão como meio de atingir as massas com, por exemplo, minisséries de quatro episódios como *Days of hope*, sobre o movimento operário britânico entre 1916 e 1926. Na década de 80, o cineasta tenta, através do documentário, criticar o governo Thatcher e os efeitos de sua política a favor do grande capital e contra os trabalhadores, mas é censurado (o exemplo mais gritante é a série de quatro documentários *Questions of leadership*, que nunca foi exibido). Nos anos 90, o cinema de Loach mostra o preço que as classes baixas no Reino Unido têm pagado pelas políticas neoliberais dos últimos 25 anos (ver *Riff Raff*, *Raining stones*, *Meu nome é Joe*)

Loach é um cineasta do presente, com uma aguda percepção do que acontece na sociedade e dos problemas sociais e econômicos. Acompanhar sua trajetória é seguir uma agenda que, com uma urgência e inteligência digna do melhor jornalismo e do melhor documentário, mostra a vida da classe trabalhadora e seus problemas, o estado da briga entre capital e trabalho.

Hoje o cinema de Loach é ainda mais pessimista sobre a sociedade contemporânea do que era nos anos 60 e 70. Seu trabalho sempre foi crítico e pouco otimista sobre a possibilidade real de mudanças políticas radicais na Grã Bretanha. Porém, nos anos 60 e 70, era possível imaginar que a ação coletiva

da sociedade desafiasse ao poder combinado do grande capital e do Estado, o que conduzia a esquerda a realizar debates sobre políticas reformistas ou revolucionárias. Já os anos 90 consolidam uma realidade dominada pela direita política e econômica, na Inglaterra e no mundo. Nesta última fase de Loach, não há personagens que representem uma saída, ou uma utopia de mudança da realidade.

Loach como cineasta perante o mundo

Ken Loach é uma boa exceção. Filho de uma outra época (os anos 60, que hoje parecem tão distantes quanto o século 19) e, portanto, de um outro mundo, Loach não é cineasta de um filme isolado, mas de uma obra de uma coerência ímpar. Se analisarmos sua obra no transcorrer de quatro décadas, perceberemos a excelência de seu cinema. Neste artigo tentarei provar o porquê, destacando algumas características do cineasta que falam de uma unidade cineasta/obra pouco comum e de uma particular concepção do fazer cinematográfico.

Primeiro, há em Ken Loach uma busca de simplicidade de estilo que contrasta com a grande ambição política de seu cinema. Ou seja, se nos seus filmes o diretor parece não brilhar, isso é uma estratégia proposital, fruto de uma visão que entende a arte como parte integrante de um projeto de mundo humanista e socialista. Traços *auteristas* que outros identificam com estilo pessoal, são para Loach maneirismos. Nesse sentido, Loach se distingue por um lado da obsessão pela linguagem de vários cineastas típicos dos anos 60, e por outro, afasta-se do culto a personalidade do diretor que provocaram os excessos da teoria do cinema de autor.

No cinema de arte a procura de um estilo próprio virou quase uma imposição de mercado. Os subestilos que hoje pululam cada vez mais são menos o resultado de uma expressão individual do artista, ou de resultado de um largo processo particular colaborativo, ou de uma visão particular de cinema, de adoção

de maneirismos, de cópias de traços de grandes cineastas do passado. Poucos, entre eles Quentin Tarantino, parecem ter conseguido o que parecia impossível perante o excesso de informação: incorporar todo um conjunto de subculturas pop e diversos cinemas e ter conseguido dali gerar um cinema pessoal, pós-moderno, erudito e cinéfilo por excelência.

Vivemos numa época onde a tendência é que tudo se resuma e se explique pelo mercado. No cinema, isso leva a duas tendências: por um lado, os filmes *blockbusters*, cada vez mais para todos os públicos e com lançamentos mundiais, transformando os filmes em eventos, e impondo a obrigação social de assisti-los sejam bons ou ruins (*Harry Potter*); por outro, o cinema de arte, já considerado como um outro nicho de mercado: há os filmes de arte “comerciais”, filmes que têm sucesso em todo mundo (*Dogville*), há os filmes “estranhos”, com temáticas bizarras, e por último, há os filmes que genuinamente correspondem ao que antes era considerado cinema de arte. Filmes que importam, que conservam a essência do cinema. O cinema de Loach entra nesse último grupo.

Loach é um cineasta “moderno”, porém com uma sobriedade dos grandes mestres do cinema documentário (Coutinho, Wiseman). Não é estiloso, nem metacineamatográfico. Na sua biografia, a forte aposta numa obra onde os operários são os protagonistas, na televisão pública como forma de atingir e formar as massas e no documentário político (onde a questão ética é muito mais importante e presente do que na ficção) explica-se seu paradoxo: ele é um cineasta modesto, com aparentemente pouco ego. Seu estilo seco, austero, sua ficção influenciada pelo documentário, é resultado disso.

O cinema de Loach retrata o homem em seu entorno físico, social, cultural e político, em seu tempo histórico, de maneira realista e seca. O projeto de Loach é mostrar a imensa maioria da humanidade, a classe trabalhadora, em seu embate contra as forças do grande capital e do estado repressor. Ficam fora do foco de seu projeto as classes altas e médias, a não ser como contraste e ou antagonistas da

classe trabalhadora. A visão é abertamente marxista crítica, dialética e militante; não é panfletária nem simplificadora.

Tendo em mente o cinema como arte que pode ajudar na transformação do mundo e na evolução da sociedade, Loach desenvolveu um estilo cinematográfico acorde a seu projeto. Vamos agora ver mais em detalhe as escolhas estéticas e suas implicações éticas.

O estilo de Loach e os métodos de trabalho: a fotografia

Loach escolheu um tipo de fotografia de cinema que está a serviço de seu projeto de cinema sócio-realista. Há uma estratégia de observação mais do que envolvimento. Apesar de influenciado inicialmente pela polêmica antinaturalista de Troy Kennedy Martin e John Mac Grath (roteiristas da série de televisão *Diary of a young man*, da qual Loach dirigiu alguns episódios em 1964)¹, a estética de Loach é de um realismo radical, dado que filma ficção com técnicas de documentário. Loach filma rápido e em ordem cronológica. Opta por luz natural e por iluminar o ambiente como um todo e não cada plano em separado, algo que começou com o diretor de fotografia Chris Menges, em *Kess* (1969). “Nós queríamos iluminar o espaço de forma que a luz caísse democraticamente, porém sem ostentação em todos. Não só é mais agradável, mas a luz não está dizendo: ‘Este é o ator principal na cena o no filme e estes outros atores não são tão importantes’” (FULLER, 1998, p. 40).

Ao mesmo tempo em que ilumina o cenário como um todo, prefere planos mais abertos, que mantém uma distancia dos atores, ambas características de tom documentário. Isto implica que não há marcas que os atores têm que seguir, favorecendo assim a espontaneidade e a sinceridade da interpretação. O enquadramento busca a simplicidade e um certo distanciamento que favoreça o raciocínio do espectador.

Loach utiliza lentes levemente teleobjetivas (100mm) para poder afastar a câmera e deixar os atores mais livres. Não gosta de lentes grandes angulares, onde a lente se aproxima muito do ator:

Filmar é basicamente arranjar as coisas para que aconteçam na frente da câmera, então é questão é como fazer isso de modo realista. Parte disso é tirar todas as technicalidades do cinema o mais possível, de forma que as pessoas possam se relacionar umas com as outras, e não com o equipamento ao redor. Isso implica não botar luz nos olhos ... posicionar a luz da forma menos obstrutiva possível e usar luz natural. Eu nunca faço *story-boards*, se você só vai animar desenhos, a coisa já está morta (GOODRIDGE, 2002, p. 113).

O trabalho do ator

Loach é um excelente diretor de atores, traço que, no entanto, pode passar despercebido. O diretor desenvolveu uma interpretação realista, não naturalista, que incorpora a performance o projeto inicial do cinema moderno de “mostrar o mundo como ele é”. Na interpretação, isso significa sabotar o naturalismo e buscar uma maior ambigüidade e complexidade. Sua abordagem realista surgiu no início dos anos 60, de uma avaliação crítica do que se entendia era uma boa atuação na televisão britânica daqueles tempos:

Tentamos sacudir o processo normal de *casting* e achar formas de pegar as pessoas de guarda baixa e que fizessem coisas que não estavam conscientes iam fazer. O que era excitante era se perguntar aonde os atores iriam num determinado momento e tentar pegar uma resposta não esperada. (...) Quando possível, tentava achar formas de sabotar a interpretação clássica exibicionista da televisão, pondo as pessoas nas sombras, por exemplo, de forma que ficassem enigmáticos e obscuros (...) O ponto é fazer tudo menos óbvio, sugerir coisas, não explica-las até que elas estejam totalmente expostas (FULLER, 1998, p. 6).

O teatro é uma presença central na cultura britânica, e suas inter-relações com o cinema britânico dos últimos quarenta anos não são prejudiciais, como um certo senso comum acredita, mas frutíferas. Isso se constata no cinema de Loach, Mike Leigh, Lindsay Anderson, entre outros. Em 1961, Loach ingressa como assistente de direção na companhia Northampton Repertory Theatre. Lá, ele aprende muito sobre

os medos e as ansiedades dos atores, como atores interpretam bem o como mal, aprendi muito sobre o processo, o que faz funcionar e como o facilitar. Um bom ator dá suporte a outro em cena, um mau ator não dá nada. Essa generosidade é vital. Por isso nunca se deve fazer um teste isolado a um ator, porque isso nega o verdadeiro princípio da interpretação, que é a resposta (FULLER, 1998, p. 6).

Loach costuma empregar uma combinação de atores profissionais com não profissionais, assim como optar cantores ou comediantes. Para Loach a distinção entre atores e não atores é falsa, porque se trata de escolher pessoas que sejam verossímeis e dêem vida ao que acontece na tela: “Eles têm que atuar; a única questão é se atuaram antes ou não. Às vezes é uma boa idéia que tenham atuado, outras não é necessário (. ..) Eu tendo a trabalhar (com atores e não atores) da mesma forma” (FULLER, 1998, p. 17).

Para definir um elenco, costuma fazer extensas pesquisas e fazer um exaustivo processo de testes. Costuma não trabalhar com estrelas e muda seu elenco totalmente de filme a outro (Robert Carlye, como protagonista de dois longas-metragens: *Riff Raff* e *A canção de Carla*, é uma exceção).

Consciente de que o mais difícil de um ator atingir é a surpresa, Loach não dá o roteiro inteiro para os atores decorarem; prefere dar pequenas partes e manter o ator sem saber o desenvolvimento da história, de forma que ator experimente os fatos, próximo do ponto de vista do personagem. Dependendo das cenas, ele

não dá o roteiro aos atores; o que importa é a resposta emocional mais do que as palavras concretas:

Há uma cena em *Pão e Rosas* em que uma irmã conta à outra algo do passado e isso arrasa ela. Obviamente, eu não queria que ele soubesse esse secreto até rodar, então não lhe dei sua parte do roteiro. Não era tão importante o que ela dissesse como resposta, mas era o efeito nela que era importante (...) Não tem nada pior que um ator se preocupando se será capaz de chorar ou desabar de forma convincente (GOODRIDGE, 2002, p. 14).

Acorde com um modo de produção e uma estética de baixo orçamento, e numa escola do cinema moderno, Loach filma na seqüência do roteiro, contrariando o lugar comum imposto por um modo de produção *hollywoodiano* e publicitário, de fazer um plano de filmagem que altere a ordem do roteiro (uma forma de baratear custos quando se tem um grande investimento em cenografia, por exemplo): “Quando você filma uma cena fora da ordem, e aconteceu algo crítico antes que você ainda não filmou (...) os atores não sabem como emergiriam disso. Você não pode aprender nada novo emocionalmente ao rodar a cena se você já filmou o que vem depois” (GOODRIDGE, 2002, p. 14).

Ao analisar a forma de trabalhar com atores de Loach, e compará-la com a de Mike Leigh, vemos uma concepção da performance no cinema britânico (dos anos 60 até 2004) de tradição moderna, que possui vários traços em comum, que partilha um desdém pela forma naturalista e convencional de conceber a interpretação. Os dois não dão o roteiro completo aos atores para evitar racionalizações e trabalhar com a surpresa, consideram fundamental a interação do ator com o meio social (Loach mais com a locação, Leigh com o figurino), filmam em ordem cronológica; ambos fazem um longo processo de escolha de elenco e de ensaios. Há diferenças essenciais, derivadas do fato essencial de que Leigh cria o roteiro nos ensaios e que Loach parte sempre de um roteiro já escrito.

Leigh usa o improviso para criar e magnificar características dos personagens (forma de falar, gestos, roupas), chegando ocasionalmente perto de uma leve caricatura realista; Loach usa a surpresa e o improviso para combater os vícios da interpretação naturalista e atingir uma performance seca e realista.

Como pensar o cinema de Loach, daqui, do Brasil? O que este cinema tem a nos ensinar? O cinema de Loach é um projeto de cinema político coerente que segue uma concepção herdeira do cinema moderno. O Brasil tem uma tradição rica no cinema moderno dos anos 60 e 70, sendo este o momento em que o cinema brasileiro atingiu seu auge (Glauber, Sganzerla, Bressane, Hirzman, Joaquim Pedro, entre outros). Esse legado parece ter se rompido, em parte pelo descaso do país com seu passado, porém em parte porque esse cinema foi evoluindo para um questionamento da linguagem e da possibilidade da representação. Na hora que o cinema brasileiro quis voltar a narrar histórias, o que aconteceu foi a negação quase em bloco do legado do cinema brasileiro moderno e do cinema moderno em geral, salvo exceções como Bianchi, Brant, Amaral, entre outros.

Para Loach, a questão da representação nunca esteve em pauta e a linguagem nunca foi o objetivo em si; o que interessava era qual a melhor linguagem para encenar a vida da classe trabalhadora e seus embates sociais e políticos. O cinema de Loach nos apresenta outras formas de pensar aspectos de estilo fundamentais, como a fotografia, a decupagem e a interpretação, formando um conjunto de coerência ímpar, e totalmente diferente do modelo industrial e publicitário que predomina hoje no Brasil. Em momentos onde parece fundamental resgatar o legado do cinema moderno e a possibilidade de fazer cinema político que atinja uma boa parcela do público, é imperiosa a necessidade de construir um modo de produção e uma estética de baixo orçamento, bases para um renascimento glorioso de um novo cinema, do qual o cinema de Loach representa uma contribuição capital.

-
1. Ambos roteiristas atacaram o naturalismo e a filmagem em estúdio típica do estilo de televisão anterior, advogando por uma televisão com linguagem mais próxima do cinema moderno. Troy Kennedy Martin publicou em 1964 um famoso artigo na revista *Encore* onde ataca o naturalismo e propõe um novo tipo de ficção televisiva, libertas do classicismo naturalista. Troy Kennedy Martin era muito influenciado por Brecht.

Vozes polifônicas e escutas musicais: a articulação da banda sonora em François Girard

Suzana Reck Miranda (Universidade Anhembi Morumbi)

Este texto amplia a reflexão em torno da “escuta” no filme de François Girard sobre o pianista Glenn Gould (*Thirty-two short films about Glenn Gould*, 1993), cujos apontamentos iniciais foram apresentados em uma comunicação no IX Encontro da Socine¹. Entre outras informações, o texto anterior mencionou que Gould realizou documentários radiofônicos nos quais sons e vozes foram editados a partir de conceitos musicais, e que Girard teria se pautado em conceitos estéticos similares para “orquestrar” a banda sonora de seu filme. O objetivo, desta vez, é explorar como Girard, especificamente através da articulação da voz e da escuta, interpreta alguns dos pressupostos estéticos do pianista canadense.

Performance vocal

Glenn Gould, ao conceber e editar entrevistas para o rádio, interessava-se em promover uma intervenção artística. “O grande prazer de trabalharmos com o que chamamos de rádio documentário é libertá-lo das restrições (...)”², declarou o pianista a John Jessop, afirmando que as entrevistas deveriam ser incorporadas em condições nas quais “não existam, não se admitam contradições entre o processo de arte e de documentação”³. Por este motivo, ele considerava as entrevistas como matéria-prima para as suas criações e não como um material a ser divulgado integralmente (PAGE, 1984, p. 388).

Ao longo dos 32 curtas, Girard parece inspirar-se, em alguns momentos, exatamente neste pressuposto gouldiano, ao explorar a sonoridade da voz e a construção da escuta de seu personagem. Por exemplo, no 17º curta, *Solitude*, que é praticamente um “desenvolvimento” do primeiro (*Ária*)⁴, as vozes apresentam um tratamento peculiar.

A paisagem branca que abre o filme é retomada em *Solitude*. Antes de Gould (representado pelo ator Colm Feore) entrar em cena, ouve-se a voz, bem distante, de um suposto entrevistador. Também está soando uma música ao fundo (o andantino da Sonatina nº 2 de Jean Sibelius). Logo em seguida, Gould entra no quadro, caminhando no gelo, da direita para a esquerda. A câmera está fixa e o enquadra num plano de conjunto. Embora ele esteja distante da câmera, seus passos podem ser claramente escutados. Corte. Gould aparece agora em um plano americano e olha para a câmera, como se o entrevistador fosse o espectador, e começa a responder. A seguir, temos um plano semelhante ao primeiro (de conjunto). Gould é visto novamente mais ao fundo do quadro. O enquadramento do quarto plano é igual ao do segundo (plano americano) e o do quinto (e último plano), igual ao do terceiro (plano de conjunto). Enquanto isso, o entrevistador, que é mantido sempre fora de campo, faz mais três perguntas a Gould, que as responde.

O texto dramatizado neste curta foi extraído de uma entrevista do verdadeiro Gould a Jonathan Cott, feita originalmente em 1974, para a revista *Rolling Stone*⁵. Embora as palavras tenham sido retiradas de um documento e, por este motivo, possuam um comprometimento prévio com uma informação real, Girard as selecionou de modo a conferir-lhes diferentes significados.

Escuta-se a voz de Gould (Feore) claramente o tempo todo. É uma voz nítida e isenta de intervenções sonoras naturalistas como, por exemplo, o vento. Não importa a que distância ele esteja da câmera, sua voz é límpida. Já a voz do entrevistador é difícil de ser compreendida.

A imagem não revela o emissor da voz que entrevista Gould, mas ela parece originada em um espaço aberto, amplo e à distância. Esta impressão sonora corresponde exatamente à informação visual. Já a resposta de Gould soa forte e próxima. No entanto, supostamente, tanto o entrevistador quanto o entrevistado estão ao ar livre, sobre um lago congelado.

A diferença no modo pelo qual estas duas vozes se relacionam com o espaço ficcional (uma se propagando no espaço e a outra não) estabelece uma escuta diferenciada para o filme. A intervenção que realmente diferencia a escuta, neste exemplo, não diz respeito especificamente à manipulação das qualidades sonoras em si, mas à interação som/ imagem, pois, como bem aponta Chion, é a imagem que revela o “lugar” do som, que o ancora, que o localiza como algo dentro ou fora do quadro (CHION, 1998, p. 222).

A voz do entrevistador, embora acusmática⁶, ou seja, uma voz cuja fonte não é visível na imagem, é facilmente ancorada no espaço visual. Já a de Gould, mesmo perfeitamente sincronizada com sua presença física, não se relaciona de forma naturalista com a paisagem.

A não coincidência entre a distância do que se vê e volume sonoro do que se escuta é algo comum no cinema. Entretanto, neste exemplo, o efeito sugere um “ponto de escuta no sentido subjetivo”, nos termos de Chion, e não espacial. Os índices sonoros indicam “como” Gould escuta (som muito próximo e sem intervenções evidentes do ambiente externo) e não a localização exata dos sons no espaço sonoro ficcional. Em outras palavras, é possível pensar que o efeito sonoro apresentado no curta ilustra a impressão auditiva de Gould, já que se ouve com nitidez tanto os seus passos quanto a sua respiração entre as frases. Com isto, a enunciação oferece ao espectador não só a oportunidade de ouvir de perto, mas de ouvir junto com o personagem.

Outra interessante exploração sonora da voz ocorre no 5º curta. Gould (Feore) dialoga consigo mesmo, ou seja, a mesma voz indaga, provoca, responde,

questiona. *Gould meets Gould* dramatiza uma parte de um artigo denominado “Glenn Gould interviews Glenn Gould about Glenn Gould”, publicado em 1974, na revista *High Fidelity*⁷. O cenário é um estúdio de gravação, repleto de microfones, cabos e equipamentos de áudio. Em cena, Feore interpreta dois personagens ao mesmo tempo: Gould jovem e Gould mais velho. O jovem faz as perguntas, o maduro as responde.

A entrevista imaginária aborda vários assuntos, todos ligados ao pensamento estético de Gould: auto-reflexões sobre os seus documentários radiofônicos, o papel do artista como super-herói, o poder controlador do interlocutor em uma conversa, poder este que Gould fazia questão de manter. A maior parte das entrevistas que o pianista concedeu foi previamente produzida por ele mesmo. Ou seja, ele conhecia as perguntas de antemão, além das perguntas que ele mesmo elaborava e passava para os entrevistadores.

O domínio e o controle no desenvolvimento das perguntas e respostas neste diálogo imaginário de Gould lembram algumas técnicas rigorosas de composição musical. Expressões como “caráter de pergunta e resposta” ou “temas que se desdobram em vozes distintas” são frequentemente utilizadas para descrever técnicas de peças contrapontísticas. Ou seja, esse diálogo gouldiano pode ser descrito da mesma forma que uma *Invenção a Duas Vozes* de Bach: duas vozes (melodias) que ora se combinam, ora se contrapõem, desenvolvendo habilmente temas complexos.

Acompanhando o diálogo, desde o início do curta, há realmente uma música de Bach: o prelúdio da Suíte Inglesa nº 5. Ao final da seqüência, a música encobre a fala dos dois Goulds – tal como uma melodia encobre as outras numa peça contrapontística. O que é dito pelo pianista já não importa mais, mas sim a sonoridade tecida pela soma da música com as vozes.

Assim como neste exemplo, também outras falas que permeiam o filme de Girard foram extraídas de textos sobre ou de Gould. Muitas delas, parafraseando

Paul Zumthor, servem de “pretexto para uma performance vocal” (ZUMTHOR, 2000, p. 11). Embora não se trate de textos com forma poética⁸, as falas podem ser pensadas como algo poético ao longo do filme. Isto é possível porque Girard, inspirado nas técnicas radiofônicas de Gould, destaca a voz do ator na sua materialidade (sonoridade, inflexão, entonação, musicalidade, ritmo). O resultado sonoro vai além da mera apreensão do sentido das palavras ou ainda de uma simples relação causal (voz-corpo).

Ou seja, as falas escritas por Gould são ampliadas quando transpostas para a performance vocal de Colm Feore. Em vários curtas, a interpretação vocal do ator reforça características peculiares do músico. Um exemplo pode ser percebido na leitura do irônico texto do 22º curta, *Personal Ad*. Trata-se de uma espécie de anúncio para “correio sentimental”, que fornece uma série de pré-requisitos em relação a uma pessoa procurada⁹.

Este 22º curta reproduz visualmente o ambiente onde Gould costumava trabalhar. Na imagem inicial, a câmera passeia por uma pequena sala repleta de pilhas e mais pilhas de livros, papéis, manuscritos, partituras, cartas, jornais. Ouve-se uma parte (“*désir*”) das Duas Peças opus 57 de Scriabin e o som de uma máquina de escrever. A câmera se movimenta da direita para a esquerda, até revelar Gould, no lado direito do quadro, sentado em uma mesa com uma máquina de escrever, terminando de datilografar o mencionado texto. Gould o lê em voz alta, nos próximos três planos, corrigindo uma das palavras, no decorrer da leitura¹⁰. No final do quarto e último plano, após a leitura e sentado novamente na sua mesa, Gould telefona para a seção de classificados de um jornal. Tão logo a recepcionista atende, ele desliga o telefone e sorri.

A interpretação vocal, através da entonação e da repetição de algumas palavras, acentua a caráter de *nonsense* deste pequeno anúncio que busca a “pessoa ideal” para um relacionamento. Algo semelhante ocorre em *Gould meets Gould* (curta nº 5). O diálogo imaginário em forma de texto foi transformado em um diálogo vocal cheio de tensões, flexões irônicas e provocativas. Como os dois

Goulds são interpretados pelo mesmo ator, a performance vocal é enriquecida pelo efeito da “duplicação” de uma mesma voz.

Voz acusmática

Além da voz de Feore representar um Gould que conversa consigo mesmo através de diálogos imaginários ou monólogos sarcásticos, ela é, em alguns curtas, uma voz *over* ou, nas palavras de Chion, um narrador “acusmático” (CHION, 1982, p. 27). É o que ocorre em *Lake Simcoe*, o segundo curta, em que as memórias da infância são narradas pela voz de Gould (Feore), localizada no tempo presente do curta, enquanto as imagens resgatam fragmentos do passado. Esta voz *over* que, junto à abertura da ópera *Tristão e Isolda*, de Richard Wagner, configura uma polifonia constante, amarra três momentos temporais da infância de Gould. As palavras, emitidas num tom introspectivo e suave, narram, em primeira pessoa, lembranças que são verdadeiras informações biográficas como, por exemplo, o fato de, aos três anos, já ter um “ouvido absoluto”, ou ainda, ter tido sua iniciação musical com mãe. Enquanto isso, a imagem complementa visualmente cada lembrança.

Para Chion, um som acusmático favorece um tipo de escuta no qual as qualidades sonoras são mais facilmente percebidas. Isto ocorre, diz o autor, porque há o desejo, na escuta, de identificar a fonte sonora (CHION, 1995, p. 18-19). Perceber as qualidades sonoras da voz *over*, neste segundo curta, significa entender a aproximação que Girard estabelece entre o personagem e o espectador. As frases, por serem pronunciadas em um tom calmo e cadenciado, parecem intimamente endereçadas ao espectador, como se contivessem segredos íntimos, característica que “particulariza” dados biográficos corriqueiramente repetidos na literatura sobre Gould. Além disto, a entonação vocal passa a impressão de uma “quase música”, antecipando a confissão ao final do curta: “I often think how fortunate I was to have been brought up in an environment where music was always

present...”¹¹. Tão logo a última palavra é dita, os ruídos naturalistas desaparecem e a banda sonora é totalmente preenchida pela música, num dos ápices harmônicos do prelúdio wagneriano.

Mas a voz *over* de Feore, nos curtas finais, atinge uma outra dimensão, a exemplo do que ocorre no penúltimo curta, o *Aria (reprise)*. Conforme o próprio título sugere, o 31º curta-metragem retoma a paisagem do primeiro (*Ária*), porém a luz é diferente, sugerindo o entardecer. Há uma espécie de inversão: Gould agora caminha afastando-se da câmera, até tornar-se um pequeno ponto preto no quadro¹². Uma música também está presente: o prelúdio nº 1 do Cravo bem Temperado (vol. 1) de Bach. Entretanto, desta vez não há nela uma variação de intensidade (como havia do primeiro curta). O prelúdio se mantém em um volume constante, acompanhando a voz *over*, que é a voz de Feore, portanto, a voz de Gould no universo diegético do filme.

No contexto deste curta, esta voz está deslocada do personagem, embora esteja falando algo sobre ele. A voz de Feore está narrando uma informação importante para a conclusão do filme, enquanto o personagem Gould se afasta cada vez mais, em uma simbólica caminhada. A interferência vocal *over*, típica de documentários, explica algo ao espectador e se refere a Gould na terceira pessoa¹³.

Zumthor, ao estudar as inúmeras relações entre a voz e a escritura, destaca que a voz possui uma espécie de “autoridade” em relação ao texto escrito, característica que provém do efeito vocal, já que a enunciação vocal possui um caráter de “universalidade” (ZUMTOR, 2000, p. 11). Chion, por sua vez, delega uma espécie de autoridade à voz no cinema, sobretudo quando ela está *over*. A voz acusmática possui “poderes mágicos”, principalmente pela onisciência que ela representa (CHION, 1982, p. 28). Para Mary Ann Doane, o que confere autoridade à voz *over*, especialmente no documentário, é justamente o fato de ela não ser “escrava de um corpo”, característica que a torna “capaz de interpretar a imagem, produzindo a verdade dela” (in: XAVIER, 1983, p. 466-467).

No curta em questão, embora a voz esteja revestida de uma autoridade, pois é uma voz *over* que comenta algo sobre o universo diegético, ela cria uma ambigüidade por ser exatamente a mesma voz que, até então, soava dentro da diegese como a voz de Gould. Pode-se mesmo dizer que há um efeito mágico que resulta da separação entre a voz e o corpo, já que o corpo do ator é visto na imagem.

Enquanto Gould está se distanciando na paisagem branca, sua voz perdura com o prelúdio de Bach que a acompanha, exemplo musical que literalmente pode estar em qualquer ponto do espaço, já que, conforme esta voz *over* informa, esta pequena peça musical é um dos registros sonoros contidos nas sondas espaciais Voyager I e II. Como ironiza Chion, “o que seria mais natural do que um morto que continua a falar num filme, como uma voz sem corpo...?” (CHION, 1982, p 45.). O fato é que a voz de Feore se desprende do seu personagem e, portanto, atinge uma outra dimensão narrativa, no exato momento em que está relatando, no filme, que a música gravada por Gould literalmente se despreendeu do Sistema Solar.

Diante do que foi exposto, pode-se dizer que a voz de Gould (Feore), nos curtas de Girard, se multiplica entre diálogos mágicos, imaginários, monólogos performáticos, gerando uma espécie de polifonia. Ela perpassa diferentes campos narrativos, de acordo com a forma como o filme articula a relação som/imagem. Além deste encadeamento variado, Girard explora as “sonoridades” desta voz através da performance vocal de Feore e, por vezes, constrói uma escuta subjetiva que permite ao espectador partilhar da audição de Gould.

Um dos pontos culminantes deste procedimento estético ocorre no 15º curta, *Truck Stop*, cuja edição sonora, além de representar um exercício de escuta subjetiva do pianista, é concebida, por Girard, a partir dos mesmos procedimentos que Gould utilizou na abertura de um dos seus documentários radiofônicos, o *The Idea of North*¹⁴. O fato é que, em todos os curtas aqui citados e analisados, a voz é explorada além do seu sentido semântico ou de

referencialidade (fonte, causa) e fornece ao espectador a experiência de escutar “como” Gould, articulando o que Chion denomina de ponto de escuta subjetivo. Esta forma de destacar a voz na sua concretude, sem dúvida, remete às técnicas que o próprio Gould desenvolveu nos seus documentários radiofônicos. Em outras palavras, ouvir musicalmente a voz no filme de Girard revela a forma como o próprio Gould musicalmente pensou a voz nas suas “composições” para o rádio. Além do mais, o modo como a escuta é articulada no decorrer do filme enseja uma reflexão ampla sobre quem e como era o pianista.

Referências bibliográficas

CHION, Michel. *Guide des objets sonores – Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Paris: Buchet/Chastel, 1995, p.187.

_____. *La voix au cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma - Éditions de l'Etoile, 1982, p.141.

DOANE, Mary Ann. "A voz no Cinema: a articulação de corpo e espaço" in: XAVIER, Ismail (org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 457-475.

MIRANDA, Suzana Reck. "Filmando a música: as variações da escuta no filme de François Girard" in: MACHADO Jr., Rubens et al (org.) *Estudos de cinema Socine*. Ano VII. São Paulo: Annablume, 2006, p.51-57.

PAGE, Tim (Ed.). *The Glenn Gould Reader*. Toronto: Lester & Orpen Dennys Publishers, 1984.

ZUNTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Educ, 2000.

-
1. MIRANDA, Suzana Reck. "Filmando a música: as variações da escuta no filme de François Girard" in: MACHADO Jr., Rubens et al (org.) *Estudos de Cinema Socine*. Ano VII. São Paulo: Annablume, 2006, p. 51-57.
 2. Para Gould, estas restrições dizem respeito ao fato de as palavras estarem amarradas à informação.
 3. "One simply has to incorporate that information on its own terms – on terms which admit to no contradiction between the process of 'art' and of 'documentation'". O trecho citado foi extraído da entrevista concedida por Gould a John Jessop, denominada "Radio as Music", publicada em PAGE, Tim (Ed.). *The Glenn Gould Reader*. Toronto: Lester & Orpen Dennys Publishers, 1984.

4. Este curta inicial é o objeto de estudo do texto anterior, apresentado no IX Encontro da Socine.
5. *Rolling Stone Magazine*, vol. 167, 15 de agosto de 1974.
6. Termo usado por Michel Chion, extraído dos conceitos de Pierre Schaeffer, que diz respeito a um som escutado sem que sua fonte sonora seja vista.
7. P. 72.
8. O principal objeto de estudo de Zumthor é o texto poético da literatura medieval (onde a expressão vocal é um elemento central). Porém, a forma como ele aborda as qualidades específicas da performance vocal é uma ferramenta interessante para a análise da voz em outras situações narrativas.
9. Este pequeno texto, em tom sarcástico, foi encontrado no meio de manuscritos de Gould, no estúdio que ele mantinha no Hotel Inn On The Park, em Toronto.
10. Eis o texto integral lido/escrito por Gould (Feore) neste curta: "Wanted: Friendly, companionably, reclusive, socially unacceptable, alcoholically abstemious, tirelessly, talkative, zealously, spiritually intense, minimally turquoise, maximally ecstatic loon seeks moth or moths with similar equalities for purposes of telephonic seduction, Tristan-esque trip-taking... tristan-esque, tristan-esque, trip-taking, and permanent flame-fluttering. No photos required. Financial status immaterial. All ages and non-competitive vocations considered. Applicants should furnish cassettes of sample conversation, notarized certification of marital dis-inclination, references re low-decibel vocal consistency, itinerary and...itinerary and sample receipts from previous, successfully completed out-of-town moth flights. All submissions treated confidentially. No paws need apply. The auditions for all promising candidates will be conducted to and on Anaton Penisend, Newfoundland".
11. "Sempre penso o quanto tive sorte por crescer em um ambiente onde a música sempre esteve presente" (tradução da autora).
12. No primeiro curta-metragem Gould caminha em direção à câmera, frontalmente posicionada.
13. A voz *over* de Colm Feore fala o seguinte texto: "In the fall of 1977, the U.S. government sends two ships, Voyagers I and II, into space where they are eventually destined to reach the edge of our galaxy. In the hope that someone, somewhere would intercept these craft, a variety of messages were placed on board that would be capable of communicating the existence of an intelligent creature living on a planet called Earth. Among these was included a short prelude by Johann Sebastian Bach, as performed by Glenn Gould..."
14. Uma análise específica sobre este curta foi desenvolvida separadamente e pode ser encontrada nos anais eletrônicos do XXVII Congresso da INTERCOM. O título do texto é "*Film as music*: O rádio musical de Glenn Gould e a construção sonora do filme de François Girard" e está disponível no seguinte endereço eletrônico: <http://reposcom.portcom.intercom.org.br/dspace/bitstream/1904/17673/1/R1073-1.pdf>.

Televisão, documentário e vanguarda:

*Four American composers*¹

Gilberto Alexandre Sobrinho (Centro Universitário Senac)

Neste texto, pretendo abordar a maneira como Peter Greenaway interagiu no universo da televisão britânica. Interessa-me observar os aspectos centrais da manipulação da imagem televisiva, tendo em vista os processos de captura, edição, veiculação e recepção de tal meio; outro ponto da investigação é a questão intertextual imanente em sua obra e, finalmente, busco mapear o tipo de contribuição autoral que Greenaway imprime no contexto da televisão. Como objeto de estudo, selecionei a série de documentários *Four American composers* (1984) que, mesmo sendo filmes de encomenda e diferindo radicalmente das obras de maior envergadura experimental, contém ingredientes pertencentes ao olhar particular do diretor, aqui voltado para a tradução da música minimalista para a televisão.

A participação de Greenaway na televisão é fruto do encontro entre artistas de vanguarda e o meio televisivo, sendo o surgimento do *Channel 4* decisivo para essa união. A emissora previa em sua programação a inclusão de trabalhos de artistas tais como Malcom Le Grice e Derek Jaman, que tomaram o meio para investimentos criativos em que o fazer artístico se constituía a partir de elementos de vanguarda, aqui entendida como um certo posicionamento de resistência e de renovação diante dos formatos homologados pela indústria do entretenimento do audiovisual. Enfatizo a realização dos filmes feitos no período que se estende de 1982 a 1989, sob a supervisão artística de Michael Kustow.

A inclusão de artistas na programação televisiva cujas trajetórias marcam-se pelo signo da ruptura entrelaça-se com um conjunto de transformações que o meio passou a vivenciar, a partir da década de 80, como assinala John Walker (1993, p. 147):

Mudanças significativas aconteceram em relação à arte e à televisão britânica durante os anos 1980, resultado de vários fatores: primeiro, a introdução de um quarto canal terrestre; segundo, a política do Governo Conservador de desregulamentação – que estimulou o livre-mercado, o setor privado enquanto agente do setor de transmissão e, em terceiro lugar, o impacto de inovações tecnológicas tais como sistemas de transmissão a cabo e via satélite, aparelhos domésticos de gravação e reprodução, computadores e novas máquinas de construção gráfica tais como o *Quantel Paintbox*.

Rod Stoneman, crítico, realizador e produtor, membro ativo da London Filmmakers Co-operative durante a década de 70, e depois, integrante do canal, afirma que “*Experimental* é um termo complexo, no mínimo intenso e inexacto, e uma penumbra de conotações negativas o acompanham, tais como ‘difícil’ e ‘chato’, nos discursos em torno da televisão britânica no final do século XX” (1996, p. 285). Em seu texto, Stoneman traça um panorama dos dilemas de se levar para a pequena tela os extratos de uma forma artística que, normalmente, é dissociada do chamamento de grandes audiências, assinalando que os interesses mercadológicos explícitos do meio são preenchidos ao se transformar certos estilos e técnicas desenvolvidos pelos artistas visuais em produtos comerciais, geralmente atendendo a propósitos publicitários, tais como vinhetas, videoclipes e outras criações.

O texto de Stoneman, denominado *Incursions and inclusions: the avant-garde on Channel Four 1983-1993* (Incursões e inclusões: a vanguarda no *Channel Four* 1983-1993) além de conceituar e afirmar o papel da vanguarda como postura

em que reside tanto a contestação crítica a um universo estabelecido, como a busca da diferença formal, situa os destinos que tiveram os filmes de artistas, cujo propósito era forjar uma espécie de televisão artística, oferecendo aos cineastas marcados pela experiência radical do cinema experimental a possibilidade de incrementar a programação do meio televisivo. O que resultou na conflitiva relação entre termos aparentemente antagônicos, vanguarda e televisão, que se estendeu por quase dez anos, tendo o projeto praticamente desaparecido no decorrer dos anos 90.

O *Channel 4* se diferenciou desde o início das outras duas redes de televisão aberta na Inglaterra, a BBC e a ITV, pela atenção voltada para a programação artística e incluía também patrocínio a produções cinematográficas, o *Film on Four*. Peter Greenaway beneficiou-se de ambos os incentivos, a maioria dos filmes feitos durante a década de 80 (com exceção de *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher, e o amante*) foram realizados com recursos do *Film on Four* e contavam também com outros agentes financiadores. *Four American composers* – quatro filmes sobre os compositores John Cage, Philip Glass, Meredith Monk e Robert Ashley (1984), *26 bathrooms* (1986), *Making a splash* (1988), *A TV Dante – Canto V* (1985), *Fear of drowning* (1988) e *A TV Dante* (1989) foram os filmes feitos para o canal, inseridos na estratégia descrita anteriormente. Com exceção da adaptação de trecho do poema de Dante Alighieri, épico em sua natureza, os filmes possuem um elevado tom documentarista, sendo o primeiro sobre a vanguarda musical americana, o segundo um retrato irônico sobre a fixação dos britânicos com banheiros, o terceiro é um exercício de montagem sobre pessoas se atirando na água e o último é o documentário sobre o longa-metragem de ficção *Afogando em números*.

Em relação às propriedades da imagem televisiva e videográfica, sabe-se que ela difere do cinema na gravação das imagens como informação eletrônica numa fita magnética e, mais recentemente, com a digitalização dos processos de produção, essas informações passaram a ser enviadas diretamente a um computador. Isso resulta em processos de estocagem e de acessibilidade mais

flexíveis. A diferença marcante entre os dois meios se dá, principalmente, na qualidade da resolução das imagens, o que confere ao vídeo limitado alcance, um certo achatamento da imagem e poucos contrastes, quando comparado com a qualidade da imagem cinematográfica, em relação à profundidade de campo e aos contrastes de luminosidade. Contudo, o surgimento da televisão de alta definição superou certas limitações e, juntamente, com os processos digitais de armazenamento, manipulação (edição e pós-produção), distribuição e veiculação tem-se aberto novo campo para a criação da imagem, tendendo, inclusive a modificar de forma radical a constituição da imagem cinematográfica, tornada cada vez mais híbrida pela adoção das técnicas eletrônicas e digitais. Arlindo Machado (1997, p. 248) sintetiza essas variações:

(...) as possibilidades de edição e processamento digital (...) multiplicam o potencial metamórfico e anamórfico das imagens contemporâneas a alguma enésima potência. Determinados algoritmos de computação gráfica permitem intervir sobre as figuras e distorcê-las infinitamente, sem que verdadeiramente haja limites para esse gesto desconstrutivo. Com os modernos recursos de pós-produção, sobretudo aqueles que permitem a manipulação digital, pode-se silhuetar as figuras, linearizá-las, preenchê-las com massas de cores, alongá-las, comprimi-las, torcê-las, multiplicá-las ao infinito, submetê-las a toda sorte de suplícios, para depois restituí-las novamente, devolvê-las ao estado de realismo especular. Diferentemente das imagens fotográficas e cinematográficas, rígidas e resistentes em sua fatalidade figurativa (o desenho animado é uma exceção do cinema), a imagem eletrônica resulta muito mais elástica, diluível e manipulável como uma massa a moldar. Não por acaso, essas características anamórficas das imagens eletrônicas e digitais possibilitaram à vídeo-arte e à *computer art* retomar o espírito demolidor e desconstrutivo das vanguardas históricas do começo do século e aprofundar o trabalho de rompimento com os cânones pictóricos (figurativismo, perspectiva, homogeneidade de tempo e espaço) herdados do Renascimento.

A série *Four American composers*, de 1984, foi o ponto de partida para a

fecunda intervenção junto ao *Channel 4*. *John Cage*, *Philip Glass*, *Meredith Monk* e *Robert Ashley* são os títulos homônimos dos filmes e dos músicos tematizados. A idéia surgiu no momento em que John Cage iria a Londres e se apresentaria num programa organizado pelo *Almeida Theatre* para comemorar seus 70 anos e, então, Greenaway sugeriu à rede de televisão que fosse realizado um documentário sobre o artista americano. A resposta afirmativa veio com a contrapartida de que fosse realizada uma série sobre música contemporânea americana, tomando Cage como ponto de partida. O resultado foi a elaboração de quatro documentários a partir das performances organizadas pelo *Almeida Theatre*, em Islington, Londres, ao lado de um trabalho de edição que reuniu entrevistas e imagens de arquivo. Além da importância que assumem no desenvolvimento da carreira de Greenaway, os quatro filmes compõem um raro momento em que a moderna música americana foi tratada criativamente no território da televisão.

Em comparação com os filmes feitos posteriormente e em relação à estética de Peter Greenaway, os quatro documentários, em sua elaboração, distinguem-se por tomarem a música como motivo dominante, desta forma, os recortes espaço-temporais e o trabalho de encadeamento na edição se colocam a serviço deste propósito. São quatro filmes que se assemelham tematicamente e se diferem estruturalmente em sua orquestração audiovisual. Em cada um, Greenaway buscou captar uma voz diferenciada e convertê-la num discurso autêntico, preservando a individualidade estética de cada um e ao mesmo tempo alinhavando os trabalhos, enfatizando os aspectos conceituais e a maneira como estabeleciam vínculo com a música minimalista. Isso foi bastante favorecido por sua intensa convivência com essa modalidade musical e a identificação pessoal com essa forma de elaboração artística em que se privilegia o componente intelectual e os jogos com o acaso. Greenaway definiu sua relação com a música minimalista da seguinte forma: “ela é sobre repetição, sobre reinício, sobre variações a partir de um mesmo tema, é profundamente irônica, é também universal em sua origem, é uma música eclética e relaciona-se mais com a música Indiana e com a música Oriental do que com a música clássica européia” (SOBRINHO, 2005).

Fortemente inspirada na sonoridade de mantras e de outras referências orientais, a música minimalista encontra em *Vexations* (1893), de Erik Satie, a fonte ocidental mais remota no tempo. O momento mais fecundo para o desenvolvimento dessa modalidade foram os anos 50 e 60, sendo as propostas conceituais de John Cage o ponto de partida para o que se seguiu, até que nos 80 oitenta cumpriu-se o apogeu de tal proposta, principalmente com a música de Philip Glass. Associado à arte conceitual, o minimalismo caracteriza-se pela inclusão de elementos aleatórios em sua execução, instrumentos eletrônicos, sendo o elemento fundamental a repetição melódica que leva, invariavelmente, a um efeito hipnótico.

Embora a música minimalista não seja o tema central da série, ela está presente nas obras dos artistas e torna-se, ao nível do conteúdo, o fio condutor para os filmes. A forte atração da música minimalista em Peter Greenaway pode ser verificada desde os filmes experimentais da década de 70, principalmente em *A walk through H* (1978), *Vertical features remake* (1978) e *The falls* (1980), os três tiveram a colaboração de Michael Nyman, músico britânico, contemporâneo de Greenaway e responsável pelas trilhas musicais de tais filmes e certamente um importante interlocutor para questões dessa ordem. Há, deste modo, uma familiaridade entre o realizador e as peças apresentadas pelos músicos que também mantêm forte relação com a imagem em movimento do cinema e do vídeo.

John Cage é ao lado de Jorge Luis Borges, Ronald B. Kitaj e Alain Resnais um dos grandes heróis de Peter Greenaway e o que lhe interessa em seu trabalho são as variações estruturais, os jogos com o acaso e a permanência do gesto intelectual do artista. Cage construiu uma trajetória ímpar na história da música, transitou também pelas artes plásticas, conciliou a literatura em seu trabalho e atuou também na dança ao lado de Merce Cunningham. Cage, como Marcel Duchamp, percorreu o modernismo e influenciou decisivamente a vanguarda que se seguiu nos 60, como a arte conceitual e os desdobramentos do pós-modernismo. Tanto Greenaway, como os outros músicos documentados são tributários de suas experiências e de suas idéias.

John Cage é o filme que apresenta o maior número de informações sobre as obras realizadas pelo compositor. O filme começa com a tela escura e o letreiro *Indeterminacy – story n.46*, logo se ouve uma pequena narrativa, seguindo-se a voz de Cage e sua atenção para a simultaneidade de informações sonoras, então é mostrada uma imagem interior de um edifício sendo demolido, trata-se do interior da Igreja de St. James, vindo à baixo especialmente para a performance em Londres. Antes da aparição dos créditos de abertura uma frase de Cage na tela elucida: “Os sons do ambiente não estão atrapalhando de forma alguma a música”. E assim somos convidados a acompanhar a sua performance e a penetrar no passado de sua obra.

Greenaway como documentarista, centrado no processo de criação, assume o papel dominante do observador invisível e realça a obra em detrimento de dados biográficos e, assim, forja uma estrutura interna intercalando partes das micro-narrativas de *Indeterminacy*, de 1959, ao longo do filme, com outras peças musicais tais como *Living room music*, de 1940, *Eletronic music for piano*, de 1964, *Roaratorio: an Irish circus on Finnegans Wake*, de 1979 etc. O filme enfatiza as particularidades de sua estética, tais como ampla gama de qualidades sonoras que Cage envolve em suas peças musicais, o papel da improvisação e o da estrutura em outras. Seu trabalho é revelado por meio de imagens de arquivo, de depoimentos e da performance.

Atendendo aos apelos do objeto, há a busca pela criação de um espaço sonoro e as imagens do filme remetem a isso em sua elaboração polifônica. A câmera de Greenaway não se aquieta em registrar naturalmente a performance, os depoimentos e as gravações em locações. Há um constante trabalho de encenação por meio da pose (Cage e entrevistadores em situação artificial de conversa), da iluminação e do enquadramento. Mas é na edição que se verifica a manipulação dos elementos visuais e sonoros visando unicamente a presença dominante da música. Greenaway abre mão da voz *over*, faz com que Cage fale livremente, cortando e adicionando em momentos de grande significação. Embora se perceba o cuidado no trabalho das imagens, o que remete ao autor do filme, há

uma rendição declarada em nome do tema, desta forma, a música e as imagens de arquivo de apresentações passadas e os letreiros criam um todo coerente que não apenas informa, mas tornam o contingente objeto de contemplação.

Indeterminacy e suas noventa histórias permanece como base para algumas narrativas elaboradas por Greenaway. No primeiro momento que as ouviu, contou erroneamente 92 narrativas; ele levou adiante esse equívoco e incorporou propositalmente na estrutura do filme *A walk through H*, em que acompanhamos uma viagem fantástica por 92 mapas, no longa experimental *The falls*, e suas 92 biografias apócrifas, nas 92 histórias sobre o roubo de barras e jóias de ouro de judeus durante a 2ª. Guerra Mundial no romance *Gold*, e as várias combinações com o número no projeto em execução *Tulse Luper Suitcases: 92* como número atômico do urânio que conecta o projeto com a história do século XX e como ponto de partida para combinações ficcionais infinitas. De certa forma, a criação de um motivo aleatório para o desenvolvimento da narrativa funciona analogamente ao McGuffin de Alfred Hitchcock e no caso de Greenaway isso é utilizado para reforço da artificialidade de suas histórias.

Meredith Monk e *Philip Glass* são os filmes mais tímidos em termos de arranjos visuais. Ambos artistas são minimalistas e performáticos, no entanto Meredith Monk, ao desempenhar quatro ofícios – compositora, cantora, cineasta e coreógrafa –, permitiu maior exploração “televisiva” de sua estética por meio de uma seleção de suas performances como cantora e bailarina, da sobreposição de seus filmes feitos previamente e de depoimento em que se preservou a posição diagonal entrevistador-entrevistado, com um toque sutil de artificialidade e teatralidade por meio da iluminação e da disposição espacial da artista. Philip Glass é relativamente conhecido pelo público e no filme ocorreu um processo de enxugamento da visualidade e acentuada atenção à performance, visualmente trabalhada com recursos de edição, no comentário verbal por meio de letreiros e no depoimento do artista e de seus colaboradores, também de forma estilizada. Em ambos os filmes, Greenaway procurou equivalências sintáticas no plano visual para que nas peças encenadas, como *Music in similar motion*, de Glass e *Dolmen*,

de Monk, fossem valorizados, principalmente, o aspecto da repetição temporal e, particularmente em relação a Meredith Monk, a conjugação entre os movimentos repetidos dos corpos dos bailarinos e da música executada.

Robert Ashley é o filme em que se opera a melhor tradução da performance para a linguagem televisiva e o motivo é que Robert Ashley compôs a ópera *Perfect lives* para televisão, conjugando vídeo e performance musical. O filme centra-se na apresentação da ópera no Almeida Theatre, além de pontuados e contidos depoimentos. *Perfect lives* narra em sete episódios os acontecimentos em torno dos músicos “R” e de seu amigo “Buddy” que vão até uma cidade do meio oeste dos Estados Unidos para entreter os frequentadores do *Perfect Lives Lounge*. Greenaway condensa todo o espetáculo preservando a essência dos enredos, deixa os conteúdos dos quatro monitores de tevê invadirem o espaço do filme, intercala as cenas com as performances dos cantores e, por se tratar de uma única obra que se documenta, cria-se um rico ambiente textual em que convivem a obra executada, os comentários a seu respeito e a visão pessoal do diretor que recria esse universo a seu modo.

A programação seriada faz parte do alfabeto televisivo e traz consigo o desafio de compor a imagem e o som de tal forma que sejam reconhecíveis imediatamente pelo telespectador. O que se nota é um exercício de adaptação de um conteúdo fortemente intelectualizado para o ambiente dispersivo do meio televisivo e as estratégias encontradas para aproximação do tema ao meio se dão pela insistência em destacar, primeiramente, os aspectos similares das obras que, na maioria das vezes, prezam pelos contornos minimalistas. Outro elemento é a permanência em expor o gesto de vanguarda próprio as suas trajetórias e a necessidade, ao nível da composição, de se expor ao extremo as obras em detrimento das biografias, vale dizer que esses três aspectos são trabalhados na edição que ordena ritmicamente o material, reforçando a idéia já referida sobre a intenção de criação de um espaço sonoro. Diferentemente de filmes anteriores, nessas quatro peças, Greenaway optou pela economia de elementos utilizados, justificado pelo amálgama entre expressão e conteúdo e diante disso, existe

a sensação de apagamento do realizador, sendo uma estratégia discursiva de reflexão na composição da série.

Ao mesmo tempo em que os filmes foram feitos para não destoarem completamente da forma como se realiza a programação ordinária da televisão, justamente pelos aspectos citados anteriormente, eles também não se distanciam do princípio de unidade próprio aos sistemas mais fechados de elaboração, como o cinema. Assim, unidade, homogeneidade e acabamento são características da série que contrastam com a multiplicidade, a heterogeneidade e a continuidade próprios ao meio televisivo, e já apontadas por Santos Zunzunegui (1989, p. 208). Desta forma, nota-se a astúcia de se adequar um tema que, a princípio, não é comumente tratado no ambiente da televisão.

A série de quatro filmes se inseriu na gama de produções realizadas com sucesso, do ponto de vista estético, e do ângulo da audiência representou um fracasso. Essa experiência bastante particular na história da televisão mundial permitiu a artistas como Greenaway o desenvolvimento estético em um meio hostil a talentos como o dele, que costumam afugentar grandes audiências. *Four American composers* rompe com o formato pré-moldado das séries e busca arquitetar conceitos individuais para artistas conceituais, tornando-se marco na possível conciliação entre termos que convivem ainda precariamente: a televisão e vanguarda artística.

Referências bibliográficas

MACHADO, A. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papyrus, 1997.

NYMAN, M. *Experimental music, Cage and beyond*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

SOBRINHO, G. A. "Narrativas do abismo: entrevista com Peter Greenaway". *Cibercultura*. Endereço eletrônico: www.itaucultural.org.br, 2005.

STONEMAN, R. Incursions and inclusions: the avant-garde on Channel Four 1983-1993. In: O'PRAY, M. (org.) *The British avant-garde film 1926 to 1995*. Luton: University of Luton Press, 1996.

WALKER, J. *Arts TV: a history of arts television in Britain*. Londres: John Libbey, 1993.

ZUNZUNEGUI, S. *Pensar la imagen*. Madri: Cátedra, 1989.

1. ¹ Pesquisa realizada com auxílio da Fapesp e da Capes.

A percepção dos diretores de videoclipes como autores: do contexto específico de produção à interseção com o cinema

RODRIGO RIBEIRO BARRETO (UFBA)

Ao se pensar no campo artístico, a manifestação, no conjunto de uma obra, de atributos tais como controle criativo, capacidade de inovação, originalidade e estilo particular caracterizaria grosso modo aqueles profissionais considerados como figuras autorais. É de conhecimento geral, no entanto, que a discussão a respeito da questão da autoria é muito abrangente. Mesmo este simples perfilar inicial das características associadas pelo senso comum a um “autor” já indica isso, uma vez que tais atributos podem estar relacionados tanto às abordagens acerca do contexto de produção de obras expressivas quanto às diferentes tentativas de avaliação destes produtos.

A argumentação a seguir propõe-se a esquadrihar este caminho do contexto ao texto, considerando desde videoclipes a filmes de longa-metragem. Assume-se a noção de autoria como válida para a interpretação e compreensão mais efetivas do sentido das obras aqui analisadas, defendendo-se assim a existência de autores no campo audiovisual. Como vem sendo feito tradicionalmente nos estudos cinematográficos, é dado destaque à posição do diretor, mas com um diferencial: desta vez, a discussão faz o recorte de um campo de produção mais recente – o dos vídeos musicais – com ênfase em profissionais de direção dele egressos.

Certamente, este campo não seria detentor de autonomia – tal como a entende Pierre Bourdieu –, especialmente por seus vínculos com a televisão, onde

se dá primordialmente a veiculação dos clipes, e com a indústria musical, para a qual eles servem como meio de divulgação de canções e álbuns. Haveria ainda uma interconexão com o meio cinematográfico pela transposição de profissionais e técnicas entre filmes e videoclipes. Apesar disso, a produção dos vídeos musicais sempre foi marcada por certas especificidades, que fomentaram o surgimento e destaque de alguns profissionais com liberdade pouco frequente nos campos televisivo ou cinematográfico. O esquema historicamente consolidado consiste na sua realização por empresas produtoras independentes, em espaço de tempo relativamente curto e com equipes técnicas reduzidas, algo de que se aproveitaram artistas musicais e, particularmente, diretores para desenvolver projetos mais de acordo com suas aspirações artísticas individuais. Segundo Vernallis:

(...) muitos deles [diretores] caracterizam o vídeo musical como um lugar de experimentação, divertimento e relativa realização estética. Essa caracterização vem parcialmente do fato que o diretor de um vídeo musical pode supervisionar e participar de cada fase de seu planejamento, produção e pós-produção: diferente do diretor de filmes ou comerciais, um *videomaker* pode desenvolver o conceito, determinar uma verba, criar um *storyboard*, buscar locações, escolher atores e objetos de cena, atuar na fotografia e editar o material filmado (VERNALLIS, 2004, p. 91).

No âmbito de uma abordagem autoral, é necessário ampliar a argumentação a respeito dos vídeos musicais para além da visão restrita destes como simples “anúncios” da indústria musical. GOODWIN (1992, p. 42) destaca três fontes principais de verbas para os clipes: 1) o investimento direto das gravadoras através do orçamento dos departamentos de publicidade e promoção, 2) o adiantamento de certas quantias de dinheiro aos artistas, contemplando, dentre outros itens, a elaboração dos clipes (um investimento então ressarcível das gravadoras) e, por fim, 3) a alocação de recursos próprios do artista musical.

Quando os artistas passam a financiar seus clipes, os diretores se beneficiam com maior independência com relação às gravadoras e com orçamentos significativos: entre as instâncias performática e diretiva estabelece-se, no geral, confluência e não disputa de interesses. No final dos anos 80, os próprios diretores movimentam-se para afirmar sua importância: é marcante, por exemplo, a iniciativa de um grupo – que incluía os diretores Nigel Dick, David Fincher e Dominic Sena, dentre outros – de fundar a produtora *Propaganda Films*, que funciona até 2001 e será essencial na história do campo dos videoclipes.

A partir do início da década de 1990, o nome dos diretores passou a ser indicado, junto com o nome do artista e do álbum, no início e no fim dos clipes exibidos na MTV. A significativa mudança dos créditos representou não apenas o alargamento da divulgação destes nomes para um público mais amplo, como também uma assunção, surgida no próprio campo televisivo, da importância destacada da instância diretiva na organização do sentido das obras. Uma visibilidade que, no final de 90 e a partir de 2000, possibilita a entrada, no campo cinematográfico, dos mais destacados realizadores de clipes: assiste-se assim ao *début* de Spike Jonze, Jonas Akerlund, Mark Romanek, Jonathan Glazer, Michel Gondry etc. Este reconhecimento e consagração dos diretores de clipes passa a vir, portanto, de muitas frentes: a indústria televisiva e as publicações musicais diversificam as premiações e as listas de melhores para o formato, além disso, instituições tradicionais, como museus, incluem clipes no seu acervo ou fazem retrospectivas da obra de certos diretores.

Entre clipes e filmes: as trajetórias de Spike Jonze e Michel Gondry

No processo de investigação de um determinado campo, Bourdieu sublinha a importância de se trabalhar com realizadores de destaque, cujo projeto criador daria relevo às principais tendências – temáticas e formais – da atividade em

questão: “um conjunto de figuras exemplares (...) cujas obras e seus pressupostos (...) definem as referências com relação às quais todos deverão situar-se” (BOURDIEU, 1996, p. 268). Buscando elucidar a interseção cada vez mais evidente entre o campo dos videoclipes e o campo cinematográfico, a abordagem autoral aqui desenvolvida concentra-se nas trajetórias dos diretores Spike Jonze e Michel Gondry. É singular para estes realizadores, que sua posição como verdadeiros autores tenha sido engendrada ainda na produção de clipes, mesmo que este campo seja menos tradicional e menos autônomo que o cinematográfico. Junto com Chris Cunningham, eles conseguiram inclusive viabilizar, em 2003, o lançamento da coleção *Directors Label*, compilações, em DVD, com um apanhado representativo de sua obra videográfica, redirecionando o foco promocional dos videoclipes da instância performática para a instância diretiva.

Nesta chave bourdieusiana, o acúmulo de diferentes tipos de capitais serviria como justificativa para o *status* de autor alcançado por Spike Jonze e Michel Gondry. Para a análise do projeto criador destes realizadores, interessa a recuperação de dados concernentes à sua origem social e rede de relações (capital social), aos tipos de formação recebida (capital cultural), ao grau demonstrado de independência e de controle possível sobre sua produção artística e ao tipo de resposta recebida dos seus pares, críticos e público – essas duas últimas categorias de informação relacionadas tanto ao sucesso financeiro de suas empreitadas (capital econômico) quanto ao reconhecimento e consagração recebidos (capital simbólico).

O diretor Spike Jonze foi um dos contratados da *Satellite Films*, uma divisão da *Propaganda Films*, que se notabilizou como celeiro de talentos do videoclipe, a exemplo de Mark Romanek e Stéphane Sednaoui. Os encartes, que acompanham a série *Directors Label*, trazem a informação de que, nos escritórios contíguos da produtora, estabelecia-se um clima de competição camarada e trocas de experiência. É possível afirmar que estes diretores tinham oportunidade de apreciar os trabalhos uns dos outros nas suas versões mais “autorais”, isto é, antes da solicitação de mudanças por parte das gravadoras e/ou artistas.

Nesse contexto, o estilo de Spike Jonze foi, muitas vezes, rotulado de espontâneo, uma impressão talvez motivada por seu histórico de aprendizado prático. Jonze foi fotógrafo e editor de revistas sobre *skate* ou para o público adolescente. Sua passagem para os videoclipes se deu por conta de sua rede de relações, que se espalhava tanto no universo do esporte como no do rock alternativo. Já estabelecido como diretor de clipes, Jonze inicia um relacionamento com Sofia Coppola, ampliando seu capital social no contato com uma família de estabelecida tradição no cinema: além de ter Sofia e seu irmão Roman como colaboradores nos seus trabalhos, seu primeiro longa-metragem, *Quero Ser John Malkovich* (1999), foi uma indicação do então sogro, Francis Ford Coppola. Uma das principais características atribuídas a Spike Jonze é a sua versatilidade, tendo desempenhado uma diversidade de funções: direção, roteiro, fotografia, atuação, coreografia e produção de clipes, comerciais, documentários, longas e séries televisivas.

As origens do alcance criativo de Michel Gondry no campo audiovisual, por sua vez, poderiam ser resgatadas em um histórico familiar de envolvimento com a música, um interesse precoce pela fotografia e, mais tarde, a formação em artes gráficas. Como integrante da banda *Oui Oui*, Gondry logo acumula além do posto de baterista o de diretor dos clipes do grupo: estes trabalhos iniciais utilizavam diferentes técnicas de animação e logo o fazem conhecido fora das fronteiras da França. Sua carreira tem como ponto de virada o encontro com a cantora islandesa Björk, em 1993, sendo solicitado, a partir daí, por grandes nomes do *pop-rock* e passando também a trabalhar com publicidade e depois cinema.

No *making-of* de *A Natureza Quase Humana* (2001), o diretor de fotografia Tim Maurice-Jones declarou que o “selo” de Michel Gondry estava presente em cada um dos departamentos (iluminação, direção de arte, figurinos, etc.) da produção, um grau de controle ao qual o fotógrafo admitia não estar acostumado. Como Gondry pôde se beneficiar de uma autoridade tão incomum já na sua estréia cinematográfica? Certamente, foi determinante que, dentre os produtores de *A Natureza Quase Humana*, estivessem nomes como o de Spike Jonze, um

admirador confesso do universo gondryano, e do roteirista Charlie Kaufman, cuja afinidade imediata com o diretor viria a torná-lo um colaborador regular de Gondry. Mesmo se o foco se desloca dos indivíduos para as instituições por trás da produção, pode-se encontrar a menção, como produtora associada, da *Partizan*, empresa responsável, desde o início dos anos 1990, pelos videoclipes assinados pelo diretor francês. Tais informações são indicativos contextuais de que a liberdade precocemente experimentada por Gondry no cinema esteve alicerçada por sua trajetória na direção de mais de setenta vídeos musicais.

A noção de trajetória em Bourdieu chama, portanto, a atenção às potencialidades e limites expressivos dos diretores em questão, resgatando informações que se estendem desde sua capacidade individual até sua posição e integração a contextos sócio-culturais específicos. A partir deste percurso prévio do indivíduo ao contexto, defende-se uma etapa seguinte de aproximação à obra, analisando-se o resultado da atividade do artista com materiais e meios, além da existência de certas continuidades entre seus trabalhos.

A obra de perto: os estilos jonzeano e gondryano

Spike Jonze foge da concepção dos videoclipes como organizações aleatórias e hiper-fragmentadas de imagens: seus trabalhos tendem a privilegiar a narratividade com histórias cuja apresentação sequer procura escapar de uma franca linearidade. É o caso de *Elektrobank* (1997), que tira o máximo de proveito da situação mostrada, a apresentação de uma ginasta em uma competição escolar. Na curta duração disponível, Jonze constrói, com impressionante concisão, todo o drama de sua protagonista, desde a identificação da qualidade de sua oponente até a sugestão de acontecimentos relacionados à sua esfera familiar, cuja repercussão, no entanto, tem o potencial de afetar o seu desempenho naquele momento decisivo. Além disso, impressiona a coerência alcançada entre a exibição da ginasta e a música do Chemical Brothers, uma vez

que o gênero musical em questão não seria seguramente uma opção habitual para apresentações deste tipo.

Há casos em que todo o conceito de um clipe de Spike Jonze está apoiado em apenas um plano-sequência. Em *Califórnia* (Wax, 1995), o passageiro de um carro – incógnito até o final do clipe – observa um homem em chamas a correr por uma rua de Los Angeles sem causar celeuma entre os pedestres. Já *Undone* (1994), apresenta a *performance* da banda Weezer com uma liberdade na movimentação da câmera, que foge ao registro convencional, e um toque inusitado ao final: um grupo de cães invade o estúdio. Nos dois exemplos, aparece um traço comum a muitas obras de Jonze, a tematização da interferência do absurdo e do incomum no cotidiano.

Tais elementos inusuais acompanham, entretanto, um tratamento surpreendentemente convencional das histórias. O protagonista do clipe *Da Funk* (Daft Punk, 1997) anda normalmente por uma rua de Nova Iorque, interage com outros personagens e não é encarado com espanto, apesar de ser meio homem meio cão. Em *Quero ser John Malkovich*, a descoberta de uma passagem para a mente do ator John Malkovich é prontamente assimilada pelos personagens, que, apenas interessados em tirar proveito da situação, continuam envolvidos com suas questões banais.

Um outro foco temático importante da obra de Spike Jonze é a atenção pelos personagens deslocados: os fracassados ou rejeitados da cultura estadunidense. Isso fica particularmente evidente nos seus documentários, nos quais o diretor – que não aparece em cena, mas faz interpelações *off-camera* – extrai confissões dos retratados por conta da demonstração de interesse e criação de um clima de confiança. Em *Amarillo by Morning* (1998), que mostra um grupo de adolescentes que sonha em competir em rodeios, há um trecho em que Jonze chega dar sua opinião sobre o relacionamento amoroso de um dos garotos. *What's Up Fatlip* (2000) trata da decadência e tentativa de retorno de um músico *hip hop*. O alheamento dos pretensos *cowboys* com relação a seu entorno ou de Fatlip a

respeito da imagem violenta de outros rappers tem seus equivalentes ficcionais nos filmes de Jonze: John Cusack, em *Quero ser John Malkovich*, interpreta um manipulador de marionetes, cuja arte não é valorizada, e Nicholas Cage encarna, em *Adaptação* (2002), um roteirista que, mesmo com um trabalho anterior de sucesso, não se sente parte do *mainstream* hollywoodiano.

No terreno dos videoclipes, o maior sucesso de Spike Jonze – *Praise You* (Fatboy Slim, 1998) – resume muitas de suas características estilísticas. O clipe é um *mockumentary* – um documentário falso com apelo ao riso –, que registra a reação de pessoas em uma fila de cinema à apresentação extremamente amadora do Torrance Community Dance Group, um grupo de dança – pretensamente real, mas constituído apenas para o vídeo –, cujo líder (mais um *loser*, que se leva completamente a sério) é interpretado pelo próprio Jonze. Um outro *mockumentary* está incluído em *Quero ser John Malkovich*, sendo bastante funcional à trama por informar, de modo inusitado, o desenrolar dos relacionamentos entre os personagens: o diretor recupera as convenções e clichês dos documentários celebratórios, incluindo depoimentos fictícios de experts e colegas, supostas cenas de arquivo ou fotos montadas de Malkovich com personalidades públicas ou em capas de revistas conhecidas. Apropriações e citações textuais entre diferentes formatos sempre foram utilizadas por Jonze como uma marca de seus videoclipes: *Sabotage* (Beastie Boys, 1994) faz referências a seriados policiais, *Buddy Holly* (1994) adiciona digitalmente a banda Weezer em uma *sitcom* clássica e *It's Oh So Quiet* (1995) traz Björk a cantar e dançar como em um antigo musical.

O reconhecimento da marca autoral de Michel Gondry passa também pela identificação das similaridades temáticas e/ou formais entre seus clipes e filmes. Repetidamente, há na sua obra uma tematização do embate entre fantasia e ciência, entre natureza e civilização: são essas questões que animam, por exemplo, a trilogia de clipes concebidos junto com Björk – *Human Behaviour* (1993), *Isobel* (1995) e *Bachelorette* (1997) – e seus dois primeiros longas. Em *A Natureza Quase Humana*, a tradução visual de algumas das cenas na floresta previstas no roteiro de Charlie Kaufman parece decalcada do videoclipe *Human Behaviour*. Gondry

tem uma tendência a representar a natureza com cenários claramente artificiais, uma característica reforçada, nestes dois casos, pela composição de ambientes de fundo em *chroma-key*, pela simulação de pôr do sol com iluminação *fake* e mesmo pela movimentação pouco natural de seus personagens em determinados momentos – tanto Björk, no clipe, quanto Patricia Arquette, no filme, parecem, às vezes, mover-se como se levadas por um carrinho sobre trilhos. Essa escolha aparentemente paradoxal procura não apenas sublinhar a referida ambigüidade temática presente em suas obras, mas reflete ainda a atmosfera de estranheza e absurdo buscada pelo diretor e, no caso do cinema, também por seu roteirista: um exemplo disso, que mais uma vez aproxima *A Natureza Quase Humana* de clipes anteriores do diretor, é a inclusão – em um filme que não é um musical – do trecho com Lila (Patricia Arquette) a cantar as vantagens da vida em natureza.

A própria caracterização de Lila no roteiro de Kaufman parece tributária do clipe *Bachelorette*, dirigido por Gondry cerca de quatro anos antes. Nessas obras, a apresentação da atividade literária das protagonistas se dá exatamente do mesmo modo: uma narração em *off* ocupa-se do conteúdo dos livros escritos pelas personagens, enquanto, paralelamente, os espectadores são apresentados, em elipse, aos passos desde a divulgação dos livros nas vitrines até a reação atenta e positiva dos leitores da trama.

Há ainda semelhanças de procedimentos entre *Bachelorette* e seu segundo longa, *Brilho Eterno de uma Mente Sem Lembranças*, especialmente na maneira como Gondry às vezes orchestra – a partir de um mesmo e amplo cenário – as subdivisões e mudanças de ambiente. Trata-se de uma maneira de passar de uma cena à outra, de um lugar a outro na trama, sem apelar apenas para a edição, mas sim a técnicas eficientes de iluminação e de modificação, frente às câmeras, da posição de elementos cênicos. Traço coerente na obra de um diretor com uma singular oscilação entre o pendor artesanal e a experimentação técnica, essa diversidade de procedimentos sustenta, em clipes e filmes, histórias rebuscadas com desdobramentos de realidades e inúmeros vaivéns narrativos.

As apropriações técnicas realizadas por Michel Gondry não se prestam, pura e simplesmente, para chamar a atenção. No clipe *Star Guitar* (2001), ele parte de planos-sequência capturados durante uma viagem de trem, multiplica digitalmente elementos da paisagem (árvores, casas, estações, postes, veículos etc.) e os apresenta de modo a lhes atribuir uma correspondência precisa com os elementos musicais do duo Chemical Brothers. Como marca de sua originalidade, há ainda uma consequência adicional desta idéia: Gondry supera o lugar comum da aleatoriedade e abstracionismo freqüentes nos clipes de música eletrônica ao optar por traduzir visualmente a música com elementos realistas.

Por fim, é bem própria do investimento artístico de Michel Gondry a inclusão declarada de referências a reminiscências da infância, vida familiar ou sonhos. A simples identificação da origem de sua inspiração pode até não trazer maiores esclarecimentos para a compreensão do sentido de um clipe ou filme, tendo, para um analista, apenas um caráter anedótico. No entanto, esse investimento pessoal diz muito a respeito de como Gondry se vê como autor: não é pouco significativa a determinação em declarar sua intimidade como parte constitutiva da obra. Desse modo, mesmo que se trate do clipe para a música previamente produzida de um cantor ou banda ou uma produção hollywoodiana, suas obras continuam sendo encaradas como um modo de se auto-expressar.

No documentário *I've been twelve forever* (2003), esta faceta de Gondry é especialmente sublinhada, ficando evidente ainda como essa característica acaba funcionando como uma ferramenta para conquistar a confiança de artistas musicais: vê-se, por exemplo, o músico Dave Grohl assumindo ter ficado impressionado com o fato de o diretor querer incluir um de seus sonhos recorrentes no clipe *Everlong* (1997) ou a cantora Björk comparando históricos familiares para justificar suas afinidades com ele. A recorrência pessoal típica do realizador é, portanto, encarada positivamente por colaboradores e parceiros, que a enxergam como um sinal de comprometimento artístico e isso gera uma cumplicidade, que aumenta certamente o grau de liberdade artística de Gondry.

Conclusão

Mapear e analisar as trajetórias de realizadores, como Spike Jonze ou Michel Gondry, permite lançar luzes sobre a importância da investigação acerca dos videoclipes, seja como formato ou como campo de produção. O apuro igualmente demonstrado por esses diretores em clipes e filmes e o fato de, até recentemente, seguirem trabalhando na realização dos dois tipos de produtos demonstram um interesse indistinto pelo audiovisual. Os paralelos temáticos e formais identificados entre as obras videográfica e cinematográfica de cada realizador evidencia também como tais projetos foram considerados pelos próprios profissionais como possíveis exercícios de cunho autoral, no que foram acompanhados por uma crescente percepção externa – público, críticos e instituições – de seu status como autores.

Uma abordagem autoral de tipo contexto-textual possibilita também o alargamento e o aprofundamento da argumentação acerca da inter-influência entre clipes e filmes na produção audiovisual recente: seria possível, por exemplo, avançar além do rótulo superficial de “estética videoclipe” em referência a inclusões de música pop e edição rápida e fragmentada no cinema.

Referências Bibliográficas

BOURDIEU, Pierre. Campo intelectual y proyecto creador. In: *Problemas del estructuralismo*, México: Siglo XXI, 1967, p. 135 -182.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*, São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 431 p.

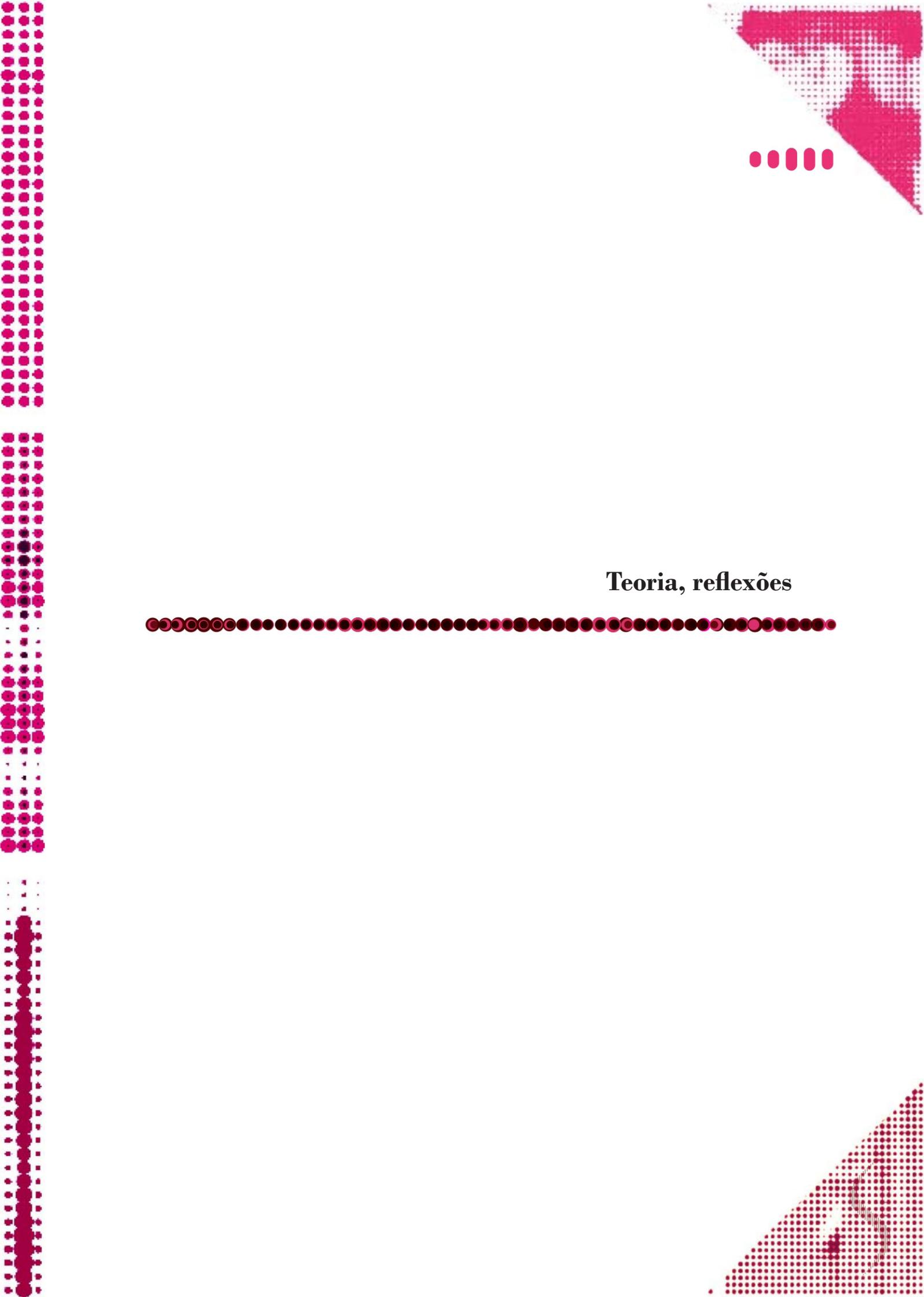
FRASER, Pete. *Teaching Music Video*. London: BFI Education, 2005. 78 p.

GERSTNER, David A.; STAIGER, Janet (ed.). *Authorship and film*. New York: Routledge, 2003, 308 p.

GOODWIN, Andrew. From Anarchy to Chromakey. In: GOODWIN, A. *Dancing in the distraction factory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992, p. 24 - 48.

KAUFMAN, Charlie. *Human Nature: The shooting script*. New York: Newmarket Press, 2002, 122 p.

VERNALLIS, Carol. Analytical Methods. In: VERNALLIS, C. *Experiencing music video – Aesthetics and cultural context*. New York: Columbia University Press. 2004, p. 199 – 206.



Teoria, reflexões



Paisagens transculturais

Denilson Lopes (UFRJ)¹

O debate sobre globalização e multiculturalismo tem aberto diversas possibilidades a partir de termos como pós-colonialismo, subalternidade, fronteiras, hibridismo, império etc. Nossa proposta se insere na busca de alternativas à nação como categoria de análise da cultura sem aderir à celebração puramente mercadológica e tecnocrática de uma globalização anódina. Ao criticar a nação como um sistema ou unidade, várias posições tentaram complexificá-la, considerando-a uma narrativa (BHABHA, 1998) que suscita contra-narrativas para melhor compreender seus processos de inclusão e exclusão, ou totalidade contraditória e fragmentada (CORNEJO POLAR, 2000) a partir do conceito de heterogeneidade. Estas posições, entre outras, sem dúvida, avançaram a discussão, de forma sensata, mas por vezes, é mais frutífero ser insensato, se quisermos ir mais longe. Ao invés de resgatar ou reler a nação, argumentarei em favor do termo paisagem transcultural.

Para a delimitação do que seriam paisagens transculturais, além do diálogo preferencial que iremos fazer com Arjun Appadurai e Nestor Garcia Canclini, seria importante lembrar que o campo semântico deste termo tem uma genealogia latino-americana que remonta a temas recorrentes como os da mestiçagem e do sincretismo. Nossa proposta pode ser compreendida como um adensamento mas também uma descontinuidade em relação a estes debates com larga tradição, respectivamente e sobretudo, nas questões raciais e religiosas. O termo transculturação em si também não é novo, remete a *Contrapunteo cubano del*

tabaco y el azucar, trabalho clássico de Fernando Ortiz (1940) retomado para uma análise literária, embora seu alcance a ela não se restrinja, por Angel Rama em *Transculturación narrativa em América Latina* (1982), mas sobretudo se articula com a noção de entre-lugar desenvolvida por Silviano Santiago e recuperada por Mary Louise Pratt na expressão zona de contato.

Se desde os anos 60, a categoria do entre-lugar tem sido explorada por Silviano tanto em seus ensaios como em sua ficção como uma forma de redefinir a nação para além da exclusividade ou centralidade da classe social, incluindo as experiências negra, índia e gay; para o nosso objetivo o entre-lugar é fundamental para pensarmos um projeto transnacional a partir do Brasil. O silenciamento sobre o negro e o índio no plano nacional encontram equivalentes internacionais em um voltar às costas eurocêntrico em relação à América hispânica e à África. Esta perspectiva nos abre a porta para pensar a relação mais ainda silenciada entre América Latina e Extremo Oriente, sem desconhecer uma triangulação com as culturas européias e norte-americanas, mas posicionando-as num diálogo de trânsitos múltiplos e em várias direções. Questão a que gostaria de me dedicar nos próximos anos.

O entre-lugar portanto não é apenas “rompimento conceitual com o primado da origem” sem levar em consideração “relações de subordinação efetiva”, dentro de uma “crítica de caráter filosófico abstrato” para usar as palavras de Roberto Schwarz em “Nacional por subtração”, publicado em *Que horas são* (1997). O que está em pauta, como afirma Eneida Leal Cunha em “Leituras da dependência cultural” (publicado em *Navegar é preciso, viver. Escritos para Silviano Santiago*, livro organizado por Eneida de Souza e Wander Miranda, 1997, p. 132), é a diferença entre a matriz marxista da crítica de Schwarz e a matriz nietzschiana e do pensamento da diferença que marca o olhar de Silviano Santiago. O entre-lugar não é uma abstração, um não-lugar, mas uma outra construção de territórios e formas de pertencimento, não simplesmente “uma inversão de posições” no quadro internacional, mas um questionamento desta hierarquia, a partir da antropofagia cultural, da traição da memória e da noção de corte radical (SANTIAGO, 1982, p.

19-20), embasadas teoricamente no simulacro e na diferença, a fim de propor uma outra forma de pensar o social e o histórico, diferente das críticas marcadas por uma filosofia da representação.

O entre-lugar é uma estratégia de resistência que incorpora o global e o local, que busca solidariedades transnacionais através do comparativismo para apreender nosso hibridismo (SANTIAGO, 1982, p. 19), fruto de quebras de fronteiras culturais. A aposta de Silviano ocorre dar no sentido de um multiculturalismo crítico e não apenas de inclusão numa sociedade de consumo. Nesse sentido, o entre-lugar não encena apenas o privilégio social de ricos e intelectuais, mas as migrações e diásporas de massas de trabalhadores, enfatizadas em *O cosmopolitismo do pobre* (2004) e *As raízes e os labirintos da América Latina* (2006).

Ao pensarmos, portanto, em paisagens transculturais, não estamos mais nos colocando no espaço engajado do terceiromundismo mas procuramos transversalidades que atravessem diferentes países e culturas, sem ignorar as desigualdades nas relações de poder, mas buscando responder ao contexto desenvolvido a partir dos anos 70 do século passado, e com mais força a partir dos anos 90, em que cidades globais são construídas e que podemos ver o Primeiro Mundo no Terceiro, bem como o Terceiro Mundo no Primeiro, compondo um quadro não em continuação ao imperialismo europeu do século 19, mas sobretudo nos moldes do Império como descrito por Toni Negri e Michael Hardt.

Nosso desafio está não só em ir além de marcas nacionais mas das configurações continentais. Apesar do interesse e rentabilidade que o conceito de diáspora tem trazido a este debate, fundamentado pelo trânsito massivo de trabalhadores, normalmente o que é encenado é um drama intercultural. O risco seria uma constante referência a uma origem cada vez mais remota, a medida em que as gerações se sucedem e são realocizadas (como, no caso da cultura “latina” nos Estados Unidos). É importante resgatar que mesmo a interculturalidade se produz mais através dos meios de comunicação de massa do que por movimentos migratórios, para retomarmos uma provocação feita por

Canclini (2000, p. 79) mas a que não se deu a atenção devida, sem esquecer que as diásporas e as interculturalidades midiáticas são complementares (APPADURAI, 1996, p. 4). No entanto, são as migrações midiáticas explicitam mais a perda de uma origem, na delimitação das paisagens transculturais, multiplicando as mediações e leituras, numa história, às vezes, difícil de perceber, e criando frutos, por vezes, inesperados.

A paisagem se transformou em rica categoria, como defende Arjun Appadurai, para compreendermos as disjunções entre economia, cultura e política na contemporaneidade a partir de paisagens étnicas (“ethnoscapes”), midiáticas (“mediascapes”), tecnológicas (“technoscapes”), financeiras (“financescapes”) e ideológicas (“ideoscapes”). Estas paisagens não são “relações objetivamente dadas que têm a mesma aparência a partir de cada ângulo de visão, mas, antes, são interpretações profundamente perspectivas, modeladas pelo posicionamento histórico, lingüístico e político das diferentes espécies de agentes” (APPADURAI, 1999, p. 312). Estas paisagens são “formas fluidas e irregulares” (idem, p. 313), ao contrário de comunidades idealizadas, são lugares onde se vive (ibidem) ainda que não sejam lugares necessariamente geográficos. Não se trata de negar as relações tradicionais de proximidade, vizinhança e localidade, mas pensar a nossa sociabilidade como também constituída por “comunidades de sentimento transnacional” (APPADURAI, 1996, p. 8). A esta perspectiva culturalista, pretendemos somar a tradição da história da arte, para conceber a paisagem não só como espaço de relações sociais mas como imagem, “artifício”, até “construção retórica” (CAUQUELIN, 1989, p. 20; 22; 27; 30).

Unindo estas duas perspectivas originárias da história da arte e dos Estudos Culturais, retomo o desafio que Appadurai lança no início de *Modernity at large*, sem que ele mesmo consiga, contudo, desenvolvê-lo a contento. Nosso objetivo aqui seria procurar tornar mais rentável sua proposta não só para etnografias mas na análise de produtos culturais e obras artísticas. Atrás da proposta de uma paisagem transcultural, está tanto uma compreensão, cada vez mais recorrente de que “a globalização não é só a estória da homogeneização cultural” (idem, p.

11) reduzida a uma hegemonia norte-americana, nem se trata de aderir a uma fuga em localismos isolacionistas.

Ao evitar dualismos, o culturalismo aqui defendido é a mobilização consciente de diferenças culturais a serviço de uma política transnacional mais ampla. Estas paisagens transculturais que estamos procurando delinear são entre-lugares. Seu mapeamento radicaliza as propostas sobre o hibridismo – processos sócio-culturais de intersecção e transação constituidoras de interculturalidades –, evitando que o multiculturalismo se torne um processo de segregação (CANCLINI, 2001, p. 14 e 20), ou, como prefiro, afirma uma cultura pop transnacional para além das oposições entre tradicional/moderno, quebrando as distinções e hierarquias entre o culto, o popular e o massivo (CANCLINI, 1997, p. 283) e que constitui “translocalidades” (APPADURAI, 1996, p. 192) pelos fluxos midiáticos. Ao redimensionar o próximo e o distante, criamos uma moldura para diferenças não necessariamente decorrentes de especificidades nacionais², opondo-se “a qualquer discurso essencialista de identidade, autenticidade e pureza culturais” (CANCLINI, 2001, p. 16). Não se trata de mitificar o mercado, mas compreendê-lo como parte indissociável não só das condições de produção e circulação de bens culturais, mas como parte de nossa vida cotidiana, de nossos afetos e memórias bem como dado estético fundamental e com importantes conseqüências teórico-metodológicas.

É importante frisar que esta proposta se insere num quadro mais amplo de uma estética da comunicação que temos desenvolvido nos últimos anos. Não se trata aqui de resumir este debate, mas apenas lembrar que apesar de considerarmos os filmes como materialidades e não como linguagens específicas, apontamos um diálogo importante a ser desenvolvido com a área de estudos do cinema. Embora haja grande quantidade de análises fílmicas que exploram temas correlatos a inter e a transculturalidade, tive dificuldades em encontrar trabalhos que fossem contribuições conceituais. Destaco quatro livros que colocam esta questão a partir do cinema e que têm sido estímulos importantes para o meu trabalho: *Unthinking eurocentrism*, de Robert Stam e Ella Shonat (1994); *Skin of*

the film, de Laura Marks (2000); *Accented cinema*, de Hamid Naficy (2001); e *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo*, de Andréa França (2003).

Antes de dialogar com estes autores, há um ponto de partida neste recorte que gostaria de compartilhar. Trata-se de uma impressão de que a crítica cinematográfica brasileira na universidade tem se concentrado, majoritariamente, em estudar o cinema brasileiro, ainda que não lhe falte conhecimento atualizado da produção internacional. Nos poucos estudos feitos entre nós sobre filmes não-brasileiros, como também de resto nos estudos feitos sobre o cinema brasileiro, o crítico não problematiza seu lugar de fala, sua condição periférica, se colocando no espaço puro da teoria mesclado com uma cinefilia voraz.

Num país ainda muito carente de boas bibliotecas, cinematecas e arquivos públicos atualizados para realizar pesquisas de grande envergadura para além dos horizontes nacionais, ainda o crítico brasileiro quando faz pesquisas de maior fôlego fora de um foco no cinema brasileiro, se centra na produção norte-americana e da Europa ocidental, não levando em consideração as cinematografias africana, asiática³ e até mesmo de outros países latino-americanos. O nacional pode ser aquilo que nos fala mais, mas também pode ser uma armadilha, uma forma de silenciamento, sobretudo quando somos convidados, em eventos fora do Brasil, para falar sobre um cinema menor no cenário internacional e em grande parte desconhecido, forma de não questionar teórica nem analiticamente os debates dos centros hegemônicos do saber, colocando-nos como servis comentadores, divulgadores e epígonos. Enquanto aos críticos dos países centrais é franqueado o mundo, nosso trabalho interessaria só a medida em que representássemos e falássemos sobre nossa cultura nacional, como espaço concedido de fala para bem poucos ouvirem, migalhas a que alguns se atiram avidamente. Como nos provoca Mitsushiro Yoshimoto em “The difficult of being radical: the discipline of film studies and the postcolonial world order”, publicado em *Boundary 2*, “nós precisamos cuidadosamente reexaminar se por nos engajarmos nos estudos de cinemas nacionais, não estamos mecanicamente reproduzindo ao invés de analisando

o quadro ideológico pós-colonial construído pelas nações pós-indústrias ocidentais' (1991, 257). Por outro lado, para constituirmos consistentemente uma crítica transcultural, ao invés de querermos ser reconhecidos no campo da teoria ou como especialistas em pé de igualdade com os estudiosos nativos de outras cinematografias, a estratégia comparatista pode ser mais rica e eficiente, sempre levando em consideração com George Yudice em "We are not the world", publicado na *Social Text*, que ao "ao selecionarmos qualquer texto para representações culturais deve-se estar atento às redes de disseminação que tornaram aquele texto disponível. Depois de tudo que foi dito, não devemos tratar os textos como se eles estivessem inocentemente lá, pronto para serem apanhados" (1992, p. 212).

Nesse sentido, a leitura de *Unthinking eurocentrism*, de Robert Stam e Ella Shohat (1994), traduzido para o português este ano, como *Crítica da imagem eurocêntrica* é importante referência, primeiro por assumir o hibridismo como traço epistemológico e analítico, desarticulando hierarquias entre cinema de autor e comercial, analisando tanto produtos culturais massivos como obras experimentais em um contínuo; bem como por uma busca de categorias de trânsito entre culturas. Os autores atacam não as culturas européias mas criticam o eurocentrismo como "um discurso que coloca como única fonte de saber a Europa", colocando seus valores e padrões como universais (1994, p. 2-3). O eurocentrismo se constitui mais como um posicionamento implícito do que um posicionamento político consciente (idem, p. 4) com consequências não só do ponto de vista historiográfico, ao se considerar a arte e a teoria dos países centrais como as únicas matrizes possíveis, cabendo aos outros países uma posição marginal, meros apêndices na história mundial, suas culturas reduzidas a fatos sociais sem validade estética ou lembradas por alguns momentos de fulguração, quando não simplesmente exotizados. O multiculturalismo, preconizado por Stam e Shohat, descoloniza a representação não só em termos de artefatos culturais (como seria no caso de políticas de representações a partir de identidades estreitas) mas as relações de poder entre comunidades (idem, p. 4). Posição atenta à identificação de quem produz e distribui os produtos audiovisuais (idem, p. 47 e 103).

Nosso foco contudo se dará, sobretudo, não no sentido de entender as estratégias de comunidades nacionais, étnicas e locais de criarem e distribuírem suas próprias imagens, mas na leitura de constelações de filmes que encenam a partir dos anos 90, diferentes facetas da relação interdependente entre o global e o local. Filmes que seriam lidos, por se posicionarem, menos numa tradição experimental⁴, e mais entre o cinema clássico e o cinema moderno, como obras artísticas e produtos culturais, incluindo alguns elementos do que Hamid Naficy chamou de *accented cinema*: filmes produzidos num modo capitalista mesmo que alternativo, não sendo necessariamente oposicionais, no sentido de se definirem primordialmente contra um cinema dominante *unaccented*, nem são necessariamente radicais porque eles agem como agentes de assimilação e legitimação de cineastas e suas audiências, não só como agentes de expressão e desafio (2001, p. 26). Diferente do cinema do terceiro mundo em que o que mais importava era a defesa da luta armada ou da luta de classe, em uma perspectiva marxista; trata-se de um cinema feito por pessoas deslocadas [ou] comunidades diaspóricas, engajado menos com o povo ou as massas do que marcado por experiências de desterritorialização (idem, p. 30-31)

Por fim, ainda que partindo de referenciais e objetos distintos, nossa proposta encontra-se com a de Andréa França pelo desejo de pensar para além das cinematografias nacionais (2003, p. 24). O que desenvolvi a partir do entre-lugar até as paisagens transculturais dialoga e ganha uma espessura cinematográfica na noção de fronteira que não só separa e demarca mas gera outros espaços: “O cinema inventa espaços de solidariedade transnacionais, espaços que ensejam uma espécie de adesão silenciosa. O cinema tem a potência de acentuar a singularidade de uma comunidade de diferentes” (idem, p. 25).

Para exemplificarmos nossa perspectiva, estamos interessados, num primeiro momento em paisagens étnicas, para identificarmos elementos transculturais que possam emergir em dramas associados à diáspora, à fronteira e à experiência do (neo)colonialismo, evitando exotização do arcaico ou reificações mitopoéticas, seja pela deriva existencial e da condição cosmopolita de elites

culturais e econômica. Num segundo momento, gostaríamos de enfatizar as paisagens midiáticas, especialmente em filmes do Extremo Oriente, em que o cotidiano é mediado pelos meios de comunicação de massa, especialmente no uso da música pop, como marca de construção de subjetividade. Um outro ponto a ser desenvolvido é referente ao termo cinema global, quem pode falar sobre o mundo, como podemos conceber um cosmpolitismo multicultural. Também me interessaria me deter a partir de um mapeamento de paisagens pós-industriais, reencenações de locais colocados a margem de processos de globalização e modernização sem preocupações alegorizantes, para poder me deter nos espaços cotidianos de intimidade, nos sentidos da casa e da família. Mereceria ainda ser analisado o discurso da constituição da história e de suas fantasmagorias, em especial, o da nostalgia.

Referências bibliográficas

- APPADURAI, Arjun. *Modernity at large. Cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- _____. "Disjunção e diferença na economia cultural global". In: FEATHERSTONE, Mike (org.). *Cultura global*. 3ª. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 1997.
- _____. *La Globalización Imaginada*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- _____. "Prefácio". In: *Culturas híbridas*. Barcelona: Paidós, 2001.
- CAUQUELIN, Anne. *L'invention du paysage*. Paris: Plon, 1989.
- CORNEJO POLAR, Antonio. *O condor voa. Literatura e cultura latino-americanas*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- CUNHA, Eneida Leal. "Leituras da dependência cultural". In: SOUZA, Eneida Maria de & MIRANDA, Wander Melo (orgs.). *Navegar é preciso, viver. Escritos para Silvano Santiago*. Belo Horizonte/Salvador/Niterói: UFMG/ Edufba/Eduff, 1997.
- FRANÇA, Andréa. "Terras e fronteiras". In: *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2003.
- LOPES, Denilson. "Paisagens da cultura, paisagens sonoras". In: JANOTTI, Jeder (org.). *Comunicação e música popular massiva*. Salvador: Edufba, 2006.
- MARKS, Laura. *The Skin of the Film*. Durham, Duke University Press, 2000.
- MOREIRAS, Alberto. *A Exaustão da Diferença*. Belo Horizonte, Ed.UFMG, 2001.
- MORICONI, Ítalo. "Circuitos Contemporâneos do Literário". Mimeo, 2005.
- NAFICY, Hamid. *An Accented Cinema*. Princeton, Princeton University Press, 2001.
- NAGIB, Lucia. "Towards a Positive Definition of World Cinema" In DENNISON, Stephanie e LIM, Song Hwee (orgs.). *Remapping World Cinema*. Londres, Wallflower, 2006.
- NEGRI, Toni e HARDT, Michael. *Império*. Rio de Janeiro, Record, 2004.
- ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo Cubano del Tabaco e y el Azucar*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1987.
- PRATT, Mary Louise. "Pós-Colonialidade: Projeto Incompleto ou Irrelevante?" in VÉSCIO, Luiz Eugênio e SANTOS, Pedro Brum (orgs.) *Literatura & História*. Bauru, Edusc, 1999.
- RAMA, Angel. *Transculturación Narrativa em América Latina*. Montevideú, Fundación Angel Rama, s.d.
- SCHWARZ, Roberto. *Que Horas São?*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- SANTIAGO, Silvano. *Uma Literatura nos Trópicos*. São Paulo, Perspectiva, 1978b.
- _____. *Vale Quanto Pesa*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

- _____. *Nas Malhas da Letra*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- _____. *The Space in Between*. Durham, Duke University Press, 2001.
- _____. *O Cosmopolitismo do Pobre*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2004.
- _____. *Ora (Direis) Puxar Conversa!* Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2006a.
- _____. *As Raízes e o Labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro, Rocco, 2006b

SLACK, Jennifer Daryl. "The Theory and Method of Articulation in Cultural Studies" in MORLEY, David e CHIEN, Kuan-Hsing (orgs.). *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*. New York, Routledge, 1996.

STAM, Robert e SHOHAT, Ella (eds.) *Unthinking Eurocentrism*. New York, Routledge, 1994.

YUDICE, George. "We are not the World", *Social Text*, 31/2, 1992.

-
1. Esta pesquisa conta com apoio de bolsa de produtividade científica do CNPq.
 2. Alberto Moreiras (2001) se pergunta se os Estudos Culturais podem desenvolver um estilo de pensamento que não esteja mais associado com postulados estético-historicistas destinados a construção e fortalecimento do estado nacional-popular. Aposto nesta possibilidade neste artigo .
 3. Neste caso, para uma perspectiva dialógica relativa ao cinema contemporâneo, me interessei em particular por *Caminhos de Kiarostami* de Jean Claude Bernardet (2004) e o artigo de "Towards a Positive Definition of World Cinema" de Lúcia Nagib in *Remapping the World Cinema* (2006)
 4. Nesse sentido, diferente do projeto de Laura Marks que privilegia preferencialmente uma tradição experimental, ou mesmo de Hamid Naficy que privilegia uma espécie de cinema transnacional independente através de sua rubrica de um "accented cinema".

Além da literatura, aquém do cinema?

Considerações sobre a intermedialidade

Adalberto Müller (UnB)

A mesa temática apresentada por pesquisadores da UnB no X Encontro reuniu trabalhos de pesquisa oriundos da área da literatura, mas cujo objeto de investigação aponta para os estudos de cinema. Tratamos de compreender sobretudo um campo de investigação comum aos estudos literários e aos estudos de cinema, o dos estudos de mídia e de intermedialidade. Nesse sentido, uma primeira observação filológica se faz necessária. O termo mídia é usado correntemente em dois sentidos no Brasil: 1) sempre no singular, na acepção de meios de comunicação de massa (televisão, jornais, rádio); 2) no singular ou plural, no sentido de suporte físico para gravação e transmissão (sobretudo de som e imagem, e, mais recentemente, de arquivos digitais). Tal distinção, entre “meio” e “suporte”, encontra-se no cerne do debate da teoria da mídia, sobretudo nos domínios de língua alemã, onde os termos empregados (*Medium/ Medien*) apresentam acepções um tanto quanto diferenciadas do português. Em primeiro lugar, o termo *Medium* pode significar médium, meio ou mídia. Já *Medien* pode ser tanto o plural de mídia (na acepção 2) quanto a acepção 1. Essa ressalva é importante na medida em que se deve observar que nem sempre se entende *Medium* por “meio de comunicação” (cf. LUHMANN, 2005). Aliás, a palavra comunicação em alemão pode ser expressa por *Mitteilung* (composta por “Mit-”, meio, e “teilen”, dividir) ou por *Kommunikation* (esta usada no sentido técnico-acadêmico).

Todas essa digressão filológica me leva a crer que nem sempre mídia é sinônimo de comunicação, e muito menos de comunicação de massa. Uma teoria da mídia pode se constituir a partir de objetos de investigação muito diversos, tais como a relação entre a tradição oral dos aedos na Grécia e as epopéias homéricas (FAULSTICH, 1998); o impacto do surgimento dos livros na cultura e na sociedade ocidental e o declínio da cultura oral (MC LUHAN, 1972); o estudo dos artefatos que provocam velocidade e aceleração (cf. VIRILIO, 1996); os processos cognitivos de construção da realidade (SCHMIDT, 2000) ou ainda a relação entre teclado da máquina de escrever e o pensamento filosófico moderno (KITTLER, 1986).

Dentro desse processo, literatura e cinema devem ser entendidos como mídias que se inter-relacionam de modos diversos, dentro de um universo midiático bastante amplo, que inclui mídias diversas como a tradição oral, a canção popular, o rádio, a imprensa escrita, a televisão, as artes visuais, a internet, o videogame etc. O estudo dessas inter-relações configura o campo da intermedialidade. Esse termo não deve ser confundido com certos campos teóricos, dos quais ele se alimenta, como o da intertextualidade, ou o campo dos estudos interartes. Em relação a esses últimos, deve-se observar que os estudos de intermedialidade, assim como os de teoria da mídia, não são necessariamente estudos de estética. O conceito flusseriano de imagem técnica (FLUSSER, 1998), ou o de velocidade (VIRILIO, 1996), ou ainda o de *Aufschreibsysteme* (KITTLER, 1986), por exemplo, tão importantes para a definição da intermedialidade, não se originam de considerações artísticas. No que concerne o domínio da intertextualidade, a diferença dos estudos de intermedialidade está, a meu ver, relacionado a uma mudança de paradigma importante nos últimos anos. O conceito de intertextualidade parece-me estar ligado a uma vertente de pensamento, sobretudo francês, derivado da lingüística saussureana, em que o paradigma central é a relação de significação, e os termos essenciais são o signo, o discurso, o texto. Trata-se, a meu ver, de um paradigma essencialmente ligado a questões de linguagem, quando não à cultura do livro. Ora, para a teoria

da mídia, o livro – e conseqüentemente tudo o que a ele se relaciona, inclusive a literatura – é apenas uma etapa na história das mídias. Dentro desse paradigma, nem o livro, e, o que é mais, nem a linguagem (nem o *linguistic turn* da filosofia de Heidegger ou de Wittgenstein), ocupam um lugar central.

Assim como a teoria da mídia, os estudos de intermedialidade se abrem para o amplo espectro das questões que envolvem mídia e realidade, mídia e história, mídia e política, mídia e indústria, mídia e corpo. Dentro delas, a literatura e o cinema interessam como mídias que ocuparam um lugar de dominância na sociedade (tal como ocorre hoje com as mídias digitais). Tanto para os estudos de literatura quanto para os de cinema, interessa compreender os processos de mutação, transformação, transferência, tradução, adaptação, citação, hibridação entre as duas mídias, e ainda em relação a outras mídias. Entender de que modo ambas (literatura e cinema) representam (ou deixam de representar) a realidade, ou se auto-representam, a partir de suas relações, tal é uma das facetas dos estudos de intermedialidade. Como exemplo, poderia citar os processos de adaptação da narrativa realista do século XIX em filmes, ou a utilização do melodrama no cinema, que envolve teatro, literatura e cinema conjuntamente. Mas também se poderia falar aqui de processos inversos (do cinema em direção à literatura) e pouco abordados, como o da influência dos espetáculos de fantasmagoria (parte do que se chama “pré-cinema”) na literatura gótica, ou da utilização do conceito cinematográfico de montagem na poesia modernista.

Os estudos de intermedialidade se abrem, enfim, para a complexidade característica do cinema. André Gaudreault (1999) demonstrou que o primeiro cinema utiliza técnicas de várias artes e meios de expressão, constituindo-se, desde o início, como um processo intermediário *per se*. O cinema realiza desde seu início, e quase que involuntariamente, a ambição wagneriana da *Gesamtkunstwerk*, uma obra de arte total ou completa, capaz de sintetizar todas as outras, e de modificar o próprio conceito de estética, como mostrou Benjamin em seu célebre ensaio sobre a reprodutibilidade técnica, que pode também ser lido como um dos primeiros tratados de intermedialidade (BENJAMIN, 1993).

Ainda se deve acrescentar que tanto os estudos de mídia quanto os de intermedialidade abandonam o paradigma hermenêutico característico dos estudos de estética. Ou ainda: abandonam tanto o paradigma hermenêutico quanto o paradigma sociológico, segundo o qual as artes (e as mídias) seriam reflexo (*Wiederspiegelung*) dos meios de produção. Como observa Kittler, os conceitos fundamentais da hermenêutica e da leitura sociológica são “Ssentido” e “Ttrabalho”, mas entre eles se esquecem a própria mediação técnica: “Os literatos são cegos em relação às mídias, os filósofos em relação às técnicas” (KITTLER, 1986, p. 145), lembrando-se que a técnica em Kittler inclui o conhecimento da relação, observada já por Nietzsche, entre um artefato industrial como a máquina de escrever e o pensamento filosófico.

Os trabalhos aqui apresentados, que tocam e assuntos bem diversos, como a questão da teatralidade no cinema em Glauber Rocha (Adeilton Lima), da ambigüidade na narrativa literária e cinematográfica (Rogério Lima), ou como a figura do narrador machadiano em suas adaptações para o cinema (Rosangela Nuto), o que demonstra que os pesquisadores das Letras estão preparados para contribuir para o enriquecimento dos estudos de cinema e intermedialidade. Por outro lado, ao trabalhar com conceitos transdisciplinares como gênero e hibridismo, tais abordagens enriquecem as práticas de pesquisa nos estudos literários, ao passo que mostram que os literatos não só podem como devem abrir-se aos estudos de mídia.

Uma pedra de toque para entender essa abertura dos estudos literários em relação aos estudos de mídia pode ser encontrada num artigo de 1990, do pesquisador e teórico alemão Siegfried J. Schmidt: “Why literature is not enough, or: literary studies as media studies” (SCHMIDT, 1990). Nele, Schmidt considera relevante o fato de que, com o pós-estruturalismo, os estudos literários passaram por uma seqüência de transformações que entram em choque com a tradição filológica e hermenêutica, tais como a emergência dos estudos feministas e sócio-históricos, a discussão sobre o cânone e a sobre a literatura trivial. Além disso, “a transformação dos estudos literários em estudos textuais juntamente

com uma expansão de fenômenos temáticos de textos literários em direção a outros produtos midiáticos (filmes, vídeos, comerciais de tevê, videoclipes, etc.) transformou os estudos literários em um tipo específico de estudos de mídia” (SCHMIDT, 1990, p. 9).

Em geral, os estudos sobre literatura e cinema se restringiram até bem recentemente, em grande parte, à questão da adaptação, questão hoje bastante desacreditada ou vista com certa desconfiança. A questão da adaptação não é, em si, uma questão irrelevante. Ela se torna irrelevante quando é tratada de modo superficial. Em geral, os trabalhos sobre adaptação no âmbito dos estudos literários partem de um pressuposto errado e chegam a uma conclusão pouco produtiva: o pressuposto errado – na verdade um preconceito – é o de que é preciso conhecer antes de tudo a obra literária, e que a adaptação, por melhor que seja, sempre vai ser inferior ao texto literário. A conclusão pouco produtiva vem da falta de preparo dos literatos para com a coisa cinematográfica. Em geral, faltam aos literatos, mesmo quando cinéfilos, conhecimentos mais aprofundados da técnica cinematográfica e da realidade dos meios de comunicação de massa.

Lembro-me aqui de duas anedotas que ilustram bem o caso do preconceito sobre adaptação. Uma é contada por Naremore (2000), a dos bodes que estavam comendo, cada um, um livro e um rolo de filme. O primeiro perguntou ao segundo. “Mas e aí, o filme é bom?”. Ao que o segundo bode responde: “É, mas o livro é melhor”. O outro é de Tom Tykwer, a quem lhe perguntaram ironicamente como seria possível adaptar o best-seller *O perfume* para as telas, sobretudo as belas descrições dos odores. Ao que ele respondeu: mas para mim o romance de Patrick Süskind não tem cheiro nenhum! O filme de Tykwer poderia ser um modelo para se pensar não apenas as relações entre o texto verbal e a imagem, mas a própria tarefa de tradução entre os sentidos, pois se trata, no filme, a partir do romance, de passar do olfato para a visão. Aquilo que o protagonista Jean-Pierre Gribouille cheira tem que se transformar naquilo que nós vemos, ou seja, há uma relação de sinestesia em jogo. A sinestesia, aliás, essa velha figura de retórica, de que os poetas simbolistas usaram e abusaram, poderia

ser tomada como um modelo epistemológico para se pensar as relações entre literatura e cinema, ou entre o verbal e o visual.

Os trabalhos aqui apresentados partem de diversas perspectivas de pesquisa, de diversos pressupostos conceituais. O trabalho de Aparecida Taboza, por exemplo, aborda o filme *Blow up*, de Antonioni, a partir do conto de Julio Cortázar – até aqui, nada de novo, dir-se-ia. Mas, a partir do momento em que reflete sobre a questão da fotografia (no conto e no filme), amplia-se o leque de possibilidades, que vão de uma reflexão sobre a estética da imagem à questão da intermedialidade – pois assistir ao filme de Antonioni implica em levar em consideração tanto a escrita, a literatura, quanto a imagem, a fotografia e o cinema. Desse modo, não é tanto a adaptação da obra de Cortázar está em jogo, mas sim o modo como essas mídias representam a realidade, o modo como elas se representam (ou seja, como a literatura e o cinema vêem a fotografia), e o modo como elas se auto-representam (como a literatura vê a literatura, o cinema, vê o cinema, etc.). Passamos então de uma hermenêutica textual a uma reflexão sobre as mídias, e sobre o modo como elas constroem o que chamamos de realidade, tanto quanto são elas mesmas construtos e ao mesmo tempo uma realidade.

Dentre as diversas possibilidades de abordagem das relações entre literatura e cinema, pode-se ainda optar pela trilha aberta pelos estudos de gênero. Primeiro, tomando-se gênero no sentido histórico-político (*gender*), temos aí a vasta gama de abordagens oriundas dos estudos culturais, com os quais se pode trabalhar concomitantemente a literatura e o cinema em torno da questão da representação (do feminino, do homossexual, do negro, etc.) Segundo, tomando-se gênero no sentido estético-pragmático (no sentido do inglês *genre*). Aqui, as peculiaridades de um gênero literário são abordadas em filmes, tais como o melodrama, o *bildungsroman*, a poesia, o romance-epistolar, a sátira, e assim por diante. Em alguns casos, o gênero adquire um *status* bem mais elevado e autônomo em relação à literatura, como é o caso da poesia, que pode ser considerada uma arte verbal distinta da literatura, e cujas relações com o cinema (e com as demais artes) transcendem a questão da adaptação (pois é impossível “adaptar um poema”).

Assim, quando Pier Paolo Pasolini, para citar um caso, fala em “cinema de poesia”, ele de maneira nenhuma quer dizer que se trata de um cinema “inspirado” na poesia, mas de um cinema que tome da poesia a sua característica mais íntima e essencial: o autoquestionamento, ou aquela “consciência lírica” que a poesia desenvolve, e que a aproxima mais do pensamento conceitual do que das formas narrativas. Por isso, o cinema de poesia não é apenas um cinema cheio de belas imagens (muito pelo contrário, Pasolini cultuava o feio e o pobre), mas um cinema em que as imagens “se pensam”. Pasolini ia mais longe, inclusive. Para ele, o cinema de poesia era apenas uma etapa para uma poetização da própria indústria (e não apenas a indústria cinematográfica), que se daria *pari passu* com a poetização da vida e das relações sociais (MÜLLER, 2006).

Da mesma forma que a poesia, o melodrama, como vem demonstrando Ismail Xavier (2003), é o gênero dos gêneros na tradição das artes do espetáculo, desde o final do século XVIII. A partir da ótica do melodrama, Ismail Xavier revela que várias tradições cinematográficas, do *mainstream* norte-americano ao cinema autoral de Buñuel ou de Fassbinder, se mostram comprometidas de alguma forma com a “sedução moral negociada” que o melodrama oferece enquanto gênero e forma de comunicação.

Apenas para citar outras abordagens possíveis, é preciso destacar as interessantíssimas pesquisas envolvendo relações entre gênero e cânone, nas quais se estudam sobretudo os gêneros menores ou malditos (como a literatura trivial ou a pornografia). Estudos como os do grupo coordenado por Bernardette Lyra, em torno do “cinema de bordas”, poderiam inclusive tornar-se referência ou dialogar de maneira profícua com os estudos literários sobre o cânone, incluindo-se aí as discussões teóricas sobre a estética da recepção e sobre a materialidade da comunicação.

É no âmbito dessas diversas abordagens que as relações entre literatura e cinema ganham interesse novamente, atualizando um debate que parecia até bem recentemente condenado ao esquecimento. Num recente e importante manual de

estudos de cinema, utilizado em diversas universidades alemãs, Joachim Paesch (PAESCH, 2003) dedica um texto capital sobre a intermedialidade, insistindo no fato de que esse conceito permite fazer avançar os estudos de cinema a partir de uma compreensão do modo como a mídia-cinema se relaciona, visceralmente, com outras mídias, como a literatura e a pintura. No outro lado do Reno, François Jost¹¹, na esteira de seu colega em diversos trabalhos André Gaudreault, acentua o fato de que a intermedialidade permite compreender fenômenos complexos de comunicação, que vão da literatura ao cinema, da arte de vanguarda aos programas de tele-realidade.

A diversidade das mídias pode, então, ser pensada em dois modos: um, que é o de J.-M. Schaeffer, que chamarei *segregacionista*, se esforça em mostrar que cada mídia possui uma especificidade tal que impõe conceitos não-exportáveis, e o outro, aquele que pus no papel sob o nome de *narratologia comparada*, que chamarei *heurística*, já que ela consiste em fazer variar em extensão e em compreensão conceitos pouco ou muito universais (Gaudreault compartilha deste ponto de vista da mesma forma).

E, pouco adiante, ele arremata:

A intermedialidade tem, portanto, três sentidos e três usos interessantes para o pesquisador: a relação entre mídias, a relação entre os meios de comunicação, e a migração das artes para os meios de comunicação. Estes três tipos de intermedialidade obedecem, conforme mostrei, uma genealogia que leva do textual ao contextual, do abstrato ao concreto e que, nisto, se calca sobre as evoluções históricas que conhecemos. Contudo, cada etapa não torna necessariamente ultrapassada a precedente: ela a engloba (JOST, 2006).

Do mesmo modo, acredito que as abordagens entre literatura e cinema devem tornar-se englobantes, não segregacionistas. Claro que, para quem pretende confinar-se ao seu departamento, ao seu instituto, sob pretexto de uma melhor “definição” das áreas de conhecimento, falar de literatura e cinema pode ser um contras-senso, algo digno tanto de desprezo quanto de indiferença, que ao fim e ao cabo são duas faces da mesma moeda.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, W. (1993). *Magia e técnica, arte e política*. 5ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- FAULSTICH, W. (1998) *Geschichte der Medien*,. Vv. 1. Goetingen,: Vanderbroek & Ruprecht, 1998.
- FLUSSER, V. (1998). *Kommunikologie*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1998.
- GAUDREULT, André. *Du littéraire au filmique*. Montreal/Paris: Nota Bene/Armand Colin, 1999.
- GUIMARÃES, C. *Imagens da memória:entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1997.
- KITTLER, F. *Grammophon Film Typewriter*. Berlim: Brinkmann & Bose, 1986.
- LUHMANN, N. *A realidade dos meios de comunicação*. Tradução de Ciro Marcondes Filho. São Paulo: Paulus, 1998.
- MC LUHAN, M. (1972) *A galáxia de Gutemberg*. São , S. Paulo: Companhiaia Editora Nacional/Eduspd.USP, 1972.
- MÜLLER, A. (2005). "A semiologia selvagem de Pasolini". Belo Horizonte: *Devires*, n. 3, 2005.
- MÜLLER, J. *Intermedialität. Formen modernen kultureller Kommunikation*. Münster: Nodus, 1996.
- NAREMORE, J. (, org. 2000). *Film adaptation*. New Jersey: Rutgers University Press, 2000.
- PAESCH, J. "Intermedialität". In: FELIX, J. (org.). *Moderne Film Theorie*. Mainz: Bender, 2003.
- SCHMIDT, S. J. *Why literature is not enough, or: Literary studies as media studies*. Lumis-Schriften 25, Universität-GH Siegen: Lumis Institut, 1990.
- SCHMIDT, S. J. *Kalte Faszination. Medien. Kultur.Wissenschaft in der Mediengesellschaft*. Weilerswist: Velbrück, 2000.
- SCHMIDT, S. J. *Zwiespältige Begierden. Aspekte der Medienkultur*. Freiburg i. B.:Rombach, 2004.
- VIRILIO, P. (1996). *Velocidade e Ppolítica*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- XAVIER, I. (2003). *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

1. ¹ Palestra proferida na UnB, Programa de Pós-Graduação em Literatura (2006), a sair pela revista *Cerrados*. A tradução é minha.

Criação fílmica e a cena primitiva

Mauro Pommer (UFSC)

A hipótese de trabalho que desejo desenvolver é a de que em inúmeros filmes ficcionais seu projeto criativo, ou o fator presente na origem do enredo encenado, origina-se não propriamente no empenho em narrar a história de um protagonista ou de um conjunto de personagens, e sim na laboriosa construção que visa dar suporte narrativo e estruturação dramática à construção de uma cena particular – cena essa especialmente cara, por razões afetivas, àquele que a concebe. Não pretendo com isso minimizar a importância de alguma história criada ou adaptada para o cinema, ou da mecânica narrativa na qual entra para que possa caber na forma de imagem e som, mas apenas realçar o que sugere o exame analítico: em muitos casos, o personagem central existe para servir aos propósitos narrativos, e não vice-versa, como em princípio pareceria indicar o senso comum.

Tal hipótese me foi sugerida pelo exame exaustivo das diversas versões de argumentos cinematográficos e sucessivos tratamentos no desenvolvimento de roteiros para alguns dos filmes de Alfred Hitchcock. Tento aqui tratar o tema num grau de maior abrangência, analisando trabalhos de outros diretores.

Creio ser pertinente uma aproximação entre essa noção de uma cena que preside à construção narrativa do filme e a definição que dá Freud daquilo que ele caracteriza como *cena primária*, *cena primitiva* ou *fantasia primitiva*. A experiência analítica levou Freud, ao longo de sua obra, a atribuir uma importância crescente à cena em que a criança imagina assistir a relações

sexuais de seus pais. Quanto às partes relativas do real e do fantasmático na cena originária, Freud sustenta a idéia de que esta cena pertence ao passado ontogênico ou filogenético do indivíduo, constituindo um acontecimento que pode ser da ordem do mito, mas que está presente anteriormente a qualquer significação introduzida em etapa posterior.

A construção simbólica da cena primitiva ocorreria na história psíquica do indivíduo como reação a uma ameaça à identidade, tomando a forma de uma solução de compromisso. Tal estratégia sublimatória, presente também na criação artística, produz eventualmente situações similares que podemos distinguir na gênese de algumas obras. É dentro desse quadro referencial que examinarei aqui cenas dos filmes *O mensageiro*, de Joseph Losey, *Super-Homem – O retorno*, de Bryan Singer, e *As coisas mudam*, de David Mamet.

Em *O mensageiro / The go-between* (1971), de Joseph Losey, adaptado do romance de L. P. Hartley, a visão de um ato sexual pelo narrador quando criança vem ameaçar a construção de sua auto-imagem, constituindo o ponto nodal do filme. Para que se possa compreender a função desempenhada no conjunto da narrativa por essa cena central, faz-se necessária uma breve recapitulação do enredo.

O personagem sobre o qual a narrativa é focalizada chama-se Leo, e está entrando na adolescência. Graças à amizade de um colega de escola, ele é convidado a passar as férias de verão na propriedade rural de ricos aristocratas ingleses, os Maudsley. Leo, vindo de um meio social modesto, aparece como um *outsider* nesse ambiente. Durante esse verão, Leo enfrentará uma sucessão de acontecimentos cuja complexidade lhe escapa. Ele é levado a descobrir simultaneamente a beleza feminina, a sexualidade e a inacessibilidade do mundo adulto.

Leo tem por hábito ensaiar cerimoniais de magia, quando se encontra só. No contexto da história, essas tentativas como “mago” sugerem uma busca

de harmonizar a natureza humana com seu meio ambiente. Dentre o conjunto de perdas para sua identidade pessoal em construção, o senso de que certas harmonias rompidas – como as que envolvem o cruzamento entre as conveniências sociais e a vida afetiva – não têm possibilidade de conserto, constituirá um fator pleno de conseqüências para sua vida adulta.

Entre as diversas pessoas com quem convive nessa casa de campo está Marian, a filha mais velha dos Maudsley, que se torna bastante próxima dele. Fascinado por sua beleza e atraído pelas constantes demonstrações de simpatia da parte dela, Leo aceita levar mensagens de Marian a seu amante, o administrador de uma fazenda vizinha, a quem ela encontra secretamente, a despeito de sua intenção de casar-se com Sir Hugh Trimmingham, um cavalheiro pertencente à mesma classe social que ela. Assim sendo, sua relação com Ted Burgess – um homem de condição social bastante inferior, com quem sua família jamais consentiria num casamento – deve permanecer secreta. O filme se torna dessa forma a narrativa do romance entre Ted e Marian, enquanto nos apresenta paralelamente a descoberta por Leo do mundo adulto, com suas paixões e suas restrições.

Quando Leo, escondido à distância, testemunha uma relação sexual entre Marion e Ted, além de sua falta de compreensão do que se passa (explicável pela restrição a se discutir “questões de adulto” com crianças no século XIX), sente-se duplamente traído. Por Marian, de um lado, por sentir-se excluído do mundo adulto onde ela transita em sua vida amorosa; por Ted, de outro, que se recusa a explicar para ele em que consiste tal mistura de romance e sexo. Além disso, ele não consegue racionalizar o fato dela ficar noiva de Trimmingham, enquanto continua envolvida afetivamente com Ted. Tal contradição entre sentimentos e atitudes, no que toca ao casamento de Marian, será capaz de deixar marcas em Leo por toda sua vida.

A narrativa estrutura-se como uma lembrança feita por Leo – já chegado à casa dos cinquenta anos no presente diegético – daqueles eventos ocorridos

quando de sua passagem da infância à adolescência. Ele se tornou um adulto amargurado, solitário, descrente das possibilidades de uma vida afetiva. É quando recebe um chamado de Marion, uma Lady Trimmingham já envelhecida, e parte ao encontro dela, que a narrativa se inicia, trazendo-lhe a memória dos fatos ocorridos quatro décadas antes. Lady Trimmingham pede a ele que seja o portador de mais uma mensagem: que conte para o neto dela, também um solteirão incorrigível, que ele é de fato o neto de Ted Burgess. E que por ser sido o pai dele o fruto de uma ligação apaixonada, ele não deveria descreer da continuidade do amor, e aceitar casar-se com a mulher que ama. Pois, ela acha, tal revelação poderia fazer romper-se uma espécie de feitiço, no qual seu neto se enredara.

É somente nesse momento que a narrativa apresenta também a informação de que Ted Burgess se suicidara pouco depois de sua relação com Marion ter sido descoberta. Essa conexão entre a sexualidade e a morte, que Leo descobre na mesma época em que começa a perceber o surgimento em si mesmo do desejo sexual, torna-se para ele algo traumatizante pelo resto de sua vida. O “ritual de magia” que ele então executa, a partir de uma infusão de beladona, deixa patente sua intenção de anular o veneno da “mulher fatal”. Com tal atitude, na realidade, ele acaba matando qualquer possibilidade sua de uma relação natural com o universo feminino.

O modo pelo qual o filme encena a descoberta por Leo da sexualidade, numa situação em que ele se torna o observador exterior de uma cena que mal compreende, mas da qual intui o profundo envolvimento presente, assim como sua inevitável exclusão dela, constitui uma ilustração praticamente literal das condições descritas por Freud para o evento que caracteriza como “cena primitiva”. Já em *A interpretação dos sonhos* o fundador da psicanálise sublinha a importância da observação do coito parental enquanto geradora de angústia: “Expliquei esta angústia indicando que se trata de uma excitação sexual que a criança não é capaz de dominar compreendendo-a, e que sem dúvida é afastada porque os pais estão implicados nela” (LAPLANCHE e PONTALIS, 1967, p. 97). Com relação ao caso analítico do Homem dos Lobos, o qual apresenta desde a infância o

progressivo desenvolvimento de um quadro neurótico, Freud anota que importam para a análise tanto o comportamento do menino de quatro anos em relação à cena primária reativada, quanto as reações muito mais simples da criança de um ano e meio, quando a cena supostamente teria sido vivida. Ele acrescenta a essas observações: “Posso considerar o fato de que não foi possível transformar em palavras esse comportamento senão vinte anos mais tarde, pois todos os efeitos que atribuímos, regressivamente, à cena, já se haviam manifestado em forma de sintomas, obsessões, etc., na infância do paciente e muito antes da análise. Em relação a isso, também é indiferente a questão de escolhermos considerá-la como uma cena primária ou como uma fantasia primitiva” (FREUD, 1976, p. 148-149).

De modo que podemos depreender ser o confronto com o irracionalizável o que se revela capaz de trazer para essa fantasia posterior seu caráter sistemático, na forma de sintoma neurótico. À falta de racionalidade no processo relacional (no caso da personagem Leo, a indiferença demonstrada pelos adultos à sua volta, a quem respeita e admira, com referência à sua incompreensão e angústia acerca da sexualidade) corresponde um processo de racionalização sobre o fluxo da imaginação criadora, gerando ou aprofundando uma fantasia substitutiva daquela cena irredutível à razão. Para Leo, esse processo passa, conforme descrito acima, pela sua encenação do ritual mágico onde o feminino, visto como maligno, é destruído. Freud identifica esse tipo de caráter ritualístico como componente intrínseco ao processo da neurose: “O paciente estava simplesmente repetindo a situação à época da cena primária (...) Permanecia ainda fixado, como por um feitiço, à cena que teve um efeito tão decisivo na sua vida sexual, e cujo retorno, na noite do sonho, trouxe o início de sua doença (...) A cena primária transformara-se na condição necessária para sua recuperação” (FREUD, 1976, p. 126).

Daí minha hipótese de considerar a revivência da cena primária também como fonte de inspiração criadora para literatos e cineastas, no sentido de se considerar a criação narrativa como eventual processo constituidor do conjunto de procedimentos necessários à manutenção da saúde mental, enquanto busca de

trazer de volta a um espaço interpessoal um evento, vivido ou imaginado, do qual a pessoa em questão viu-se alijada.

Se a centralidade de uma cena dessa natureza revela-se ostensiva não apenas no plano do enredo da história, mas até mesmo naquele em geral menos evidente de sua construção narrativa, como no exemplo visto acima, é porque de tal situação o filme se irradia, e a percepção da existência desse lugar central é indispensável para que o espectador acompanhe e compreenda a vida interior do personagem que articula tal narração. Mas há casos onde o aparecimento de uma versão da cena primitiva se articula de uma forma menos evidente. É o caso que identifico numa passagem de *Super-Homem – O retorno / Superman returns* (2006), de Bryan Singer, onde também encontramos a visualização de uma cena envolvendo um casal em situação da qual o observador sente-se irremediavelmente excluído. Trata-se da passagem em que o herói, após ter reavivada sua antiga paixão pela jornalista Lois Lane, decide-se a visitar incógnito a casa onde ela reside. Ela se encontra agora casada e mãe de um filho, fatos ocorridos durante a ausência de cinco anos de Super-Homem da Terra, quando partiu buscando examinar o que restou de seu planeta natal.

Planando no ar, do lado de fora da casa, ele emprega sua visão de raios-X para, voyeuristicamente, observar a vida em família de Lois, seu filho e seu marido. A encenação deixa evidente que o Super-Homem, o todo poderoso semi-deus vindo de Krypton para a Terra, sente-se excluído de uma situação envolvendo o objeto de sua paixão. O que fica ressaltado é a presença do calor humano de um lar *versus* a frieza da solidão por ele escolhida, em nome do cumprimento de sua “missão”. Tal cena, quando colocada em seu contexto inicial, parece apenas um adendo à história principal do retorno do herói. Entretanto, quando no desenlace do filme revela-se que de fato o menino é o filho de Super-Homem com Lois, fica evidente que aquela cena onde ele se vê como excluído da situação amorosa não constitui apenas o foco de uma intriga secundária destinada a criar a dimensão do par romântico do herói, como por vezes acontece em filmes de ação.

Colocada em seu lugar estrutural dessa narrativa sobre o *radicalmente estrangeiro*, do excluído *a priori* por sua própria origem extra-terrestre, tal cena representadora da infinita solidão apresenta-se como força motora de uma história destinada a reatar com a dimensão interior desse herói famoso, em geral, apenas por suas proezas exteriormente visíveis, destinadas à exibição de uma descomunal força física. É graças a essa nova dimensão do personagem que os traços irônicos do filme se tornam mais evidentes, no que toca ao distanciamento obtido entre a história e sua narrativa, realçando (contra a tradição de filmes anteriores da série, de centrarem-se em elogios desabridos à força física e moral do herói) seus traços narcísicos e a inevitável contradição da vida de quem aparentemente tudo pode, mas paga por isso o preço de uma vida sem identidade. Uma bela ilustração da crise que a concepção imaginária de uma cena primitiva vem trazer a todos em algum momento da vida psíquica infantil.

Para Freud, a construção simbólica da cena primitiva ocorre de maneira reativa, na forma de uma solução de compromisso, frente ao que é sentido como uma ameaça à identidade, ameaça vivenciada como medo da perda do órgão sexual (FREUD, 1976, p. 64). Para chegar à formulação dessa hipótese, o ponto de partida foi a análise de quaisquer sonhos de seus pacientes cuja interpretação pudesse justificar a conclusão de que se tratassem da reelaboração onírica das memórias de um ato sexual testemunhado nos seus primeiros anos de vida. Pois, em sua formulação: “Na verdade, sonhar é outra maneira de lembrar, embora sujeita às condições que governam à noite e às leis da formação de sonhos” (FREUD, 1976, p. 71). Tais leis de formação constituem principalmente as atividades de condensação e deslocamento, capazes de disfarçar os conteúdos originários sob formas próprias ao simbólico. É em função das semelhanças possíveis encontradas para o quadro descrito por Freud na construção imaginativa da narrativa cinematográfica que proponho aqui considerar a criação imaginária de certos filmes como uma atividade de organização do material narrativo de natureza análoga àquela que governa o *estabelecimento* de fantasias neuróticas.

Num terceiro exemplo desse tipo de construção, passo a examinar uma cena de filme onde a existência de um análogo da cena primitiva aparece como condição de existência do processo narrativo. Aqui o filme articula-se não em torno dessa cena, como nos dois casos precedentes citados, e sim a partir dela, o que demonstra de certo modo ter sido sua criação a própria razão de ser do estabelecimento da narrativa. Trata-se de *As coisas mudam / Things change* (1988), de David Mamet. Joe é um sapateiro em Chicago, aparentemente já na casa dos sessenta anos, e devido à sua semelhança física com um importante membro da Máfia é procurado por emissários que procuram recrutá-lo para um trabalho dentro da organização. Na casa de um chefe de nível intermediário na hierarquia do crime é que Joe é informado do que lhe demandam. Sua tarefa – para a qual se propõem a pagar-lhe uma alta soma de dinheiro – seria a de entregar-se à polícia e admitir sua culpa num assassinato, no qual seu sócia mafioso está implicado. A expectativa enunciada é de que ele passe de três a cinco anos na prisão; depois disso, uma vida de aposentado na Sicília, com o barco de pesca que ele diz almejar. Entretanto, para surpresa e desencanto dos mafiosos, Joe diz não estar interessado na proposta, a qual aparentemente seria capaz de retirá-lo de sua vida humilde para uma aposentadoria rica e “honrosa”, conforme aos códigos não escritos da tradição siciliana.

É no instante mesmo em que o chefe mafioso faz um contato telefônico, logo em seguida a essa entrevista com Joe, que o destino parece agir para jogar a situação do sapateiro em nova e inesperada direção. O telefonema destinava-se (como depreendemos somente ao final da história) a antecipar a solução já prevista desde o início para essa relação da organização com uma pessoa de fora dela: o assassinato do sapateiro. Ele seria morto friamente nas duas circunstâncias: logo após a entrega a um juiz de sua confissão assinada, ou de imediato caso não quisesse cooperar. A promessa da aposentadoria na Sicília era apenas um logro, numa clara demonstração do *modus operandi* da Máfia. Porém, um fato novo interrompe esse telefonema fatídico.

A jovem e bela namorada do chefe mafioso entra na sala à procura de um isqueiro para seu cigarro, mas notando a recusa de Joe em colaborar com a organização, igualmente recusa que este lhe acenda o cigarro, lançando-lhe um olhar reprovador. Tal atitude, paradoxalmente, revela-se capaz de fazer com que o cauteloso sapateiro decida-se a enfrentar o desafio, aceitando a tarefa ingrata que lhe estava sendo proposta pelos mafiosos. Como o desenrolar subsequente da história irá mostrar, essa mudança de atitude deve-se ao fato de que a beleza siciliana da moça o faz lembrar-se de sua juventude no país natal, assim como da virilidade cultuada entre sua gente. Ele decide, então, já no ocaso de sua vida, a mostrar-se digno dessas memórias e aspirações. Essa mudança de posição, com todas as decorrências que daí advêm, termina por salvar-lhe a vida. Uma vasta rede de acontecimentos subsequentes, enquanto ele ensaia o papel a ser executado por ocasião da entrega da sua confissão, revela-se capaz de suspender o plano de seu assassinato. A reviravolta ocorre em função dele travar conhecimento socialmente com um alto *cappo* estabelecido em Lake Tahoe, para onde o leva um outro mafioso enquanto esperam pelo dia da entrega da confissão.

O momento capaz de mudar a decisão de Joe, jogando a história em um sentido completamente diverso, funciona literal e figurativamente dentro de um quadro que remete ao que me proponho a caracterizar como uma variação da cena primitiva. Após a negativa de que o sapateiro lhe acendesse o cigarro, a siciliana dirige-se a um anexo da sala onde Joe se encontra, espaço separado da outra parte por portas corrediças que lhe emprestam deliberadamente um ar de palco cenográfico. Nesse outro ambiente, cuja disposição coloca Joe como uma espécie de assistente na platéia, o chefe e um auxiliar confabulam sobre a sorte do sapateiro, enquanto o cigarro dela finalmente é aceso. A citação que Mamet faz dos códigos do *film noir* fica evidente: acender o cigarro equivale a despertar o desejo; deixar que o cigarro dela seja aceso torna-se a forma de declarar quem irá satisfazê-la.

Quando essa cena ocorre, mostrando a segregação pessoal e afetiva de Joe repercutindo no próprio desenho espacial da composição, um ligeiro

travelling corrige a posição da câmera para colocá-la atrás dos ombros dele, o que simultaneamente enfatiza seu afastamento do lugar para onde tende seu desejo assim como sua vontade de integrar-se àquela cena. É a combinação entre o repúdio experimentado pela mulher que reacendera seu desejo juvenil, e a percepção de que ela pertence inevitavelmente a um outro, que se revela capaz de fazê-lo violar seus princípios pessoais, entregando-o à incerteza dos embates com a Máfia e a Justiça. É também isso que vai, paradoxalmente, terminar por salvar-lhe a vida, num desenvolvimento caro à estética de Mamet, que opera continuamente entre a teatralidade e o jogo. De maneira que essa figuração da cena primitiva torna-se o lugar pelo qual a história vive: se a siciliana não tivesse entrado para acender o cigarro, o sapateiro estaria morto pouco depois de sair dali, para que ficasse protegido o segredo da organização criminoso.

A cena primária pode assumir dessa forma seu pleno sentido simbólico: o de servir de base à figuração imaginária pelo indivíduo do ato sexual que o gerou. Sua ambigüidade é radical, pois ver-se como inevitavelmente separado da mãe, fonte de sua vida (ou da mulher que estruturalmente a substitui), é a única garantia de poder existir, por ter sido gerado. A presença do pai ou seu competidor substituto na cena institui, especularmente, sua imagem, sua garantia de existência e de individualidade. Joe enxerga na recusa da siciliana uma ameaça à sua identidade, de certa forma sua provisória morte simbólica; tal morte termina por lhe devolver (por vias tortuosas, como é próprio ao processo mental de elaboração) a vida efetiva, que estava prestes a lhe ser tomada. Na lógica pertinente à concepção e desenvolvimento da história, essa vida se torna narração. Caso Joe persistisse em sua negativa, o filme só teria dez minutos – a história de um inocente assassinado; mas graças a essa cena geradora, capaz de criar narração, o filme se estende pelo tempo de um longa-metragem.

Um belo exemplo, composto por uma analogia no campo da arte, de como uma construção fantasmática se revela capaz de reafirmar pela via narrativa a integridade do Ego. Mamet, seguindo uma tradição vastamente estabelecida, considera que “a engrenagem de um filme é igual ao mecanismo de um sonho;

porque na verdade é isso que o filme vai acabar sendo, não é? (...) O sonho e o filme são uma justaposição de imagens com o fim de responder a uma pergunta” (MAMET, 2002, p. 26). Se na história do Homem dos Lobos um sonho origina sua neurose ao recolocar-lhe simbolicamente os elementos da cena primária, vemos que a constituição de uma narrativa por imagens revela-se capaz de reorganizar a existência do personagem a partir de uma cena fundadora de sua identidade, processo que opera em seu conjunto em moldes análogos ao da crise provocada pela vivência simbólica trazida pela cena primária.

Referências bibliográficas

BERGSTROM, Janet (org.). *Endless night: cinema and psychoanalysis, parallel histories*. Berkeley: University of California Press, 1999.

FREUD, Sigmund. *Um caso de paranóia que contraria a teoria psicanalítica da doença*. Edição Standard Brasileira. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

_____. *História de uma neurose infantil*. Edição Standard Brasileira. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J.-B. *Vocabulário da psicanálise*. Lisboa: Moraes, 1967.

MAMET, David. *Sobre direção de cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

Formas e metamorfoses do cinema experimental

Francisco Elinaldo Teixeira (Unicamp)

Por mais que se tente conceber a experimentação no cinema como algo monolítico, ou segundo dicotomizações que repartem o campo em cinema experimental e o “outro cinema”, do ponto de vista histórico o experimental jamais se compôs como unidade lógica ou totalidade orgânica. Ao contrário, das primeiras vanguardas, das vanguardas do pós-guerra às pós-vanguardas, são múltiplas as concepções que não param de atualizar tal domínio do cinema. Nesse sentido, meu propósito é, levando em conta os processos fílmicos, submeter à análise três concepções ou modalidades construtivas do cinema experimental: 1) experimentar no cinema (vanguardas históricas do entre-guerras); 2) experimentar o experimental no cinema (vanguardas do pós-guerra até os anos de 1970); 3) experimentar o experimental na cultura audiovisual (pós-vanguardas dos anos de 1980 em diante).

Experimentar no cinema

O impulso de experimentação compõe o campo do cinema desde suas origens. É verdade que com o chamado “primeiro cinema” isso tinha um sentido muito peculiar de um tatear mais próximo de um “achado” guiado pelos acasos do que, propriamente, de uma “busca” guiada pela vontade de pesquisa e investigação, tal como se dará cerca de duas décadas depois. Sabe-se que foi a partir dos anos de 1920 que se estabeleceram três domínios bem particulares

do cinema – o da ficção, do documentário e do experimental. Mas durante todo o período do entre-guerras, do ponto de vista estético-formal, a grande discussão posta em curso foi a respeito do caráter “formativo” do cinema, sua novidade de nova máquina de visão, muito mais do que de sua feição “realista”, dos “efeitos de realidade”, da “mais realidade” que poderia acrescentar aos dispositivos perspectivistas anteriores.

O cinema experimental ou de vanguarda emerge de movimentos artísticos da primeira década do século 20, como o Futurismo, cujo “Manifesto” de 1916 se destaca como um antecipador de muitas idéias e orientações como as de “cinema abstrato”, de “música visual”, tendo partido dele as primeiras experiências de “pintura sobre a película” e influenciado gêneros como o desenho animado e a ficção científica.

No âmbito das chamadas primeiras vanguardas, cabe distinguir entre um “cinema das vanguardas artísticas” (preocupado com questões plásticas, formais, de tempo, movimento, ritmo) e um “cinema de vanguarda” como gênero em si mesmo (preocupado com questões expressivas para além do primeiro cinema), embora mantendo-se no âmbito de uma orientação narrativa e representativa, ou seja, de uma tradição narrativo-dramática. Foram essas duas vertentes que deram o grande impulso de experimentação no cinema do entre-guerras.

No caso do “cinema das vanguardas artísticas”, tais vanguardas vinham das experiências de esgotamento de seus meios tradicionais, particularmente no caso das artes plásticas, da tela pictórica. O dispositivo do cinema se colocava, assim, como um novo meio de pesquisa e investigação com o qual poderiam dar continuidade às grandes inflexões midiáticas introduzidas com a invenção da fotografia e com o impressionismo.

Enquanto um “cinema de artista”, sua diferença em relação à outra vertente se concentrava num aspecto bem específico: como acontecera no campo da pintura, que trouxera para o primeiro plano da tela os elementos ou materiais

propriamente pictóricos (ponto, linha, volume, cor, luz), este era um cinema feito por artistas plásticos, escultores, fotógrafos, arquitetos, músicos, com um propósito de investigação de levar aos extremos tudo que fosse da ordem da precariedade da nova mídia – seus defeitos em relação à reprodução pura e simples da realidade, a exploração da imagem enquanto superfície plana, a recusa da tridimensionalidade, enfim, seu completo artificialismo que no limite apontava para uma destituição da realidade objetiva como referente, com pesquisas gráficas direcionadas para as formas geométricas ou espontâneas próprias dos procedimentos de animação. As duas tendências que aqui mais se confrontavam eram as dos chamados “cinema abstrato” (que ainda partia de imagens reais, de referentes objetivos, de elementos figurativos) e do “cinema absoluto” ou “não-objetivo” (que deixava para trás o campo da figuração). No caso do “cinema absoluto”, com destaque para os nomes de Ruttmann, Richter, Eggeling, Moholy-Nagy, na Alemanha ele estava em correlação com o “expressionismo abstrato” (Kandinsky, Klee), com o dadaísmo, o construtivismo e a Bauhaus.

Diferentemente desse experimentalismo cinematográfico radical das vanguardas artísticas – num arco que vai do futurismo (Itália, Rússia), do cubismo (França), do construtivismo (Rússia, Alemanha), do cinema absoluto (Alemanha), do cinema puro ou integral (França) até o dadaísmo e o surrealismo (França, Alemanha) –, a outra vertente do cinema de vanguarda era composta, particularmente, pelo expressionismo alemão e pelo impressionismo francês. No caso do expressionismo, o grande traço inovador era o da “estilização” – da interpretação, da cenografia, da arquitetura etc. – que, no entanto, continuava servindo, como afirmei anteriormente, a um propósito ou tradição narrativo-dramática. Quanto ao impressionismo francês, sua novidade era igualmente marcada pelo ideal narrativo-representativo, pela busca de uma expressividade levada a cabo na tentativa de visualização e transmissão de sensações subjetivas ao espectador, a partir de recursos fotográficos (a sobreposição, o uso de filtros, as angulações preciosas), de movimentos de câmera e da montagem. Com as pesquisas e escritos de Delluc, Epstein, Dulac, buscou-

se um aprofundamento do chamado “específico cinematográfico” que confluíu para a idéia de um “cinema puro ou integral”.

Dessas duas vertentes das vanguardas do entre-guerras, foi sem dúvida o cinema das vanguardas artísticas (do futurismo ao surrealismo) o que produziu maiores reverberações, ou o que estabeleceu parâmetros maiores para o devir do cinema experimental do pós-guerra. Um lastro de discussões, proposições, pesquisas e investigações havia sido formado;. Enfim, uma tradição punha-se em disponibilidade para ser transformada daí em diante. Desse modo, o experimental no pós-guerra pode ser pensado segundo a proposição de Hélio Oiticica de “experimentar o experimental”, ou seja, partir da tradição disponível e de tentativas de renová-la, certamente ainda sob o espírito vanguardista de busca da novidade, mas também para atingir o seu limite com o amplo debate do final dos anos de 1970 e inícios dos de 1980, sobre o esgotamento, crise ou transmutação das vanguardas no que ficou conhecido, dos anos de 1990 em diante, como pós-vanguardas.

Experimentar o experimental no cinema

No pós-guerra o foco maior das vanguardas cinematográficas, e artísticas de um modo geral, transferiu-se para os Estados Unidos, com a emigração para lá de, entre outros, Richter, Fischinger, Duchamp, MacLaren, Len Lye, Moholy-Nagy. Produziu-se com isso, segundo o pesquisador do experimental, o catalão Eugeni Bonet , um *revival* “do surrealismo e da abstração, do cinema poético e da animação experimental” (BONET, 1994).

Bonet e vários outros pensadores dão grande destaque para o surrealismo como uma espécie de matriz difusa que impregnou enormemente esse segundo período do experimental, ou “segunda vanguarda”. Como se sabe a sensibilidade surrealista, com suas noções de escrita automática, de automatismo psíquico, de pensamento inconsciente, tomou da psicanálise o sonho como paradigma de

um processo de criação artística sem amarras, reverberando num considerável *corpus* de filmes do primeiro período, em meio aos ruidosos debates e esforços das vanguardas artísticas de fazer frente às investidas de um realismo da imagem cada vez mais avassalador. Esse paradigma do sonho vai impregnar, assim, segundo Bonet, diversas tendências que vão do “cinema lírico e pessoal”, do “*underground* dos anos 60” a registros como “a autobiografia e o filme diário”.

De um modo geral, seguindo inclusive uma classificação de P. Adams Sitney (*Visionary film*, 1974), ele levanta uma série de características presentes nessas diversas tendências, com destaque para cineastas como Maya Deren, Stan Brakhage, Jonas Mekas, Andy Warhol, Robert Frank, Shirley Clarke: 1) o elemento onírico, psicodramático, com reverberações imediatas do surrealismo (caso do “filme de transe”); 2) a presença de estruturas de ritos e mitos, pré-inconscientes, entre o poético e o narrativo (caso do “filme mitopoético”); 3) a tendência de abolir a narratividade e a dramaturgia, transferindo o protagonismo para a aquilo que Brakhage chamou de “arte da visão”, ou seja, maneiras de ver o mundo e as coisas por meio dos elementos do próprio cinema – câmera, luz, película (caso do “filme lírico ou poético”).

No caso mais específico do chamado “cinema formal” ou “filme estrutural”, numa genealogia que vai de Kubelka a Michael Snow, Bonet destaca como características mais freqüentes dessa tendência a “câmera fixa (embora não estática), intermitência pela rápida sucessão de fotogramas sobre diferentes imagens, repetição de pedaços ou de seqüências inteiras, refilmagem do material original para introduzir determinados efeitos e transformações”.

Mas, ao longo dos anos 70, Bonet afirma que “diversos autores se distanciam das tendências formalistas/estruturais predominantes, todos reintroduzindo um componente narrativo. Não uma narrativa linear, mas algo equivalente a “certas literaturas experimentais”, o que nos Estados Unidos se nomeou de “cinema neo-narrativo ou neo-falante”, relacionado com o desenvolvimento de um “cinema feminista” (Chantal Akerman, Laura Mulvey etc.).

Na América Latina Bonet destaca, do experimentalismo desse segundo período, duas tendências no Brasil: o cinema marginal, “cinema de tipo narrativo, pessoal, libertário” (Candeias, Sganzerla, Tonacci, Bressane, Jairo Ferreira etc), e o cinema de artista, uma “corrente de tipo conceitualista”, diferente da marginal (Hélio Oiticica, Antonio Dias, Arthur Omar, Iole de Freitas, Lygia Pape etc.).

Na bibliografia brasileira sobre o experimental, a classificação de André Parente é divergente em relação à de Eugeni Bonet. Para ele há três tendências na história do cinema experimental que estão em constante atualização: 1) o “acinema” ou “cinema-matéria”, com uma genealogia que vem do cine-olho de Vertov, passa pelo “filme gráfico” de Len Lye, Kubelka e outros, pelo “filme subjetivo” de Markopoulos, Brakhage e outros, até os filmes de Michael Snow e outros “em que a distinção entre ‘filme gráfico’ e ‘filme subjetivo’ tende a desaparecer”; 2) o “cinema subjetivo”, que vários autores (P. A. Sitney, D. Noguez etc) denominaram de “filme subjetivo”, “filme de transe”, “filme onírico” ou “fantasmático”. Ao invés do foco marcado no surrealismo, segundo Parente trata-se de um “cinema com tendência futurista, expressionista, impressionista, surrealista etc, que surgiu com os futuristas, os expressionistas e a vanguarda francesa dos anos 20 e que continuou até a vanguarda americana dos anos 40 (a segunda vanguarda) e o *underground*, os filmes de Deren, Petterson, Broughton, Harrington, Markopoulos, Linden e muitos outros”; 3) o “cinema do corpo”, que reúne “cineastas tão diferentes como Andy Warhol, Paul Morrissey, Agnès Varda, Chantal Akerman, Marguerite Duras”. Tal tendência é resultante, conforme o pensamento deleuzeano reiterado por Parente, de “uma mutação que afetou todo o cinema do pós-guerra: o cinema direto, de Jean Rouch, Shirley Clarke, John Cassavetes entre outros, o cinema disnarrativo, de Bresson, Resnais, Godard, Straub etc.” (PARENTE, 2000).

Mesmo diante das divergências classificatórias a que me referi, penso que se mantém nas vanguardas do pós-guerra esse impulso de experimentação que, partindo do foco nos processos fílmicos, chamei, conforme a proposição de Oiticica, de “experimentar o experimental” no cinema, ou seja, que leva em

conta substancialmente uma tradição firmada com o propósito de transformá-la, independentemente do alcance ou extensão de tal transformação.

Experimentar o experimental na cultura audiovisual

Pode-se correlacionar essa terceira modalidade do experimental com dois aspectos que ganharam enorme relevo das três últimas décadas para cá: primeiro, transformações estruturais que abalaram o campo da imagem em termos de suporte e construção, atingindo-se sua própria natureza ontológica; segundo, os intensos debates a respeito do esgotamento das capacidades ou possibilidades inovadoras das vanguardas, apontando-se os pontos críticos de seu projeto moderno de revolução da arte e das estruturas sociais. Com isso, o sentido de experimentação, ao mesmo tempo em que adquiriu mais complexidade, também passou pelo crivo do “pós-tudo” e, como a noção de pós-vanguarda, foi acomodado e como que suspenso na noção de pós-experimental. Nesse sentido, tal como ocorreu com várias outras categorias ou conceitos históricos do cinema, já faz algum tempo que falar de experimental virou quase uma pecha, uma ironia, isso quando não foi simplesmente relegado ao puro silêncio.

É bem possível que na base desse desprestígio ou silêncio se encontre vários níveis de complexidade, de mutação até, por que passou o experimental desde, pelo menos, a revolução introduzida pelas estéticas videográficas. Manteve-se o sentido de “experimentar o experimental”, mas houve um deslocamento do campo restrito do cinema para o de uma cultura audiovisual mais ampliada.

Audiovisual, não em sua banalização como categoria do pensamento operada no campo institucional, das políticas ou burocracias estatais que a assimilaram a puros efeitos de sobreposição inter e multimídias, ou seja, a uma cultura informacional que veio multiplicar os meios e suportes. Ao contrário, a noção de audiovisual que procede do campo cinema, num pensamento como o deleuzeano, por exemplo, não se enreda nesse tipo de simplificação operacional.

Como afirma tal pensamento, o cinema se torna plenamente “audiovisual” com o cinema moderno do pós-guerra, quando então lança e nos faz ver duas modalidades de imagem: por um lado, uma imagem visual que expõe seus “embasamentos geológicos”, suas fundações e estratificações, que precipitam os limites do ver e traçam os estados de vidência; por outro, uma imagem sonora em que o ato de fala e música torna-se “fundador” e instaurador de lendas, põe-se a fabular. Duas imagens, portanto, “heautônomas”, dissociadas conforme a heterogeneidade de seus componentes (DELEUZE, 1990).

Penso que com essa noção mais complexa de audiovisual pode-se entender melhor a medida do deslocamento do sentido de experimentar que irrompeu no campo imagético desde as estéticas videográficas. Dos anos de 1970 para cá, com a imagem-vídeo, primeiro foi a transmutação do suporte químico em eletrônico, depois do analógico para o digital, duas inflexões que vieram por em causa a própria natureza ontológica da imagem – a pergunta, posta e repostada nos intensos debates dos anos 90, a respeito do que ainda havia de analógico na imagem digital ou se tal imagem não correspondia a uma transformação radical de uma era fotográfica, toda a modernidade, em outra pós-fotográfica, a pós-modernidade. No limite, a transfiguração da imagem analógica, com seu referente ou índice de alguma realidade, num tipo de imagem que só indicaria a si mesma tal como um objeto, ou seja, com o digital, por conta de uma matematização da imagem, não se teria mais imagem no sentido que se conhecia desde a invenção das imagens técnicas, mas um puro objeto em constante atualização desde sua virtualidade.

Deleuze, com sua noção de duas imagens dissociadas, uma visual e outra sonora, expôs um ponto culminante, de inflexão, do sentido de experimentar, pelo menos desde o cinema moderno, com sua proposição de que a tela cinematográfica havia se transformado, com a era eletrônica-digital, numa “mesa de informação” que recebe dados provenientes de todos os lados ou de um “cérebro-cidade”. Daí a questão do tempo, mais que a do espaço, tornar-se tão relevante num pensamento como o seu, elaborado nos anos de 1980. Embora não dê tanto relevo

à noção de experimental, deslocando-a de um certo contorno peculiar surgido desde a época clássica e que a mantinha no momento de suas elaborações num certo limbo, ele propõe uma inteligibilidade para esse domínio que me parece de grande alcance: “A diferença entre o cinema experimental e o outro cinema é que o primeiro experimenta, enquanto o outro encontra, em virtude de uma necessidade diferente da do processo fílmico”. Creio que essa noção de processo fílmico, como aquilo que particulariza os procedimentos experimentais com a imagem, continua bastante atual para se pensar esse domínio e as metamorfoses por que tem passado desde a proliferação de novos suportes e mídias, suas interrelações, assim como a natureza do construtivismo implicada nessa nova audiovisualidade.

Referências bibliográficas

ALBÈRA, François (org.). *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme*. Barcelona: Paidós, 1998.

ARTAUD, Antonin. *El cine*. Madri: Alianza Editorial, 1982.

BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas: Papyrus, 1997.

BONET, Eugeni. *Cinema experimental*. Espanha (Catalunha), 1994. Disponível em: www.iaa.upf.es.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: Max Limonad, 1986.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papyrus, 1997.

MEKAS, Jonas. *Diário de cine: el nacimiento del nuevo cine americano*. Madri: Editorial Fundamentos, 1975.

PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas: Papyrus, 2000.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *O terceiro olho: ensaios de cinema e vídeo (Mário Peixoto, Glauber Rocha e Júlio Bressane)*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

O documentário corretivo:

performance e performatividade na teoria de Bill Nichols

Fernando Alvares Salis (UFRJ)

O documentário performático pode agir como um corretivo para os filmes em que “nós falamos sobre eles para nós”. Em vez disso, eles proclamam “nós falamos de nós para vocês” ou “nós falamos de nós para nós” (NICHOLS, 2001, p. 133).

Essa afirmação de Bill Nichols sobre a tendência do cinema documentário performático em provocar um deslocamento de perspectivas sociais entre produtores e audiências, corrigindo a tradição cinematográfica da representação “falocêntrica”¹ de certas subjetividades coletivas, como as minorias étnicas, os grupos de base, as mulheres, os homossexuais, entre outras, encontra ressonância em uma questão capital para a teoria da performance: a relação entre as potências da transgressão e as da resistência cultural na arte. No entanto, essa fronteira não é explorada pelo autor de *Blurred boundaries*. Embora Nichols utilize o conceito de *performative*² para classificar a tendência mais atual da produção documental, nos chama à atenção a absoluta ausência de referência à teoria da performance em seus livros. Consolidada sobretudo no campo dos Estudos de Performance norte-americano, a teoria da performance reúne diversas contribuições teóricas e estratégias metodológicas da sociologia, da antropologia, da psicologia e de diversos outros campos do conhecimento e da arte.

Segundo Nichols, o modo performático de representação do real no cinema documentário utiliza recursos estilísticos diversos para colocar em questão

a objetividade do sujeito de conhecimento, privilegiando posições subjetivas, tanto de atores sociais, quanto do cineasta, ao invés de levantar teses abstratas sobre temas generalizantes. A livre combinação de narrativas sobre o vivido e o imaginado é comum neste modo, reforçando-se a sensação de que a experiência afetiva subjetiva é o que mais fortemente nos conecta ao mundo histórico. Embora este modo valorize o local, o particular e o incorporado subjetivamente, há uma forte marca de um posicionamento coletivo e de uma dimensão social neste modo de abordar o político através do pessoal. No entanto, de *Blurred boundaries*, onde o conceito de *performative documentary* é pela primeira vez explorado, até *Introdução ao documentário*, onde ele é definitivamente incorporado ao seu sistema de classificação, em nenhum momento Nichols define claramente como o conceito de “performance” ou de “performatividade” está sendo apropriado.

Encontramos na teoria da performance uma interessante genealogia do conceito de performatividade, que nos servirá de referência para uma crítica do uso desse conceito por Nichols. Se criticamos o seu uso do conceito, é menos pela lógica interna do seu método de interpretação, e mais pela redução do conceito a apenas um de seus aspectos parciais. Se concluirmos, a partir da teoria da performance, que performativa é a dimensão discursiva do poder, torna-se necessário repensar a sua classificação de apenas um certo modo de representação como performativo, pois todos eles o são. Partimos do pressuposto de que, desde as contribuições da lingüística, da filosofia da linguagem e da arte de performance nas décadas de 70 e 80, tornou-se fundamental considerar a dimensão da performatividade da linguagem para que se possa pensar a performance com rigor conceitual.

Performance e teoria

A performance é uma resposta vigorosa à necessidade de se reconfigurar os limites entre experiência corporal, conhecimento e arte na sociedade

contemporânea, os seus modos de existir e suas territorialidades. Apesar do devir da arte e da teoria da performance já se encontrar nas vanguardas artísticas do começo do século passado, sobretudo nos movimentos futurista e dadaísta e na arte conceitual, é nos Estados Unidos dos anos 60 que ele irrompe claramente na atitude de artistas e teóricos que passam a valorizar mais o processo do que a obra, mais o corpo do que o discurso, mais a apresentação do que a representação, mais a ação do que o objeto. É nesse ambiente transgressor que vai se formar o campo da teoria e dos estudos de performance.

Dentre os principais objetivos da formação deste campo teórico, o de eficácia social é o que certamente melhor define a motivação dos artistas, intelectuais e ativistas interessados em transformar a sociedade através da performance. Os seus “objetos”, antes de serem obras ou produtos, são práticas, comportamentos e eventos como o teatro, a dança, a música, os rituais religiosos, os esportes, os jogos, o entretenimento popular, as manifestações artísticas ou políticas e a atuação na vida cotidiana. Originária da arte do ator no teatro, a performance ultrapassa a visibilidade teatral e vai desafiar a distância entre arte e vida. Dos concertos de *rock* aos *happenings*, dos *drag shows* às *raves*, ou ainda práticas de consolo ou de cura, a performance cultural passou a ser teorizada pelo seu poder catalizador de transformação de indivíduos e de grupos. Colocando-se em um espaço liminal³, em um “entre”, a performance veio suspender as normas sociais e convidar seus espectadores à transgressão e transformação dos valores em curso. O que surge é o sintoma de uma insatisfação com o lugar e o estatuto da arte na contemporaneidade, um desejo de transcender as estruturas moralistas e autoritárias das instituições sociais, do Estado, da cultura.

Ao longo das décadas de 60 e 70, a corporalidade da performance opunha-se não apenas ao enquadramento representacional das belas artes e do teatro, mas de uma forma mais geral, à racionalização alienante da sociedade moderna como um todo. A questão da performance ganhava as ruas e a linguagem pública em manifestações como a luta pelos direitos civis, o movimento feminista, ou os protestos contra a guerra do Vietnam nos EUA, e a

Tropicália, o Teatro Oficina, o grupo Rex ou o movimento neoconcreto no Brasil, sobretudo com os trabalhos de Hélio Oiticica e Lygia Clark, e em trabalhos de artistas como Cildo Meireles e Artur Barrio. Hoje, embora o conceito de performance ainda se refira a toda expressão viva e incorporada de tradições ou transformações culturais, ele está mais associado, no senso comum, aos contextos audiovisuais do cinema e da televisão onde as ações performáticas são mais largamente discutidas, criticadas, vendidas e consumidas.

No entanto, enquanto a arte de performance havia até então enfatizado a presença do corpo e a necessidade de ação transgressora para a eficácia social, a partir da década de 80, novas abordagens teóricas vão repensar a relação entre atos e palavras, colocando a questão da performatividade da própria linguagem como fundamental para que possamos compreender as negociações das relações de poder na sociedade. A teoria crítica filosófica gradualmente foi tomando para si a eficácia que os artistas, intelectuais e ativistas haviam creditado acima de tudo, ao corpo em ação. A partir da crítica pós-estruturalista da linguagem, a transgressividade liminal da performance passou a reconsiderar o papel da linguagem e da textualidade na eficácia social, sob o risco de, ao opor a ação corporal à dimensão discursiva normatizante, estar se transformando, sem o saber, em normatividade alienante. A questão se coloca da seguinte maneira: não há a irrupção de uma presença corporal pura, pois os próprios corpos já são atravessados e conformados pelo poder performativo da linguagem. O corpo se constitui performativamente em nossa inserção na linguagem.

Performance e performatividade

A ênfase na relação entre linguagem e ação tem na obra de Austin (1962), uma referência fundamental para a questão da performatividade da linguagem. O seu conceito de enunciado performativo proporcionou à teoria da performance uma valiosa interpretação sobre como as performances incorporam sistemas

simbólicos e, mais radicalmente, como tais sistemas ajudam a constituir os próprios corpos. Com a sua teoria dos atos de fala, Austin propôs uma metodologia para a consideração da linguagem como performance, assim como Turner (1982) havia considerado a cultura como performance, ou ainda como Goffman (1959) havia considerado o comportamento social como performance.

Austin parte da hipótese de que com a linguagem fazemos coisas. Existem determinados tipos de expressões que não são simplesmente constativas ou descritivas, pois são imediatamente performativas. Quando alguém batiza um navio, faz votos de casamento ou faz uma aposta, está realizando a operação para a qual Austin nos chama atenção: dizer é fazer. Diferentemente do que pretende a “falácia descritiva”, quem profere um performativo não pode ser avaliado em termos de sua verdade ou falsidade. Quando se trata de um performativo, ele não afirma nada, mas realiza. Terá que ser avaliado, portanto, em termos de sua felicidade ou infelicidade.

Originalmente Austin considerou performativas declarações caracterizadas por certos verbos, ditos em primeira pessoa e no presente como, por exemplo, “eu prometo” ou “eu juro”. Num segundo momento, porém, Austin abordará a linguagem tomando como objeto os atos de fala dentro do contexto geral da fala. Ele irá então propor que o ato de fala possui três aspectos: locucionário, ilocucionário e perlocucionário. Os atos locucionários implicam na emissão de sons dotados de sentido; Já a dimensão ilocucionária indica que tais sons articulam-se em alguns enunciados que possuem uma certa “força” convencional: perguntas, afirmações, ordens, pedidos, etc.; finalmente, com tais atos produzimos determinados efeitos em nosso interlocutor, como por exemplo a persuasão, a surpresa, o controle ou mesmo o engano: esta é a dimensão perlocucionária. Pelo ato de fala, pode-se agir sobre o outro, fazê-lo agir, ou efetuar, o próprio sujeito, uma ação.

Se a análise de Austin considera a singularidade operatória do ato de fala como ato consciente de comunicação, Derrida (1991) questiona a “presença” desta consciência e a “pureza” desta singularidade, nos chamando

a atenção para algo não admitido pela análise de Austin: a questão da citacionalidade. Segundo Derrida existe uma originalidade na visão de Austin sobre a linguagem, quando este afirma que, diferentemente do enunciado constativo, não há um referente exterior ao enunciado performativo, pois este produz ou opera uma situação a partir do seu próprio ato. O ato de fala performativo é uma comunicação que não se limita a veicular um conteúdo semântico já construído e legitimado por um objeto de verdade, pois não está sujeito ao caráter mimético que a linguagem escrita encerra.

No entanto, segundo Derrida, esta divisão aparentemente clara entre atos de fala não-miméticos e escrita mimética é uma ilusão, pois a linguagem é necessariamente iterativa. Embora Austin, ao analisar o sucesso dos atos performativos, exclua de seu sistema interpretativo a “não seriedade” da citacionalidade da literatura ou do teatro, por exemplo, Derrida nos mostra o contrário: é justamente este caráter citacional do ato performativo, o que pode garantir o sucesso de sua realização. Um ato performativo não poderia selar um casamento, abrir uma reunião ou inaugurar um lugar, se não pudesse ser reconhecido em uma relação iterativa, se não fosse de algum modo identificado como uma repetição, uma citação. Não há presença absoluta, singularidade absoluta, transgressão absoluta, pois ao falarmos, já estamos imersos em uma rede citacional iterativa que não apenas nos atravessa, mas também nos conforma. Não há a presença onisciente da intenção do sujeito falante perante a totalidade do ato locutório pelo simples motivo de que as próprias circunstâncias deste ato, o seu contexto, não podem ser definidas por ele completamente. Por outro lado, Derrida nos esclarece também que a citação se dá sempre de maneiras diferentes, nunca podendo ser exata e definitivamente enquadrada, já que a cada vez, ela pode quebrar o contexto dado, se adaptando a novos contextos.

A partir da leitura desconstrutiva de Derrida, e num diálogo constante com a questão do poder na obra de Foucault, Butler (1993 e 2001) explora teoricamente a relação entre normatividade e corporalidade, partindo da hipótese de que quanto mais o poder da performatividade realiza os seus atos,

mais ela esconde as convenções normativas das quais ela é uma repetição: “Se o poder do discurso de produzir o que nomeia está ligado à questão da performatividade, então o performativo é o domínio no qual o poder age *como* discurso” (BUTLER, 1993, p. 225).

Contribuindo decisivamente para os recentes debates sobre a questão da performance, sua obra analisa como a performance incorpora sistemas simbólicos e, mais além, como estes sistemas simbólicos contribuem para a construção do gênero sexual e para a constituição do nosso próprio corpo. Segundo Butler, embora as forças normativas da sociedade exijam a naturalização da compulsão heterossexual através do repúdio aos comportamentos transgressivos, o gênero não é um atributo natural, social ou cultural, mas uma categoria criada e mantida através da característica iterativa e citacional da linguagem. O próprio agenciamento social de onde o gênero emerge é desempenhado não por sujeitos que escolhem o seu gênero antes da performance de sua própria identidade, mas por uma subjetividade ela mesma constituída por performance. Não há um sujeito preexistente às suas próprias ações, o sujeito é ele mesmo performativamente construído por seus atos, dentre eles, os que constituem o seu gênero. Por sua vez, estes atos também não são atos isolados e singulares, eles também refletem a rede iterativa e citacional da performatividade de atos e discursos das relações sociais. Como o caráter citacional da performatividade envolve sempre uma repetição, uma citação nunca é absolutamente precisa, nunca repete exatamente um original ausente.

A partir da necessidade de não mais reduzir o performativo à performance, Butler procura relativizar a aliança entre estas duas dimensões dos atos e das palavras, demarcando as suas diferenças. O que está em jogo é uma visão crítica sobre a positividade da performance. A performance incorporada também não é um simples resultado da “vontade” daquele que performa. Nossos gestos também estão inseridos em uma rede citacional:

De forma alguma pode-se concluir que a parte do gênero que é performada é a “verdade” do gênero; a performance como um ato delimitado se

distingue da performatividade pois esta se constitui da reiteração de normas que precedem, constroem, e excedem aquele que performa, e neste sentido não pode ser tomada como a fabricação da “vontade” ou da “escolha” daquele; mais além, o que é “performado”, esconde, senão rejeita o que permanece opaco, inconsciente, imperformável. A redução da performatividade à performance seria um erro (Id., p. 234).

Se o gênero e, mais profundamente, toda formação subjetiva são atravessados por um conjunto normativo de comportamentos e discursos já repetidos inúmeras vezes, a citacionalidade entre discursos e atos continua nos possibilitando novas apropriações, novas ressignificações, novas contextualizações.

O documentário performático

É justamente nesse momento em que minorias se auto-representam no cinema, que Nichols sente a necessidade de conceituar um novo modo de representação do real no documentário, que seria como que um novo desdobramento do modo reflexivo: o modo performático (NICHOLS, 1994, p. 93). Esse modo não procura representar um objeto para além de si mesmo, mas antes, dá prioridade à dimensão afetiva entre nós e o seu discurso. Em sua definição do performático, o autor cita diversos filmes que, não por acaso, retratam esse momento cultural norte-americano em que uma “subjetividade social une o geral ao particular, o individual ao coletivo, o político ao pessoal”, em que a dimensão expressiva “se estende para abarcar uma forma de reação subjetiva social ou compartilhada” (NICHOLS, 2001, p. 171). Diversas vezes, o autor ressalta a tendência desses documentários recentes em pender mais para a afetividade da “representação subjetiva” do que para a “argumentação persuasiva sobre o mundo histórico” (NICHOLS, 1994, p. 94). Os filmes performáticos são mais “evocativos do que descritivos” (Id., p. 100). No entanto, esses filmes não abolem a referência do

mundo histórico, antes, eles o suspendem. Poderíamos aqui recorrer ao conceito de liminalidade para compreender esse “colocar o realismo entre parênteses” (Id., p. 97) operado por esse novo modo de representação do real.

O modo performático se constitui em um paradoxo, formulado por Nichols da seguinte maneira: “ele gera uma tensão distinta entre performance e documento, entre o pessoal e o típico, entre o incorporado e o desincorporado, entre, em suma, história e ciência” (Ibid.). O documentário performático tenta nos “reorientar – afetivamente, subjetivamente – em direção ao mundo histórico e poético que ele nos traz” (Ibid., p. 99). Neste ponto, o texto de Nichols nos chama a atenção para uma citação de um texto de Hayden White sobre a relação entre pragmatismo, história e narrativa:

Nossa avaliação e engajamento, então, é “menos em termos da clareza da mensagem ou de seu valor de verdade com respeito ao seu referente, do que nos termos de sua força performativa – uma consideração puramente pragmática”. Questões de pragmatismo mudam o dominante da relação referencial da obra, a sua ligação indexical com fragmentos do mundo histórico, para sua relação com a audiência. Nós somos ao que tais filmes se referem (Ibid., p. 100).

Nichols não nos esclarece se é à dimensão normativa do performativo, como conceito linguístico, ou às possibilidades expressivas da performance subjetiva ao que o seu texto se refere. Deduzimos que é em direção da abertura da performance subjetiva que o texto se encaminha, visto que sua análise do modo performático continua o identificando às qualidades evocativas da performance, mais do que à representação realista e lógica do mundo histórico. No entanto, “força performativa” é um conceito central na relação entre a obra de Austin e o pragmatismo linguístico (OTONI, 1998), e diz respeito ao poder de fazer agir o outro a partir de nossos enunciados.

O mais próximo que Nichols chega da conceituação da dupla dimensão da performance e da performatividade é a sua articulação entre individualidade e subjetividade social nos termos de uma representação dialética nos filmes performáticos: “Eles se movem entre o particular, com sua densidade e textura, e o geral, com o seu poder de nomear e conceituar. Eles circulam em torno do corpo, com o conhecimento que reside nele, e a história, onde disputam o conhecimento e poder” (NICHOLS, 1994, p. 102).

E ainda: “Eles são mais propriamente, e inteiramente, dialéticos do que uma consideração mais teórica e abstrata poderia ser. E, como representação dialética, o documentário performativo trata da questão fundamental da subjetividade social, das ligações entre nós e o outro que são tão afetivas quanto conceituais” (Id., p. 104).

Nichols termina, nos dizendo que o que realmente interessa politicamente no filme performático é a tensão entre representação e representado, a transformação da realidade e a construção de afinidades. Sem esses aspectos, ele terminaria por se tornar apenas o “solipsismo de uma consciência privada”. Ao restaurar o senso do local, do específico e do incorporado como vitais para a subjetividade social, o documentário performático “evoca dimensões do inconsciente político que permanecem suspensas entre o aqui imediato e a alternativa utópica” (Ibid., p. 106).

Conclusão

Ao partirmos da releitura da teoria de Nichols à luz da teoria da performance, nossa intenção neste artigo é contribuir para que a intuição do autor de *Representing reality* de que há uma tendência contemporânea no modo da produção de discursos sobre o real que apontam para a performatividade da linguagem seja ainda mais completa e eficaz. Nosso estranhamento inicial ao nos depararmos com o uso do conceito de *performative* no sentido da “evocação”, como aquilo que escapa aos discursos normativos, certamente se

deu por termos interpretado a sua teoria pelo viés da teoria da performance, onde a performatividade justamente não se dissocia da dimensão normativa dos discursos. Mais curiosos e interessados ainda pela questão ficamos, ao percebermos que a tradução em português do termo em inglês *performative*, comporta duas versões: performático (utilizada na tradução da edição brasileira de *Introdução ao documentário*, de Nichols, e geralmente relativo ao ato de performance) e performativo (mais usada para se referir ao termo lingüístico), justamente a dupla dimensão que não aparece na conceituação de Nichols.

Será o termo performático (ou performativo) o mais preciso para pensarmos as tendências de auto-representação das subjetividades contemporâneas? Será que deveríamos utilizar o conceito de performance e de performatividade para pensarmos a linguagem cinematográfica em termos ainda mais amplos do que modos de representação do real no documentário?

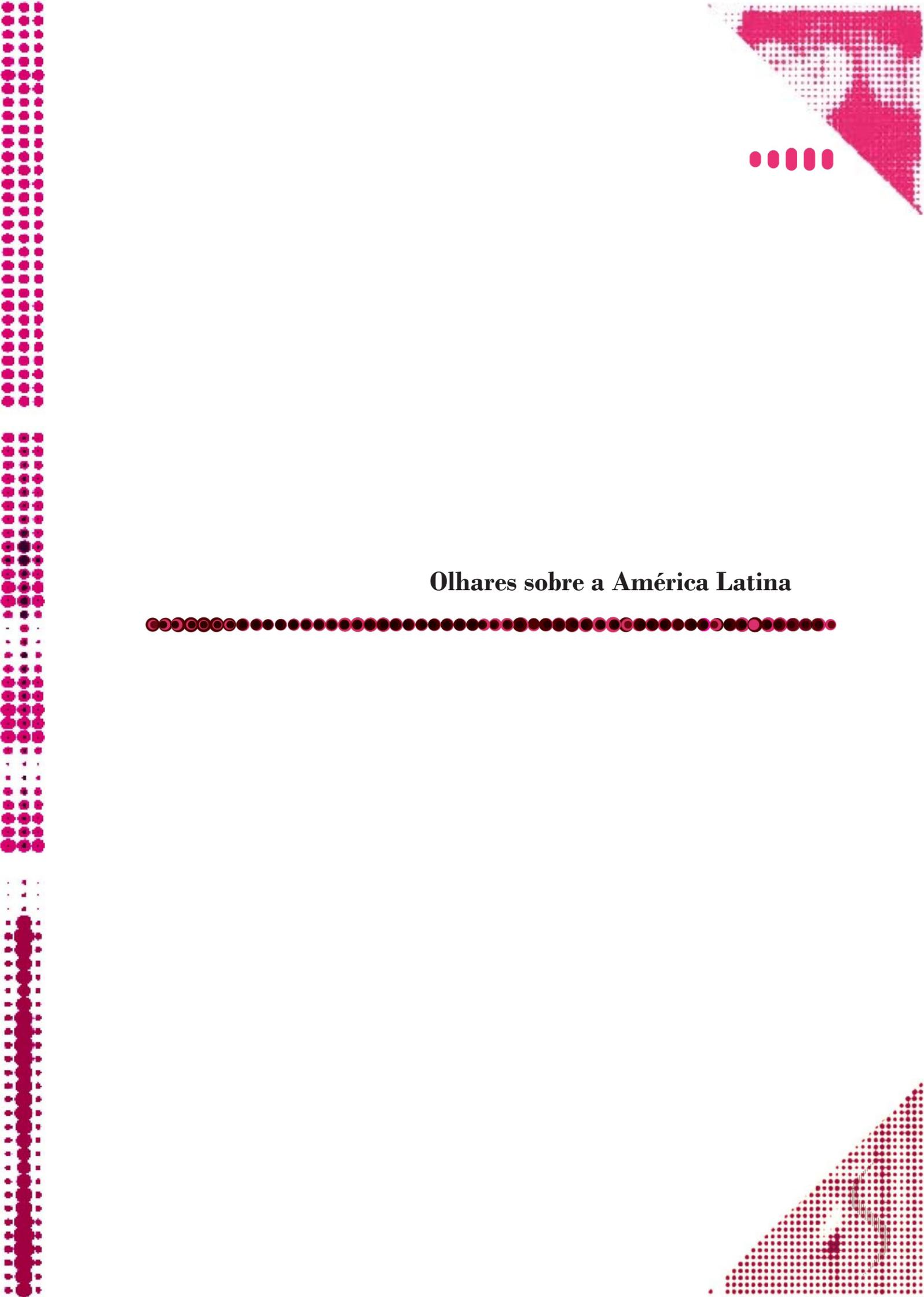
De toda forma, ao pensarmos a linguagem audiovisual no mundo de hoje, em que a performatividade dos discursos ganha poder de contágio na proporção da interconexão global das redes de comunicação, não podemos deixar para depois a urgência de que artistas invadam e se apropriem dos códigos dos atravessadores culturais que modelam performativamente o “gosto estético” do senso comum não apenas no documentário, mas também no jornalismo, na publicidade e nas mídias audiovisuais em geral para que resistam experiências estéticas para além da reprodução dos clichês da vida roteirizada pelas palavras de ordem dos interesses dominantes do produtivismo capitalista.

Apresentar a singularidade dos corpos, afirmar o furo dos discursos, revelar sua abertura fundamental, como a suspensão provocada por dois pontos: essa é a conclusão possível, esse é o desafio da performance.

Referências bibliográficas

- AUSLANDER, P. *From acting to performance*. London: Routledge, 1997.
- AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. Cambridge: Harvard, 1962.
- BUTLER, J. *Bodies that matter*. New York: Routledge, 1993.
- _____. *Problemas de Gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____. *Margens da filosofia*. Campinas: Papyrus, 1991.
- MCKENZIE, J. *Perform or else*. New York: Routledge, 2001.
- NICHOLS, B. *Representing reality. Issues and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- _____. *Blurred boundaries* Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- _____. *Introduction to documentary*, Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- OTTONI, P. *Visão performativa da linguagem*. Campinas: Unicamp, 1998.
- PARKER, A. & SEDGWICK, E. *Performativity and performance*. London: Routledge, 1993.
- SALIS, F. A. *Performance na comunicação: o homem enquadrado*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.
- TURNER, V. *From ritual to theatre*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.

-
1. Termo cunhado por Jacques Derrida (1991), onde o falo associado à centralidade do logos denuncia a metafísica como o pensamento que se faz sob a determinação destes dois conceitos.
 2. Comumente traduzido por “performativo”, este termo, como veremos mais adiante, consolidou-se como um conceito da lingüística, e, neste contexto, ele é usualmente traduzido como “performativo”. Embora o termo “performance” tenha sido incorporado pela língua portuguesa, ele é frequentemente traduzido por desempenho ou atuação. Do ponto de vista etimológico, Victor Turner nos sugere que performance “deriva do termo francês antigo *parfornir*, “completar” ou “levar a cabo por completo” (TURNER, 1982, p. 13).
 3. Diz-se dos lugares fronteiriços, como um limiar ou uma soleira. Na teoria da performance, diz-se dos estados de passagem “entre” ações e comportamentos, como em rituais de iniciação, por exemplo (SCHECHNER, 2002, p. 58).



Olhares sobre a América Latina



Memória e esquecimento: registros da família/nação em documentários mexicanos

Maurício de Bragança (UFF)

O Cinematógrafo chegou ao México oito meses depois de sua estréia em Paris, pela equipe dos irmãos Lumière em agosto de 1896, numa sessão dedicada ao ditador Porfirio Díaz no Castelo de Chapultepec. A novidade teve uma grande repercussão na imprensa, que recebeu positivamente a “admirável invenção do aparato prodigioso”. O jornal católico *El Tiempo* publicava em 13 de setembro de 1896, uma elogiosa matéria que lamentava apenas que nas imagens que se haviam tomado da Cidade do México, e que chegariam a outras Nações, “... aparezcan tantos encamisados y tantos sucios...” (DE LOS REYES, 1973, p. 23).

Logo alguns empresários se interessariam em comprar o equipamento e passariam a viajar pelo interior do país para captar imagens que seriam exibidas ao público mexicano. Um desses empreendedores foi o engenheiro italiano Salvador Toscano, que acabou se convertendo numa figura-chave desta primeira fase do cinema mexicano. Esta produção cinematográfica vinha impregnada de uma postura positivista, confirmando o cinema como um aparato científico que deveria registrar “a verdade” tal qual era vista pelos olhos. A SIP (Secretaria de Instrução Pública), percebendo o potencial propagandístico do cinematógrafo, acabou convertendo o ditador Porfirio Díaz na primeira grande estrela do cinema mexicano, visto em pequenos registros documentais.

O Cinematógrafo viria confirmar, no final do século XIX, o êxito de uma administração baseada numa idéia de “civilização e progresso”. O imenso

desenvolvimento de uma malha ferroviária, a luz elétrica, a instalação de um sistema de iluminação pública, as obras de saneamento, a pavimentação das ruas, o projeto de planejamento urbano, tudo indicava os indícios de prosperidade econômica conseguida pela ditadura de Don Porfirio.

Por outro lado, essa idéia de progresso não chegava às periferias da capital e do país, que apresentavam condições de vida cada vez mais precárias sob um forte modelo de exclusão social da grande maioria das camadas populares. Para tais multidões, que começavam a chegar às cidades, os inventos trazidos pela modernização e pelo progresso não tinham, porém, um aspecto científico, mas sugeriam uma forma de entretenimento e diversão¹.

Isso impulsionava a rápida popularização do cinema, que deixava de ser visto apenas como objeto de curiosidade científica (a partir dos estudos realizados para captação dos movimentos) e passava a ser experimentado como espetáculo de diversão pública.

Embora ainda não se atribísse um valor artístico ao Cinematógrafo, a “estética” do invento seguia as ditadas pela arte naturalista do momento: reproduzir a paisagem mexicana para informar seu povo e o estrangeiro, captar as cenas de costumes do país.

Os primeiros filmes apresentavam simples cenas corriqueiras que se assemelhavam à pintura. Os cinegrafistas necessariamente se inspiravam na Natureza para a elaboração de seus filmes, dando uma olhada na realidade exterior. Por isso chamavam-se esses filmes de “vistas”. Desta forma, se construía uma forte ligação entre a imagem cinematográfica e a idéia de realidade. O público reagia à aparição do general Porfirio Díaz na tela com entusiasmados aplausos assim como gritavam olé e lançavam seus sombreros ao ar em filmes de touradas, reproduzindo um comportamento de fora das salas de cinema e criando novas formas de sociabilidade a partir do “ato social de ir ao cinema”.

O cinema produzia a ilusão de verdade. Cinematógrafo e Kinetoscópio tornaram-se sinônimos de verdade. Cinema como documento histórico, já que

a realidade poderia ser captada em toda a sua integridade: feitos importantes da vida nacional, festas pátrias, viagens do general Díaz, touradas e cidades de província. Para os intelectuais, graças a estes aparatos não era possível adulterar a história com notas tendenciosas.

A Revolução de 1910 redefiniu o papel do cinematógrafo, registrando a ebulição pela qual passava a sociedade mexicana em documentários que aos poucos foram se distanciando do mero aspecto da curiosidade espetacular para atingir uma verdadeira presença do realizador junto aos movimentos que agitavam o cenário político nacional. De 1910 a 1913, multiplicou-se a produção cinematográfica, que atingiu uma certa maturidade técnica e estética.

A Revolução, a grande protagonista desta fase, trazia mudanças importantes na realização documental, com uma maior complexidade na ordenação de imagens e a constituição de apenas uma reportagem sobre um fato histórico como único número do programa. A produção se dividia *grosso modo* entre filmes que documentavam a Revolução e os que retratavam o dia a dia da capital.

Esta produção, porém, seguia impregnada de um olhar naturalista, que exigia “objetividade e imparcialidade”. Abundavam nestes filmes as cenas de violência dos enfrentamentos entre o Exército mexicano e os dos *caudillos* agraristas; as chocantes imagens da incineração de cadáveres vítimas da Dezena Trágica; a articulação política entre as diversas facções da Revolução. O documentário se convertia num importante testemunho, que o público solicitava avidamente. O cinema apresentava a prova incontestada da História. De los Reyes (1981, p. 229) afirma que o próprio assassinato de Emiliano Zapata em Chinameca, em 1919, havia sido filmado por um cinegrafista oculto, Jesus Guajardo, sob encomenda do *señor* Edmundo Gabilondo, cuja intenção era a de receber uma prova irrefutável de que o morto era de fato o temido líder de Morelos. O público se identificava com o momento histórico projetado na tela. As sessões de cinema convertiam-se em verdadeiras manifestações políticas, com uma ruidosa participação do público, que assobiava e aplaudia os grupos e chefes das facções.

Assim, por desgaste, e por “alterar a ordem pública”, o governo começou a impor travas a realização e circulação deste tipo de “perigoso material”, que pouco a pouco foi deixando de ser produzido. A Revolução Mexicana, em sua fase constitucionalista, precisava derrotar as forças insurrecionais e recuperar a ordem através da pacificação do território. Além disso, tais imagens chegavam ao exterior, principalmente ao vizinho Estados Unidos, confirmando, segundo o governo, uma imagem do mexicano que historicamente vinha sendo retratada no cinema gringo: bandoleiro, sanguinário, violento, bárbaro, bêbado, selvagem, e absolutamente passional. Este de fato não era o interesse do governo nacionalista que precisava urdir com habilidade a domesticação e institucionalização do processo revolucionário. Era necessário divulgar a “vitória” da Revolução como obra de “reconstrução nacional”. O nacionalismo deste cinema documentário tirou do foco a gente comum. Era o sonho de um México tranqüilo, em ordem e progresso.

Em 1950, Carmen Toscano toma a rica produção deixada por seu pai, o engenheiro e cinegrafista Salvador Toscano e, através da montagem deste material, parte em busca da memória coletiva do povo mexicano da primeira metade do século XX, resultando num filme intitulado *Memorias de un mexicano*.

Numa edição pautada pelo emblema familiar, própria do espaço privado articulado pela linguagem do melodrama - hegemônico na produção audiovisual daquele momento - a filha do cineasta pretendia construir um discurso que definia a identidade mexicana da primeira metade do século passado a partir da escolha de um repertório comum: ritos, crenças, mitos históricos e legados heróicos articulados no interior do registro memorial. A narração, da própria filha de Toscano, constrói a história de sua própria família tecendo-a com o cenário nacional. Assim, as desavenças familiares narradas no filme refletem a própria correlação de forças políticas que dividiam também a sociedade mexicana. A linguagem do melodrama no cinema daquele momento, tanto de ficção como documental, contribuía para pautar a agenda política nacional junto aos grandes públicos.

Todos os espaços desta memória devem ser preenchidos, não deixando margem para lacunas e fissuras no projeto histórico da Nação. Assim, *Memorias de un mexicano*, numa perspectiva autoritária e totalizadora da história, assume uma filiação épica de discurso do tipo “meninos: eu vi!”, tentando silenciar resistências a este discurso hegemônico. Constrói-se desta forma uma noção de identidade coletiva fundada num ato que, como diria Ricoeur (2000), “proíbe o esquecimento”, articulando o registro da memória à identidade como “a manutenção de si mesmo através do tempo”.

As conquistas da Revolução devem aniquilar o caráter traumático provocado pelo horror das imagens dos cadáveres incinerados na capital da República em 1913. O apagamento do conflito, projeto político da vitoriosa classe média que acabou por assumir o controle do processo revolucionário, se materializava na emblemática imagem do corpo de Zapata assassinado. Essa imagem, que percorreu o território e a consciência da Nação, buscava domesticar o brado libertário dos indígenas aviltados que não conseguiram fazer valer seu projeto agrário. Emiliano Zapata, emblema maior do projeto fracassado de revolução social, já podia ocupar seu assento no panteão dos heróis da Revolução Mexicana por conta de uma memória que se institucionaliza através do esquecimento promovido pela grande narrativa sustentadora da “coesão social nacional”.

As memórias de um mexicano transformam-se em memórias de todos os mexicanos, num efeito totalizador sobre o qual as articulações entre memória e esquecimento, memória e identidade e memória e poder pensadas por Halbwachs (1997) nos ajudam a refletir. O discurso editado por Toscano apresenta-se monológico: não existem versões. A lembrança se articula dialeticamente a múltiplas formas de esquecimento - relação essa fundamental para a problematização do conceito de memória -, como nos indica Huyssen (2005): o esquecimento como memória impedida, como memória manipulada, como esquecimento comandado.

O discurso historiográfico linear e positivista construído pela edição da filha de Toscano, ao produzir sentido à obra do pai, hierarquiza memórias, tornando

visíveis as marcas da organização de sentidos em torno de uma história oficial, detentora da memória nacional, e silenciando memórias subalternizadas no interior deste processo uníssono. Porém, como nos diz Andreas Huyssen (2000, p. 68),

(...) a memória coletiva de uma sociedade não é menos contingente e instável; de modo nenhum é permanente sua forma. Está sempre sujeita à reconstrução, sutil ou nem tanto. A memória de uma sociedade é negociada no corpo social de crenças e valores, rituais e instituições. No caso específico das sociedades modernas, ela se forma para espaços públicos de memória tais como o museu, o memorial e o monumento.

Vale lembrar que o filme documental *Memorias de un mexicano* foi declarado monumento histórico do México em 1967, pelo governo do general Gustavo Díaz Ordaz, responsável no ano seguinte pelo massacre de dezenas de estudantes na Plaza de Tlatelolco, quando estes reivindicavam uma nova escrita da história.

Em 1955, Juan Rulfo lançou seu célebre romance *Pedro Páramo*, que décadas mais tarde o crítico uruguaio Ángel Rama apontaria como um dos expoentes da transculturação narrativa latino-americana. O romance, impregnado de fluxos internos de consciência, imerso em um tempo que se desconstrói e reconstrói a todo momento, acaba por inscrever a categoria da memória como definidora da narrativa.

Costurando o texto através de setenta fragmentos, o autor se apropria da não linearidade para quebrar uma intenção cronológica e instaurar o espaço da memória, num texto em que todos podem estar mortos e projetar seus dizeres do além túmulo. Já não faz mais sentido pensar a vida e a história desde uma perspectiva da linearidade e da cronologia, já que todas as temporalidades históricas se processam simultaneamente.

A narrativa transcultural de *Pedro Páramo* se configura na aproximação à cultura popular. Se os romances regionalistas tentavam apropriar-se de um recorte da “realidade”, “descolando-o” de seu contexto e “transportando-o” para as páginas de um romance, essa já não era a intenção nem a abordagem proposta pelos agentes transculturadores. Rulfo apresenta o elemento popular dissolvido na maneira como ele próprio, como autor, experimentara a cultura popular. Não há a intenção de transplante, mas de representação a partir da experiência criadora do escritor (RAMA, 1987).

As vozes raramente são ouvidas com nitidez, freqüentemente os sussurros são colados ao vento e o pranto ao som da chuva. Os ruídos ecoam e se perdem em um tempo labiríntico feito de lembranças e antecipações. A desolação e devastação do ambiente, projetada pelo fracasso político de um ideal da Revolução Mexicana, tem continuidade na alma de cada personagem, nos passos que não encontram caminho, nos pequenos movimentos ininterruptamente reproduzidos.

Apesar da necessidade do autor situar geográfica e historicamente sua novela, a profundidade com que trabalha o enredo narrativo e o desenvolvimento das personagens não deixam dúvidas de um horizonte que transcende o aspecto meramente regionalista, tal como forjado pelos escritores das décadas anteriores. A complexidade apresentada no tratamento da obra e nas questões levantadas pelo comportamento das personagens atinge uma dimensão universal que não se limita à circunscrição aos limites históricos e geográficos delimitados.

Extremamente importante é estar atento, na leitura de *Pedro Páramo*, aos sons evocados pelo texto. A construção do universo soturno e sombrio, de tom muitas vezes pessimista, toma assento em vozes sussurrantes, murmúrios e ruídos. Os sons da natureza, como “el siseo, de la lluvia como un murmullo de grillos...” (RULFO, 2000, p. 77), ou “se oía el aire tibio entre las hojas del arrayán” (ibidem, p. 89), se mesclam aos sons de pranto e sofrimento, gemidos de “ánimas en pena”.

“Entonces ella se dio vuelta. Apagó la llama de la vela. Cerró la puerta y abrió sus sollozos, que siguieron oyendo confundidos con la lluvia” (ibidem, p. 77). Nesta passagem, podemos perceber a forte presença da cultura popular mexicana, referenciada pela lenda de *La llorona*, personagem importante no universo mitológico daquele país². Em *Pedro Páramo*, esta intimidade com a morte é confirmada. Isso garante um ambiente fantasmagórico repleto de referências à morte, ao silêncio, à solidão. “Y aunque no había niños jugando, ni palomas, ni tejados azules, sentí que el pueblo vivía. Y que si yo escuchaba solamente el silencio, era porque aún no estaba acostumbrado al silencio; tal vez porque mi cabeza venía llena de ruidos y de voces” (RULFO, 2000, p. 69). Todas as personagens estão mortas, e mesmo Juan Preciado, personagem-narrador, aparentemente o único vivo ao início do livro, parece descer aos infernos quando da sua chegada ao povoado de Comala, descrito como um lugar muito quente e despovoado. “Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno. Con decirle que muchos de los que allí se mueren, al llegar al infierno regresan por su cobija” (ibidem, p. 66).

Em fins dos anos 90, Juan Carlos Rulfo, filho de Juan Rulfo, parte para Jalisco, cidade/personagem de *Pedro Páramo*, com uma única pergunta preparada: *¿Conoció usted a Juan, mi padre?* Assim surge o documentário de 1999 *Del olvido al no me acuerdo*, que o diretor considera “un homenaje a la memoria colectiva del México de finales del siglo XX”.

O filme se filia a um enorme repertório presente na cinematografia latino-americana, principalmente a partir dos anos 90, em que a busca do pai se projeta como tema fundamental e estruturador da narrativa.

Em *El viaje* (Fernando Solanas, Argentina, 1992), Martín Nunca vai da Patagônia ao México em busca de seu pai; em *Un crisantemo estalla en la esquina* (Daniel Burman, Argentina, 1996), Erasmo e Saul também buscam seu pai; em *Central do Brasil* (Walter Salles, Brasil, 1997) João, com a ajuda de Dora, busca seu pai no nordeste; em *Pequeños milagros* (Eliseo Subiela, Argentina,

1997) Rosalia procura por seu pai no norte; em *Martín Hache* (Adolfo Aristarain, Argentina, 1997), o protagonista Martín procura seu pai – famoso diretor de cinema – em Madri; em *De la calle* (Gerardo Tort, México, 2001), Rufino pretende conhecer seu pai antes de sair da Cidade de México.

A questão do pai também passeia, de diferentes formas, em alguns documentários: *¿Qué diablos es Yuliet?* (Carlos Marcovich, México, 1997), *Rocha que voa* (Erik Rocha, Brasil, 2002), *La TV y yo* (Andrés di Tella, Argentina, 2002) e, claro, em *Del olvido al no me acuerdo*, filme de que trata este artigo.

O diretor segue os passos traçados por seu pai no célebre romance *Pedro Páramo*, cujo personagem Juan Preciado anuncia logo na primeira linha do romance: “Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo” (RULFO, 2000, p. 61). Numa cena de seu filme, o filho de Rulfo anuncia: “Vine a Jalisco porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Juan Rulfo”. Em busca das memórias dos que conheceram o escritor, Juan Carlos Rulfo encontra o silêncio e o esquecimento. Da mesma forma que no romance, a imagem do pai é construída a partir de pequenos fragmentos de história que ouve, incontavelmente repetidas, em versões diferentes, de formas diferentes, por diversos interlocutores. A memória não se apresenta como um monumento fixo e estável, ao contrário, é fugidia, desfocada, intangível, como a própria história que se tece.

Os limites entre história, realidade e imaginação se misturam e se borram, desautorizando o discurso de verdade. Um dos entrevistados, o também escritor Juan Jose Arreola, amigo de Rulfo, diz ainda no início: “Porque se tratando de Juan todo se vuelve leyenda, en una aura mágica” para depois, lá pelo meio do filme afirmar: “¿Juan? Muy mentiroso, muy fantasioso, era increíble. Te recomendava una película mala diciéndote que era excelente, o un libro imposible diciendo que era un gran libro”.

As imagens, como os relatos, não raras vezes perdem o foco e tornam a recuperar, num jogo que dificulta a integralização das mesmas, mesmo porque a

câmera muitas vezes procura fragmentos de corpos para, num plano seguinte, contrastá-lo com um plano aberto, uma panorâmica, num cenário onde a amplitude e o vazio, associado a fragmentos de vozes quase inaudíveis, delineiam o fantasmagórico que se distancia do real, assim como o fez o escritor Rulfo em seu romance. É pelo que está escondido, ou esquecido, pelas lacunas da memória, pela sombra, que a imagem de Juan Rulfo, fugidia e embaçada, vai sendo construída. Os relatos, múltiplos e dissonantes, apresentam interrupções através do silêncio e da própria palavra que se transforma em murmúrios incompreensíveis.

Neste percurso, a apreensão da história se apresenta volátil, numa articulação de memória que descarta a univocidade. O não lembrado desautoriza a história totalizante, o fato histórico torna-se intangível, a história deixa de ter seus heróis, seus monumentos e sua linearidade onde todos os espaços devem ser preenchidos. Memória e invenção são a mesma coisa e o ato de reviver torna-se um projeto de recriação.

Diante dos diversos planos de imensos céus carregados de nuvens nas paisagens desérticas, que no filme de Rulfo funcionam como um leit-motiv, é difícil não pensar nos céus de Figueroa, carregados de representação simbólica em prol de uma história que se conformava enquanto monumento nacional. Em *Del olvido al no me acuerdo*, ao contrário, as nuvens, quase sempre fugidias em imagens aceleradas, registram a transitoriedade, a fugacidade, a perda, espalhadas por um céu com velocidade insólita. Não há imagens de Juan Rulfo, que vai aparecendo de forma latente a partir da revelação do ambiente e das personagens que povoaram suas narrativas.

Se em 1950, a filha de Toscano está impregnada de uma idéia de linearidade e confirmação da ocupação dos espaços coletivos pelas imagens “incontestáveis” do projeto da Revolução Mexicana, a obra do filho de Rulfo, no final do século XX, encaminha seu conceito de memória exatamente pelo registro da lacuna, pelo esquecimento que inscreve a ausência como o espaço destinado à lembrança.

Referências bibliográficas

CORNEJO POLAR, Antonio. “La literatura latinoamericana y sus literaturas regionales y nacionales como totalidades contradictorias” In: PIZARRO, Ana (coord.). *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*. México: El Colegio de México, 1987.

DE LOS REYES, Aurelio. *Cine y sociedad en México 1896-1930. Vivir de sueños. Volúmen I (1896-1920)*. México: UNAM-Cineteca Nacional, 1981.

_____. *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*. México: UNAM, 1973, Cuadernos de Cine, 21.

HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*. Édition critique établie par Gerard Namer. Paris: Albin, Michel, 1997.

HUYSSSEN, Andreas. “Resistência à memória: os usos e abusos do esquecimento público” In: BRAGANÇA, Aníbal; MOREIRA, Sonia Virginia. *Comunicação, acontecimento e memória*. São Paulo: Intercom, 2005.

_____. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Artiplano, 2000.

NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984.

PAZ, Octavio. *Laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo Veintiuno, 1987.

RICOUER, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000.

RUFFINELLI, Jorge. “Telémaco en América Latina – notas sobre la búsqueda del padre en cine y literatura”. *Revista Iberoamericana*. V. LXVIII, n.199, abr.-jun. 2002, p. 441-457.

RULFO, Juan. *Pedro Páramo*. Madrid: Cátedra, 2000.

-
1. De todas as novidades que apareciam como aparatos modernos, o cinema foi o que teve uma difusão e aceitação mais generalizada, por um preço muito mais reduzido que outras diversões. Em apenas três anos, o valor da entrada para uma sessão de projeção de filmes numa das 22 salas de cinema que já se espalhavam pela Cidade do México havia baixado muito. Do valor de um peso – o mesmo que custava um assento na sombra na Plaza de Toros ou um lugar num camarote com luneta na ópera – passou a cinco ou três centavos (DE LOS REYES, 1973).
 2. *La llorona* é um importante arquétipo feminino da cultura mexicana, representado pela história de uma mulher que, arrependida por haver afogado seus filhos, vaga, louca, pelas noites de chuva soluçando seu pranto e chamando por eles. O mito de *La llorona* traduz o sincretismo que conecta a idéia medieval espanhola de “ânimas em pena” ao mito ocidental de Medéia. *La llorona* aparece para homens, que, atraídos pela solitária mulher, se deparam com a imagem da morte personificada. A presença da morte, portanto, é um aspecto fundamental tanto na narrativa de Rulfo quanto na cultura popular mexicana.

Memórias de uma nação partida¹

Angela Prysthon (UFPE)

O objetivo deste artigo é apresentar de modo panorâmico o contexto do cinema argentino contemporâneo, ou o “Nuevo cine argentino” (NCA), como foi denominado por alguns historiadores e teóricos do cinema. De antemão é necessário anunciar a impossibilidade de se falar categoricamente em um “novo cinema argentino”² como um rótulo uniforme, como um sistema delimitado ou fechado. Entretanto, como pressuposto, alinhamo-nos a vários autores (AGUILAR, 2006; BERNADES, LERER & WOLF, 2002; entre outros) que têm adotado a expressão (“Nuevo cine argentino”, em espanhol) para se referir à produção cinematográfica a partir da segunda metade da década de 90, sempre ressaltando, todavia, a diversidade e pluralidade implícitas no rótulo. Objetivamos, assim, traçar algumas recorrências gerais sobre esta produção que, de diversas maneiras, tem ora tematizado, ora refletido, ora documentado as sucessivas crises econômicas e políticas (em especial aquelas do final da década de 90 e início dos anos 2000) e de que forma incide a idéia de passado e da memória nessa produção. Uma de nossas hipóteses é que tais crises vêm produzindo e associando tanto diferentes processos estéticos, como novas dinâmicas de produção. Pretendemos, a partir de um rápido panorama da produção cinematográfica recente, identificar como é estabelecida essa relação (crises/processos estéticos/dinâmicas de produção), além de analisar os modos de representação política e fixação da identidade nacional e da história através dos códigos utilizados por muitos dos filmes recentes.

Um cuidado a ser tomado neste trabalho (o nosso segundo pressuposto) é marcar uma certa distância entre o cinema argentino *mainstream* (representado

pela continuidade da obra e da produção de nomes já estabelecidos internacionalmente há várias décadas como Fernando Solanas, Adolfo Aristarain, Marcelo Piñeyro, entre outros; pela adesão ao *star system* local) e o NCA (que significa claramente uma série de rupturas – jovens diretores recém-saídos da FUC – Fundación Universidad del Cine, por exemplo; produções independentes; direção de atores realista etc.). Evidentemente, há vários pontos confluentes entre as duas “facções” e entre as formas como elas reagiram e retrataram as sucessivas crises no país, mas parecem-nos claras também as distinções que fazem com que o NCA traga à tona uma incorporação mais integral do diálogo com o tempo presente e com a constituição de uma memória recente na Argentina (tanto em termos estéticos, como narrativos e políticos – pelo menos numa nova acepção do político). É interessante também notar que os dois modelos foram internacionalmente consumidos como parte de um mesmo fenômeno, ou seja, foram recebidos de modo indistinto (o de rearticulação do cinema latino-americano – ou como rotulou certo jornalismo cultural, o cinema *Buena Onda*). O “selo” *cinema argentino* acabou se tornando uma garantia de qualidade, uma denominação de origem nos festivais internacionais de cinema, quase que independentemente da filiação ou das opções estéticas específicas dos filmes. É notável também como se foi consolidando o rótulo “cinema argentino” na crítica especializada nos mais variados cantos do planeta.

Figura 1: *Pizza, birra, faso*

Um dos marcos iniciais do NCA pode ser localizado em *Pizza, birra, faso* (1998, Adrián Caetano e Bruno Stagnaro), que retrata alguns episódios de cinco jovens delinquentes no inverno portenho. Este filme pode ser considerado emblemático por várias razões: ele é um filme de estreantes (seus diretores, elenco e produtores); Stagnaro e vários colaboradores técnicos e artísticos do filme vieram das principais escolas de cinema do país (ENERC – Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica – e FUC, sendo as mais destacadas entre elas); seu roteiro trouxe à tona uma Argentina corrompida pelo neo-liberalismo fracassado dos feios anos do governo Menem, uma juventude totalmente à margem das promessas de modernidade emblematizadas por Buenos Aires e seus ícones (como o obelisco que serve de abrigo aos jovens protagonistas no início do filme); as locações (o centro de Buenos Aires, as “bailantas”, o porto, os subúrbios para onde os jovens e o taxista cúmplice levavam suas vítimas) e atuações naturalistas contribuíram para compor um retrato realista, agressivo e inovador do país. Talvez a principal diferença em relação ao cinema argentino de mercado ou *mainstream* tenha sido o abandono do discurso político mais explícito, mais direto e, em certa medida, mais panfletário em prol de uma busca do que está oculto, do que está calado, do que foi apagado, constituindo assim um outro tipo de política, a política do cotidiano. Como percebe Gonzalo Aguilar em relação aos títulos dos filmes:

A grandes rasgos, esto también se observa en los títulos que, más que ser indicaciones de lectura, preservan la ambigüedad y mantienen la incógnita. (...) Otros títulos son más descriptivos pero también más neutros, como un señalamiento que tampoco revela nada: *Silvia Prieto*, *Los guantes mágicos*, *Sábado*, *Nadar solo*, *Un oso rojo*. Compárense estos títulos con los más resonantes de la anterior generación, que hacen un guiño al espectador: *Un lugar en el mundo*, *El lado oscuro del corazón*, *Señora de nadie*, *La historia oficial*, *El exilio de Gardel*, *Tiempo de revancha*, *Últimas imágenes del naufragio*, entre otros (AGUILAR, 2006, p. 27).

Há um marcado distanciamento de um discurso alegórico, bem ao contrário do que predicou Jameson a respeito do cinema latino-americano, especialmente aquele dos anos 80 e início dos anos 90 (Jameson via em cineastas como Fernando Solanas uma espécie de antídoto do pós-modernismo primeiro mundista³). Não há lições morais a serem aprendidas em filmes como *Pizza, birra, faso* ou como *Família Rodante* (2004, Pablo Trapero) e *Felicidades* (2000, Lucho Bender), outros filmes relevantes do NCA, justamente por apresentarem esse realismo desinteressado, exatamente por delinearem um universo político não-panfletário. É lógico que a chave da leitura alegórica pode ser apropriada mesmo para esses filmes (como aconteceu, por exemplo, com *La ciénaga*, 2001, Lucrecia Martel, no qual alguns viram uma espécie de fábula sobre a Argentina – a vaca atolada no pântano, por exemplo), mas ela se revela forçada, inadequada e postiça por tentar impor talvez uma função pedagógica que esses filmes em última instância não têm.

Nessa recusa da pedagogia política, no rechaço à grandiloquência do cinema engajado, o NCA se afasta de uma linhagem importante da cinematografia nacional. Solanas, Gettino, Puenzo, Arístarain, entre outros, quase todos os grandes nomes do cinema argentino trataram muito diretamente da política e procuraram evidenciar o discurso de uma identidade nacional diretamente vinculada à idéia da combatividade, do engajamento e da mobilização. Nesse contexto, é bastante curioso comparar, entre nomes consagrados do *mainstream* e jovens iniciantes, por exemplo, alguns filmes realizados na década de 2000 (imediatamente antes ou depois da grande crise de dezembro de 2001): Arístarain lança *Lugares comunes* (2002) no qual, mesmo sem lançar mão de um denunciamento exacerbado (o qual, aliás, nunca fez parte de seu estilo), fala dos problemas econômicos e políticos da Argentina com nostalgia e tristeza pelos ideais perdidos da esquerda e pela decadência da classe média no país. Solanas, de forma muito enfática, volta ao documentário com *Memoria del saqueo* (2004) e busca retomar também o tipo de política e heroísmo épico da estrutura que estabeleceu com *La hora de los hornos* (1966-1968) junto com Gettino, falando de política quase como “si las condiciones

de su práctica no hubiesen sido transformadas durante los años noventa” (AGUILAR, 2006, p. 136). Estabelecendo uma ponte entre a grandiloquência do passado e o registro mais neutro do NCA, estão os maiores sucessos do cinema argentino, *Nueve reinas* (1999, Fabián Bielinsky) e *El hijo de la novia* (2001, Juan José Campanella). Bielinsky recorre à farsa e à ironia para pôr em cena os dois simpáticos pilantras que vão enganando uns e outros para escapar da “malaria” geral do final dos 90. Já Campanella incorre mais uma vez no sentimentalismo nostálgico e numa certa apologia da classe média para falar dos tempos que correm no país. Ambos não entendem necessários o panfletarismo ou o didatismo do cinema político, mas ainda parecem confiar na possibilidade de representação de uma nacionalidade homogênea. Contudo, é importante destacar que o primeiro está mais próximo do NCA que o segundo e que têm sido associados tanto por causa de sua repercussão internacional (igualmente estrondosa), como pela presença em ambos do símbolo-mor do cinema *mainstream* argentino como protagonista, o ator Ricardo Darín. Mas é principalmente pela criação de uma imagem internacional do *establishment* audiovisual do país que esses filmes ficam na fronteira entre a tradição e a proposta mais “vanguardista”, digamos, do NCA.



Figura 2: *Derecho de familia*

Quase que também na encruzilhada entre o *mainstream* (até porque chega a esboçar a criação de um novo *mainstream*, com seu *star system* e seus clichês próprios) e a “nova geração” mais radical do NCA (embora seja um dos mais jovens cineastas do NCA), está Daniel Burman, que, ao concentrar-se nos relatos da comunidade judaica de Buenos Aires (especialmente em *Esperando al Mesías* (2000) e *El abrazo partido* (2004), nos quais é representado de modo muito vivo o bairro do Once, no centro da capital Argentina), afirma um espaço de pertencimento, delinea e discute a marca identitária do judeu dentro do marco da nacionalidade argentina. Seu último longa, *Derecho de familia* (2006), continua a trilogia – que tem em *El abrazo partido* sua configuração mais consistente e original – iniciada com o *Mesías*, e tem o terceiro Ariel protagonizado por Daniel Hendler (uma espécie de Jean-Pierre Léaud para seu diretor), mas foge um pouco da caracterização excessiva e pormenorizada do judeu argentino ao ampliar o escopo, sair do Once e evitar a folclorização (intencional) que de certo modo pontuou os dois filmes anteriores da trilogia., mas, que paradoxalmente cristaliza e burocratiza o tipo de relato fragmentado que havia levado a cabo nos filmes “de Ariel” anteriores.



Figura 3: *Família Rodante*

Outro cineasta importante do NCA, que lançou em 2006 seu quarto longa-metragem (*Nacido y criado*), é Pablo Trapero, que também busca pulverizar a partir de microrrelatos do cotidiano a idéia da nacionalidade. Diferentemente de Burman, sua proposta não é orientada pela etnicidade ou pela afirmação identitária coletiva, mas pela fidelidade absoluta aos seus personagens, por uma individualização profunda da narrativa. Seja tratando do mundo do trabalho (melhor dizendo, da falta de trabalho como em *Mundo grúa* (1999) ou da corrupção do mundo do trabalho em *El bonaerense* (2002) ou do universo familiar esplendidamente apresentado em *Familia Rodante* (2004), o mais importante é explicitar as reações de seus personagens, é filmar seus atores quase como se estivesse documentando as suas vidas reais (aliás, um certo estilo documental que invade a ficção é mais um traço que caracteriza grande parte do NCA).



Figura 4: *El camino de San Diego*

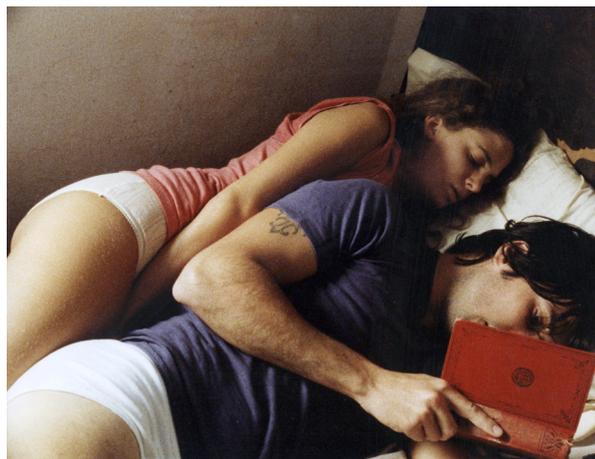
Beatriz Sarlo (2005) fala de uma proliferação de histórias da vida cotidiana, pela multiplicação das memórias individuais, o que ela chama de “giro subjetivo”, especialmente no discurso acadêmico que, inclusive, ampliaria o interesse do público geral por esse discurso. Esse argumento poderia ser estendido ao cinema, no qual “histórias mínimas” parecem curiosa e paradoxalmente refletir

uma espécie de ressaca da espetacularização da cultura (emblemizada por programas como *Big Brother* ou por revistas como a *Caras*). Aliás, essa tendência pode ser detectada tanto nos jovens diretores do NCA, como em veteranos como Carlos Sorín – que vem efetuando o extremo avesso dos *reality shows*, com os seus road movies com atores não-profissionais desde *Histórias mínimas* (2002) passando por *Bombón, el perro* (2004) – estes dois ambientados no litoral da Patagônia – até *El camino de San Diego* (2006), no qual um jovem fã de Maradona sai da região de Misiones, no nordeste da Argentina para Buenos Aires numa espécie de peregrinação para entregar uma estátua a seu ídolo. Sorín, a partir desse minimalismo despretenso e do cotidiano desglamourizado dos seus personagens, vai se configurando junto com Leonardo Favio, diretor de *Gatica, el mono* (1993), um aporte, uma inspiração para vários dos novos diretores do NCA, como, aliás, demonstra Konstantarakos (2006, p. 135) no seu diagnóstico sobre o NCA.

Não só como registro do cotidiano presente das pessoas comuns está direcionada a memória no NCA. Francine Masiello se refere a uma “arte da transição” na Argentina e no Chile pós-ditaduras, que são como respostas ao passado oculto da tortura e da morte no período. Masiello está interessada em dois tipos de reação a este passado: “La primera nos lleva pensar en la existencia de un *mercado* para la memoria social colectiva; la segunda hace funcionar a la memoria como um estímulo para acciones sociales futuras” (MASIELLO, 2001, p. 21).

Figura 5: *Crónica de una fuga*

E há vários filmes do final da década de 90 e dos 2000 que vão acentuar ora uma ora outra resposta à história da segunda metade do século XX no país, especialmente o que está relacionado com a tortura, o desaparecimento e o assassinato promovido pelos militares. Filmes como *Garage Olimpo* (1999, Marco Bechis), *768003* (1999, Cristian Bernard e Flavio Nardini) ou o recentíssimo *Crónica de una fuga* (2006, Adrián Caetano). Mas saem de cena o fervor militante, o tom explicativo e onisciente para dar lugar aos relatos mais pessoais, mais minimalistas e seguramente mais crus da história. O trauma ainda mais recente da Guerra das Malvinas foi também filmado por outro cineasta, Tristán Bauer, em *Iluminados por el fuego* (2005). Contudo, como afirma Sarlo, “el pasado es siempre conflictivo. A él se refieren, en competencia, la memoria y la historia, porque la historia no siempre puede creerle a la memoria desconfía de una reconstrucción que no ponga em su centro los derechos del recuerdo (derechos de vida, de justicia, de subjetividad)” (SARLO, 2005, p. 9).

Figura 6: *La ciénaga*

Nesse sentido, talvez pudéssemos indicar dois filmes (de naturezas muito distintas, mas com uma radicalidade que aproxima ambos) como emblemas máximos ou, pelo menos, como os representantes mais instigantes da relação do NCA com a memória, com a história. O primeiro é o bastante discutido e analisado *La ciénaga* (*O pântano*, 2001, Lucrecia Martel) que apresenta – a partir de um registro que poderíamos chamar de “estética do sedentarismo” ou “poética da decomposição”, como prefere Aguilar (2006, p. 42) – uma visão devastadora do cotidiano e das relações entre classes, gêneros e gerações na Argentina de hoje. Martel talvez seja a representante mais destacada do NCA (tanto por *La ciénaga* como por *La niña santa / A menina santa*, 2004) justamente por demarcar de maneira muito peculiar um outro espaço de representação naturalista para o cinema contemporâneo.

Figura 7: *Los rubios*

O outro filme, de Albertina Carri, é *Los rubios* (2003), que rearticula de forma complexa o gênero documental político, apostando na contigüidade – e às vezes confusão – entre ficção e documentário, insistindo na auto-referência e na ironia como vias de elaboração do seu próprio luto (ela, filha de desaparecidos, realiza sobre a realização de um documentário sobre seus pais, utilizando-se de diversas estratégias distintas de “encenação” e revisão da história: animação com bonecos *playmobil*, telas de televisão reproduzindo entrevistas com sobreviventes da ditadura, o uso de uma atriz para representar a si mesma etc.).

Esse rápido e necessariamente superficial recorrido pela história recente (ou seja, a partir dos anos 90) da cinematografia argentina demonstra a intensa relação com as crises e traumas pelos quais passou o país nas últimas décadas, mas, sobretudo, sugere os variados, críticos e brilhantes modos que os diretores do NCA encontraram para narrá-la e representá-la.

Referências bibliográficas

- AGUILAR, Gonzalo. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.
- BERNADES, Horacio; LERER, Diego; WOLF, Sergio. *Nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*. Buenos Aires: Tatanka, 2002.
- FRANÇA, Andréa. *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.
- JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem. Teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994.
- _____. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- KING, John. *Magical Reels. A history of cinema in Latin America*. London/New York: Verso, 1990.
- KONSTANTARAKOS, Myrto. "New Argentine Cinema". In: BADLEY, Linda; PALMER, R. Barton; SCHNEIDER, Steven Jay (ed.). *Traditions in world cinema*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2006.
- MARANGHELLO, César. *Breve historia del cine argentino*. Barcelona: Laertes, 2005.
- MASIELLO, Francine. *El arte de la transición*. Buenos Aires: Norma, 2001.
- SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- VITALI, Valentina; WILLEMEN, Paul (org.). *Theorising National Cinema*. Londres: British Film Institute, 2006.

-
1. Este artigo forma parte da pesquisa "Cidades e diferença cultural no cinema latino-americano contemporâneo", financiada pelo CNPq através de bolsa de produtividade de pesquisa.
 2. É importante lembrar que nos anos 60, assim como em vários outros países na mesma época, houve um movimento também chamado "Nuevo Cine Argentino". Alguns autores chamam o momento atual de "El último nuevo cine argentino" (MARANGHELLO, 2005).
 3. Ver a discussão que Andréa França apresenta sobre a interpretação de Jameson sobre *El viaje* de Solanas (FRANÇA, 2003, p. 93-98).

Retratos do exílio

Tunico Amancio (UFF)

Elisa Sanchez, uruguaia, 27 anos, certamente não teve o prazer de conhecer Herman Koller, um judeu de meia idade também uruguaio, embora eles tenham muito em comum. Ambos são personagens de narrativas cinematográficas recentes que tratam de exílio e por coincidência trazem imagens ou referências ao Brasil e aos brasileiros.

Elisa, interpretada por Mariana Santángelo, é fruto da invenção da cineasta Beatriz Flores Silva, uma das poucas mulheres latino-americanas a se expressar no longa-metragem. Não resta dúvida de que a diretora tem talento, porque arrebanhou vários prêmios com seu filme *En la puta vida* lançado em 2001, nos festivais de Huelva, Havana, Miami, Bogotá e muitos outros. Beatriz acaba de voltar de um estágio em Amsterdã e prepara seu próximo longa-metragem.

Já Herman é vivido por Jorge Bolani num filme também premiadíssimo, (FIPRESCI em Cannes 2004, Goya, 3 Kikitos, Gran Coral, etc) chamado *Whisky*, dirigido por Juan Pablo Rebella e Pablo Stolls, uma dupla de trintões que se desfez recentemente com o suicídio do primeiro em julho deste ano. Como se pode ver, há drama e ação também nos bastidores do cinema.

Para entendermos isto é preciso concordar que não é fácil fazer cinema no Uruguai, um país sem tradição cinematográfica. Segundo o Boletim do Observatório do Mercosul Audiovisual (OMA) produzido pela Reunião especializada de autoridades cinematográficas e audiovisuais do Mercosul e estados associados

(RECAM) o Uruguai, com uma população de 3 milhões e 400 mil habitantes, tinha 5 filmes em produção em 2005 e estreou outros 3 filmes nacionais de longa metragem, num universo de 187 lançamentos naquele ano. Só pouco menos de 4% de uruguaios assistem aos filmes nacionais, num parque de exibição de que não conhecemos com precisão o número de salas, mas no qual podemos contar com 83 telas. As estatísticas são sempre imprecisas, num desleixo que contamina toda a América Latina, mas não estamos muito longe da verdade e não se pode deixar de tocar no assunto. Sob o risco de não vermos a importância desses dois filmes uruguaios, feitos com pouco tempo de diferença entre um e outro e que alcançaram também enorme prestígio em seu próprio país.

O Uruguai é um país do qual sabemos muito pouco e por isto é curioso que ambos os filmes aqui tratados façam referências ao Brasil. Sempre vale a pena aproveitar para chamar atenção para sua localização entre países de maior estatura física e demográfica, como território fronteiro de intercâmbios e cruzamentos múltiplos, forçado a optar entre uma associação não privilegiada com os vizinhos da região ou o vínculo agregador com as nações mais desenvolvidas (CAETANO, 2006, p. 1224). Sua colonização européia e as sucessivas levas de imigração permitiriam tal adesão porque resultaram numa composição étnica particular na América Latina, com 88% de brancos, uma taxa de analfabetismo baixa, de 2,0%, uma população essencialmente urbana (92% em 2000) e majoritariamente feminina, uma tendência em alta (CAETANO, 2006, p. 1225). Mas mesmo assim o Uruguai não conseguiu se diferenciar de seus vizinhos, sofrendo as vicissitudes a longo termo de políticas econômicas que marcaram sua história, como também a de quase todo o continente.

Um certo alheamento em relação ao seu entorno, como uma espécie de ensimesmamento, uma pretendida configuração homogênea e européia, uma projetada relação com o mundo a partir de um desenvolvimento para fora criaram as condições para que o país recebesse a alcunha de *Suíça americana*. O que correspondeu, de maneira particular e até o início do século XX, ao êxito na constituição de uma nacionalidade sem o fantasma das grandes marginalizações,

com uma integração social que abafava a visibilidade da diferença. Mas a partir da década de 30 se inicia o período de golpes e de restaurações que vão dividir e agrupar o Partido Nacional e o Partido Colorado, vão aparecer os Tupamaros de Raúl Sendic, a Frente Ampla, e vai se iniciar uma constante disputa entre os grupos de poder. A radicalização da luta política vai levar o país a um golpe de estado em 1973, em sintonia com as nações do Cone Sul e este regime autoritário vai se estender até 1985, passando por três fases. a *comissarial* (1973-1975), onde se luta contra o fantasma da subversão, onde se reformula o comércio exterior, onde se reivindica a presença do capital estrangeiro, seduzindo-o com a alta rentabilidade, onde já se acena para um novo liberalismo. Período considerado o auge dramático da emigração, por conta de fatores políticos (CAETANO, 2006, p. 1225). A segunda fase, chamada de *ensaio de fundação*, pretende recompor o tecido social dilacerado pela ditadura e se passa entre 1978-1980, reforma da constituição, problemas internacionais por conta dos direitos humanos, exílio ainda, a esquerda na clandestinidade, plebiscitos e vitória da oposição. Finalmente, entre 1980 e 1985 o que se chamou de *ditadura transicional* (CAETANO, 2006, p. 1231), a volta dos partidos depois de 1980, legalidade por um lado e derrocada econômica e financeira por outro, aumento da dívida externa, fuga de capitais, desemprego. A reação popular se faz sentir, mobilizações, frente de oposição, pacto entre militares e partidos, a volta dos repatriados, a libertação dos presos políticos, a transição pacífica em 1985, na sombra do temor da sanção internacional. A vontade popular é restaurada com a volta de Julio Maria Sanguinetti, depois de um período negro.

A transição democrática se fez também em três fases, de 1985 a 2005, passando por reformas e crises, recessão, colapso e reativação econômica. De todo este simplificadoríssimo e redutor amontoado de dados, cabe-nos fixar o ano de 1999 como o ano da coalização interna rompida, e da recessão que vai se estender até 2003, com 20% de desemprego, queda do valor dos salários, aumento da inflação, declínio marcado das exportações, crescimento da dívida pública, crise do sistema financeiro apontando para uma quase falência.

Como seqüelas sociais da crise, a pobreza subiu para 30% no fim de 2003. Nestas circunstâncias, em apenas quatro anos, mais de 100 mil uruguaios emigraram, e isto nos remete enfim ao período em que se passam nossos filmes e sua temática de fundo.

Claro que a situação melhorou no Uruguai, houve toda uma recuperação, Tabaré Vazques quebrou em 2004 uma hegemonia de 174 anos de governos colorados, nacionalistas ou militares, mas esta história e seus desdobramentos continuam sendo para nós um pano de fundo. Porque nos interessa mostrar o exílio de nossos personagens, pensando-o como fuga, mais que como diáspora, como dispersão, demarcando imprecisamente um campo para o banimento, a deportação, a proscricção, a obrigatoriedade de abandono da pátria.

O exílio é um tema caro aos uruguaios e é freqüente na sua produção literária tanto ensaística quanto de ficção, assim como na canção popular, me ensina o jornalista e pesquisador de cinema Jorge Jellinek, que me deu outras preciosas informações e a quem este trabalho é dedicado. Ele lembra que existem dois tipos de exílio, o político, que abarca a década de 70 e começo dos anos 80 e o exílio econômico, ou simplesmente emigração, que é um fenômeno constante há quarenta anos. Ao lado do *insilio*, a situação particular e igualmente dolorosa dos uruguaios que durante a ditadura permaneceram e resistiram no país, um neologismo afeto ao trabalho do escritor Mario Benedetti (CONTERIS, 2006, p. 40-66).

Embora não possamos aplicar com rigor estes termos à motivação de saída do país de nossos personagens, eles servem para dar conta da situação de base de nossas histórias. Resta saber como nós, os brasileiros, aparecemos aí.

Por isto, voltemos a Elisa Sanchez, solteira, dois filhos de pais diferentes, que quer montar seu próprio salão de cabeleireiro, juntamente com sua amiga Lulu. Naturalmente, o homem que se relaciona com ela é casado e eles rompem e o dinheiro poupado não dá para alugar a sala e ela enfim se rende e se dedica

à prostituição assim, como quem não tem mais alternativa, mas também como quem não faz disto um discurso moralizante, Elisa se mete com um cafetão ligado ao tráfico de prostitutas e de droga em Barcelona, e parte com ele, munida de papéis falsos e da amizade de Lulu e ambas vão se prostituir nas ruas européias. No fim, já aviso, quase tudo vai dar errado, Lulu vai morrer, Elisa vai perder todo o dinheiro que achava que tinha poupado e vai acabar entregando o cafetão Plácido à polícia, graças ao apoio de Marcelo, um policial espanhol boa pinta, que vai trazê-la de volta a Montevideu e, presume-se, vai ficar com ela. Antes de ser liberada, Elisa vai fazer um discurso contundente frente às câmeras de tv, reivindicando atenção para o problema das mulheres que vão para a Europa iludidas e caem nas redes da droga e da prostituição. Apesar de um virtual *happy end* ser a solução dramática para Elisa, as cartelas finais explicam que apesar dos julgamentos realizados, a rede não foi desmantelada e que tudo continua como antes.

Lida talvez com as tintas de um melodrama, esta história se articula, entretanto, no centro de uma crise de valores, de limites, de desconforto social, onde a personagem de Elisa é um corpo sempre em deslocamento, ignorando fronteiras e interdições. É esta velocidade de circulação entre territórios distintos – o restaurante do amante, a periferia de Montevideu, os lugares elegantes da beira-mar, o bordel de Jacqueline, as ruas de Barcelona, o distrito policial, a embaixada – que confere legitimidade à busca de Elisa, que no fundo só quer um trabalho fixo e condições dignas de criar seus filhos. E aí entramos nós, os brasileiros, porque os grandes inimigos das prostitutas brasileiras em Barcelona são os nossos travestis, grotescos e grosseiros, que vão delimitar a ferro e fogo o seu território. Personagem recorrente da imageria brasileira nos filmes estrangeiros de ficção, os travestis brasileiros remetem a uma tradição de personagens exaltados e fundados numa admiração exótica, já analisada em *O Brasil dos gringos* (AMANCIO, 2000, p. 90-99), juntamente com os malandros, novos ricos, princesas fugidas e mulheres insaciáveis que povoam tais tramas com sua caracterização pelo excesso. A singularidade aqui vai ser a existência de

um conflito resultante da tentativa de ultrapassagem de um território imaginário traçado nas ruas alegorizadas como um mercado globalizado onde putas e travestis, independentemente de suas nacionalidades, se cruzam e se expõem enquanto mercadoria a preços crescentes. A temática da mão-de-obra barata e dos fluxos migratórios em direção aos mercados mais organizados toma aqui a forma de um divertido fuzuê onde as “brazucas” têm função carnalizante.

A tensão aparentemente inexistente no plano histórico-social e diplomático vai explodir naquele cenário de fantasia e ficção, revelando disputas territoriais nítidas e conclusões marcadas por uma inaudita violência. A figura das travestis alegoriza um certo olhar sobre os brasileiros marcado por uma tradição de representação euro-americana, mas ao mesmo tempo aponta para sua atualização enquanto virtualidade no campo da economia e das relações internacionais. É uma indicação da latência de um motivo dramático que vai ser recriado em *Whisky*, como veremos em seguida.

O filme de 2004 vai trabalhar em outra chave, a da formalidade e do rigor estilístico e vai se colocar no outro extremo do registro de representação de *En la puta vida*. Neste, a câmera é ágil, movimentada em *travellings* e panorâmicas de efeito decorativo e expressão dramática, os corpos são exuberantes e exibidos, a fala é popular, abundante, transgressora pelos xingamentos, os sentimentos são expostos com colorido. *Whisky*, ao contrário, é o filme do comedimento, bressoniano, personagens quase mudos, gestos econômicos, centralidade e simetria da composição, longos planos, minimalismo. Dois modos uruguaios de representar o mundo e neles, duas formas de sentir o Brasil.

Jacobo Koller é o proprietário de uma decadente fábrica de meias, onde trabalham Martha e mais duas funcionárias. Metódico e calado, ele obedece diariamente ao mesmo ritual de sobrevivência com os mesmos gestos e as mesmas falas. Quando lhe comunicam que está próximo o Matzeiva – a descoberta da lápide de sua mãe - ele convoca a seu irmão Herman, do Brasil, para que venha à cerimônia. E para que não seja visto como um solitário, ele pede a Martha que

se faça passar por sua esposa. Eles então planejam a representação, arrumam a casa, produzem uma foto em que posam de casal e montam a cena para o irmão. Quando Herman chega, vemos que os irmãos têm um relacionamento difícil, mas que o exilado está muito bem de vida, mantém também uma fábrica de meias, mais coloridas, mais comerciais, como ele insiste em esclarecer, com boas vendas para o Chile, um mercado promissor. Herman vai falar de sua vida num país de sucesso, de sua estabilidade familiar, das filhas que tem, vai demonstrar que é um homem moderno e atualizado, o que já vemos por suas roupas, por sua postura, por seu traquejo social. A comparação vai ser premente, a qualidade das meias com que ambos se presenteiam, a tela de descanso do computador de Herman e a velha máquina de escrever de Jacobo, o profissionalismo com que Herman comenta o catálogo de máquinas desatualizado que encontra no banheiro, comparando-as com as que possui no Brasil, todas italianas – símbolo de qualidade européia. Ou ainda a fala sobre a valorização do trabalho, herança paterna evidenciada no interior da narrativa, que alhures – no Brasil – pode ser exercido com dignidade.

A prova maior, entretanto, do sucesso de Herman em seu exílio em terras brasileiras, narrada num jantar e visando seu impacto sobre Martha, é a alegada amizade com o ator Tony Ramos, o próprio, em seu restaurante em São Paulo. Tal revelação, que coroa o imaginário de sucesso do Koller expatriado, vai suscitar na pseudocunhada um elogio das novelas brasileiras, cuja qualidade Herman vai confirmar justificando-as pelo volume de dinheiro que envolvem. O imaginário das novelas trazido ao cinema.

Essas imagens do Brasil, dispersas pela narrativa, vão adquirir pertinência dramática quando o falso casal ficar de acordo sobre o lugar-referência da lua de mel imaginada para o passado escolhendo as cataratas do Iguaçu, na fronteira entre Brasil e Argentina, uma potência natural simbolizando o poderio dos dois países. Já que as cataratas voltarão à cena nos planos finais do filme, quando do retorno de Herman ao Brasil e Marta vai dizer que gostaria de conhecê-las e ele vai se fazer de desentendido, dizendo que viaja muito, sem ter a gentileza de

convidá-la a visitá-lo e ao país que tão bem o acolheu. Tudo isto porque antes, logo que terminada a cerimônia religiosa, Herman convidara o irmão e a pretensa cunhada para passarem uns dias no balneário de Piriápolis, onde a relação entre Herman e Marta vai se tornar mais próxima, a ponto de uma aventura sentimental ser insinuada, enquanto Jacobo vai permanecer indiferente. O insólito vai emergir da narrativa quando o mais velho dos Koller jogar numa roleta de cassino todo o dinheiro recebido do irmão a título de compensação para com os cuidados que este tivera com a mãe, e ganhar uma grande fortuna. Que vai ser passada finalmente às mãos de Martha. A vida vai voltar ao normal, a velha fábrica vai ocupar de novo a atenção de Jacobo, mas o filme termina sem nos confirmar a volta de Martha ao trabalho, se não uma nova mulher, ao menos mais rica depois de toda esta aventura.

Herman é o símbolo do homem metropolitano, ao contrário do irmão. Herman é o símbolo do empresário de sucesso, ao contrário do irmão. O Brasil permitiu-lhe que se desenvolvesse e se tornasse um capitalista moderno, ao contrário do irmão. Seu exílio foi uma reviravolta benéfica em sua vida, permitindo-lhe manter uma família estável e de futuro promissor (a filha é quase doutora), de se inscrever na economia contemporânea sem conflitos. O Brasil lhe propiciou esta estabilidade, país forte e bem assentado no concerto das nações.

Contrariamente a *En la puta vida*, o Brasil longínquo e insinuado de *Whisky* é um Brasil que deu certo.

Colocados em perspectiva, os dois filmes apresentam figuras distintas com relação a nossos dois temas, o exílio e a representação do Brasil. Distintas e simetricamente opostas: um exílio como momento de passagem, outro como adesão à nova terra e por outro lado uma representação do Brasil e dos brasileiros calcada em seu aspecto negativo (travestis exilados, estereotipados e agressivos) e em seus aspectos positivos (uma economia assentada e vibrante, um país de possibilidades concretas). Em que pese a dose de imaginação que recobre estas múltiplas leituras, elas significam, finalmente, a afirmação da existência da

vizinhança latino-americana como um fato concreto e acionável para operações culturais. Sem abdicar de suas narrativas próprias e intensamente ancoradas em seu registro social vemos as histórias de alguns filmes latinos absorverem com mais intensidade contatos e intercâmbios com os países fronteiriços. Seria exagero dizer, como Noam Chomsky disse recentemente, que a América Latina é atualmente o lugar mais excitante do mundo (CELESTINO, 2006, p. 42).

Mas podemos concordar com ele em que muitas mudanças significativas estão acontecendo e que os países sul-americanos estão começando a se integrar uns com os outros. Inclusive no tocante ao cinema que já olha com mais frequência para os lados. No Uruguai, por exemplo, apesar de sua escassa produção de filmes notamos a presença de brasileiros e de referências ao Brasil em algumas obras (e mais uma vez me valho da erudição de Jellinek), *A Dios Momo* (dirigida por Leonardo Ricagni em 2005), *Fan* (dirigida por Gabriela Guillermo em 2005), *Orlando Vargas* (dirigida por Juan Pittaluga, 2005) e finalmente *El baño del papa*, realizada em 2005 por Enrique Fernandez e César Charlone, uruguaio residente no Brasil e responsável pela fotografia de *Cidade de Deus* e de outros tantos filmes.

Para nós que somos céticos com relação à integração latino-americana, quem sabe ao menos no cinema estamos dando os primeiros passos para pôr em prática os três princípios norteadores da RECAM – reciprocidade, complementaridade e solidariedade – os únicos que podem de fato modificar nossa relação continental e nos afastar, definitivamente, do triste exílio de nós mesmos.

Referências bibliográficas

AMANCIO, Tunico. *O Brasil dos gringos: imagens no cinema*. Niterói: Intertexto, 2000.

CAETANO, Gerardo. "Uruguai". In: SADER, Emir; JINKINGS, Ivana (org.). *Enciclopédia contemporânea da América Latina e do Caribe*. São Paulo: Boitempo, 2006.

CELESTINO, Helena. "Bush tornou os EUA o país mais ameaçador: entrevista com Noam Chomsky". *O Globo*, Caderno O Mundo, Rio de Janeiro, 15/10/2006, p. 42.

CONTERIS, Hiber. "'Exílio', 'desexílio' y 'desterritorialización' en la narrativa de Mário Benedetti (1973-1999)". *A Contra-Corriente*, Raleigh, North Carolina, v. 4, n. 1, Fall 2006, p. 40-66.

Representações de conflitos geopolíticos na América Latina em *Salvador* e *O Mundo está assistindo*¹

Anelise Reich Corseuil (UFSC)

Filmes anglo-americanos histórico-ficcionais como *Desaparecido* (*Missing*, 1982, Costa-Gavras), *Sob fogo cerrado* (*Under fire*, 1983, Roger Spottiswoode), *Walker* (1987, Alex Cox), *Canção de Carla* (*Carla's song*, 1996, Ken Loach), *Salvador – Martírio de um povo* (*Salvador*, 1986, Oliver Stone), e inúmeros documentários produzidos no Canadá e nos Estados Unidos com subsídios institucionais têm retratado conflitos geopolíticos na América Latina². Estes filmes apresentam a relação histórica, política, econômica e cultural entre os chamados países de primeiro mundo e em desenvolvimento, tratando não apenas de representar uma realidade distante latino-americana, mas também de problematizar as relações de conflito e as formas de representação envolvidas no fazer cinema e em construir o outro “latino-americano”. Neste contexto, este trabalho apresenta uma análise do documentário sobre conflitos geopolíticos latino-americanos *The world is watching: inside the news* (1988) – produção britânica e canadense dirigida por Jim Munro e Peter Raymont – e a produção norte-americana *Salvador*, dirigida por Oliver Stone, híbrido entre o documentário e o filme histórico ficcional. *The world is watching*, ou *O mundo está assistindo*, focaliza a cobertura da mídia internacional do período que antecedeu a implementação do acordo de paz entre os contras e os sandinistas em novembro de 1987. *Salvador* apresenta a passagem do jornalista Richard Boyle (James Woods) em El Salvador no início da década de 1980, seu progressivo engajamento na guerra e na vida de Maria, uma salvadorenha por quem ele se apaixona. O trabalho focaliza as formas através das quais estes

filmes representam a relação entre a América Latina e os Estados Unidos, as narrativas utilizadas (reflexivas, realistas e/ou melodramáticas) e as perspectivas subjacentes aos filmes em questão, reveladoras também do lugar daqueles que produzem os filmes.

Em *New documentary: a critical introduction* (2000), Stella Bruzzi aponta que a busca “objetiva” do real no documentário é uma impossibilidade, pois o documentário “afirma-se na relação dialética entre aquilo que almeja e o que potencializa, de forma que o documentário revela astensões entre a sua busca pelo autêntico modo de representação do factual e a sua impossibilidade” (BRUZZI, 2000, p. 4). Paralelamente ao questionamento da objetividade ou realismo associado ao documentário, Hayden White questiona a suposta separação entre a narrativa histórica oficial e a narrativa ficcional ao afirmar que o fato histórico só faz sentido na medida em que a forma narrativa potencializa seu significado (WHITE, 1987, p. 51). Assim, o documentário e a narrativa histórica podem ser vistos como formas capazes de dar significado a qualquer evento histórico. Para vários críticos culturalistas, essa transgressão de fronteiras disciplinares (história/ficção) vem associada à influência e proliferação de imagens e narrativas, fabricando ícones culturais e fatos históricos que fazem parte de um imaginário coletivo globalizado³. O termo definido por Alison Landsbergh como *prosthetic memory*, ou “memórias postiças”, utilizado para descrever como a memória popular pode ser moldada por tecnologias de massa que possibilitam ao espectador incorporar como experiência individual eventos históricos não vivenciados (citado em BURGOYNE, 1997, p. 105)⁴, resume bem a influência que ícones e imagens podem passar a exercer no imaginário coletivo.

O mundo está assistindo e *Salvador* apresentam questões políticas e históricas instigantes na medida em que problematizam o papel da mídia na formação de opinião de audiências de países de primeiro mundo sobre questões políticas cruciais à América Latina⁵. Nestes filmes a representação de elementos culturais latino-americanos se dá através de narrativas conscientes de seu próprio ato de representar um “outro” latino-americano, um outro deslocado e diferenciado

da realidade de um público canadense, norte-americano ou europeu e do jornalista/protagonista que está a vivenciar essa realidade distinta. A semelhança entre os filmes não se limita apenas em retratarem a experiência de jornalistas de países de primeiro mundo em guerras civis da América Central na década de 1980, mas também em apresentarem as contradições entre o discurso democrático e progressista associado aos Estados Unidos e a realidade de destruição da guerra civil salvadorenha e nicaragüense com a qual os jornalistas se deparam.

Entre estes dois pólos (discurso desenvolvimentista e humanista associado aos ideais democráticos norte-americanos versus caos e destruição da Nicarágua e de El Salvador) está o protagonista/jornalista que revela as inadequações de seus discursos e idéias pré-concebidas frente a uma realidade a ser coberta, fotografada e narrativizada. Além destes conflitos, os filmes justapõem duas formas narrativas que reforçam, em um nível estético, a relação antagônica entre a América Central e os Estados Unidos, pois de um lado temos uma narrativa auto-reflexiva ou metadieética, consciente de seu próprio ato de narrar e de construir e de outro, uma fotografia associada ao naturalismo e realismo de certas imagens e histórias de um outro exótico, latino-americano, seja na sua riqueza natural ou na sua pobreza estrutural.

O mundo está assistindo focaliza a importância da mídia na formação de opinião sobre o conflito entre sandinistas e contras, durante o período que antecedeu o tratado de paz que deveria ser estabelecido pelo governo de Daniel Ortega com os contras. A manipulação da informação e das coberturas jornalísticas sobre a Nicarágua é mostrada no documentário como decorrência das políticas editoriais das grandes redes de televisão e dos jornais localizados nas metrópoles internacionais. A estrutura do documentário apresenta uma série de depoimentos com jornalistas que estão na Nicarágua para cobrir os eventos que antecederam 15 de novembro de 1988, data limítrofe para o estabelecimento de um acordo de paz entre sandinistas e contras, acordo este imposto pelos Estados Unidos ao governo de Ortega.

Nos depoimentos, os jornalistas sempre apresentam uma preocupação sobre o destino que será dado às suas matérias jornalísticas quando estas chegarem nas mãos dos editores dos grandes jornais e redes de televisão. O documentário demonstra aí uma tensão entre o que o jornalista quer dizer ou significar ao fazer a matéria jornalística e o que o editor-chefe de um jornal fará ao editar a matéria antes de veiculá-la na televisão ou no jornal em questão.

A relação hierárquica entre jornalistas e editores e a manipulação da reportagem antes de sua veiculação pela grande mídia são dois grandes temas tratados pelo documentário. Os depoimentos, no entanto, vão além dessas duas questões, questionando o próprio “conceito de notícia” em uma cobertura de uma guerra civil como a da Nicarágua, pois a “realidade” a ser retratada, independentemente de quem a retrata, vem sempre precedida de idéias pré-estabelecidas ou estereótipos. Em um dos depoimentos dados pelos correspondentes, Jon Snow, correspondente da rede pública de televisão da Grã-Bretanha, define o bom jornalismo como aquele capaz de retratar histórias individuais que possam “comover o espectador”. Ele explica que as histórias contadas pelos jornalistas devem ser histórias individuais, carregadas de emoção, para que possam comover o espectador britânico.

De forma correlata ao correspondente britânico que parece não perceber o grau de redução de sua noção do “real” ou do “fato jornalístico” ao reduzir a realidade histórica Nicaragüense ao “comovente” ou ao apelo individual em detrimento do coletivo, o editor chefe, dentro das grandes agências jornalísticas, estaria no final desta linha de montagem com problemas tão complexos quanto os do correspondente. A seqüência em que Peter Jennings aparece nos estúdios do programa *ABC News*, em Nova Iorque, revela as suas próprias dificuldades em retratar a complexidade da realidade política envolvendo o governo Sandinista e a inoperância do estereótipo associado aos sandinistas como sendo eles antidemocráticos ou “participantes do império do mal” – uma clara referência de Peter Jennings à política de Reagan de associar os países comunistas ao

“império do mal”, política esta imposta ao povo norte-americano pelo governo norte-americano e reproduzida pela mídia.

Tanto o correspondente inglês como o editor-chefe do *ABC News* apresentam uma percepção pré-concebida da Nicarágua. No caso de Jon Snow, a realidade da Nicarágua a ser apresentada se limita ao apelo emotivo e subjetivo de histórias individuais; no caso do editor-chefe do *ABC News*, reproduz-se um estereótipo ou idéia pré-concebida de que o governo sandinista não poderia lidar com os contras de forma mais complexa ou democrática. Tais simplificações e estereótipos constituem o fato jornalístico que idealmente seria apresentado ao espectador das grandes redes de televisão norte-americanas, mas que não se encaixam à realidade nicaragüense daquele momento específico. O documentário possibilita uma perspectiva crítica às coberturas jornalísticas na medida em que insere o correspondente dentro de uma máquina de produção que não o permite questionar-se sobre as suas próprias práticas discursivas ao deparar-se com a realidade histórica da Nicarágua, pois ele se vê apenas como vítima de um sistema de produção e representação, mas não como agente que efetivamente reproduz certos estereótipos ao apresentar a Nicarágua associada à violência, ao exotismo e à emoção.

Tal visão da realidade não é comentada pela narrativa em *off* ou problematizada pelo documentário, mas evidencia o problema nas tomadas em que os jornalistas dão seus depoimentos. Mesmo que o foco do documentário seja a manipulação das reportagens pelos editores, para que elas se encaixem no tempo específico de um jornal da noite ou na linha editorial de uma grande rede de televisão, o que possibilita ao espectador uma reflexão mais profunda é o conflito entre a realidade a ser registrada e a inadequação do discurso liberal e desenvolvimentista a ser reproduzido.

Salvador narrativiza os eventos históricos da guerra civil salvadorenha ocorridos entre 1980 e 1981: o assassinato de Romero, a emboscada e a morte brutal de várias missionárias e a reeleição de Reagan. Neste caos, Boyle, o

jornalista frio e distanciado, que por falta de opções acaba cobrindo a guerra salvadorenha, termina por apaixonar-se por Maria (Elpidia Carrillo) e toma um posicionamento mais ético sobre a interferência norte-americana no conflito. O filme vai além do romance entre Maria e Boyle para colocá-lo como testemunha ocular de várias atrocidades históricas cometidas em El Salvador e o maniqueísmo do discurso político pregado por Reagan. O filme apresenta os eventos políticos em El Salvador como consequência da interferência norte-americana na guerra, ilustrada pela presença de oficiais da CIA, participação de militares norte-americanos em El Salvador e entrevistas de Reagan dadas à televisão durante o desenrolar da guerra civil.

Nesse contexto, a impossibilidade de Boyle de compreender a realidade de terror implantada em El Salvador, transforma-o em uma alegoria da ruptura entre os ideais populares e democráticos norte-americanos e a prática militarista de opressão sustentada ou justificada pelos próprios ideais democráticos. Entre discursos políticos, meias verdades e atrocidades históricas, Boyle situa-se entre a violência da guerra e o discurso democrático de Reagan, revestido de contradições.

Em nível diegético, o filme utiliza tanto uma fotografia documental e uma edição linear de imagens, autenticando assim os diálogos e as imagens de destruição, como também uma linguagem auto-reflexiva em que a legitimidade do suposto realismo e neutralidade da reportagem jornalística (e por consequência das próprias imagens reproduzidas no filme) é questionada. Neste sentido, o filme apresenta uma dimensão ficcional em que os discursos realista, histórico e ficcional são justapostos e confrontados. Na seqüência dos créditos, Stone apresenta um *newsreel*, justapondo imagens de corpos de civis nicaragüenses com uma voz *over* de um discurso de Reagan justificando os valores democráticos.

Desta forma, ao mesmo tempo em que Stone utiliza-se de uma narrativa realista associada à América Latina, especialmente vinculada a cenários pobres como a estação de lixo onde corpos de prisioneiros políticos são despejados,

ele também apresenta um filme com uma dimensão metalingüística onde a relação entre o real e a fabricação e circulação de discursos sobre a Nicarágua é problematizada. Ao justapor o realismo da fotografia e a metanarrativa proporcionada pela montagem, o filme duplica em nível estético a problematização da relação entre a força militarista norte-americana e o discurso liberalista de Reagan. A disjunção entre discurso e realidade revela as relações entre estes dois mundos, que, apesar de serem tão distintos, são dependentes entre si. Nesta conjunção de opostos, situa-se o diretor do filme *Salvador*, os jornalistas internacionais e Boyle, o protagonista, em um lugar indefinível, em uma espécie de “entre-lugares” situado entre um discurso liberalista revestido de idéias pré-concebidas e a realidade de um outro, latino-americano, não tão distante de si.

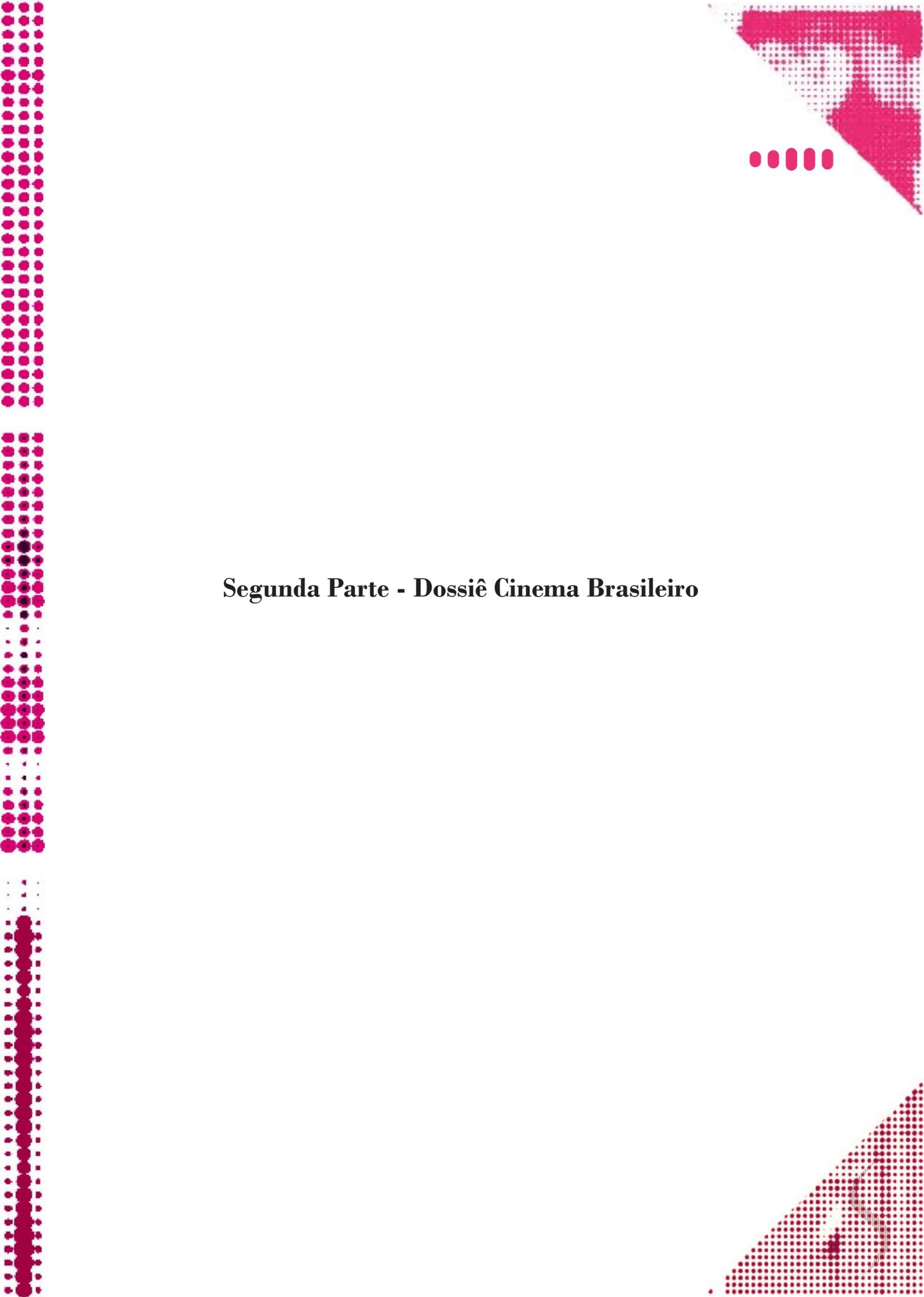
Os filmes analisados apresentam elementos auto-reflexivos que os inserem em um discurso “politicamente correto” consciente de seu próprio ato de representar um outro, deslocado e marginalizado. No caso específico de *O mundo está assistindo* a preocupação com o próprio ato de narrar, documentar, representar a realidade da guerra nicaragüense está afinada à complexidade da realidade histórica nicaragüense a ponto de deixar as arestas, fissuras e contradições entre o discurso e a realidade histórica nicaragüense a descoberto. Indo além da visão maniqueísta de editores de grandes redes televisivas, o que o documentário permite perceber é a inadequação entre os estereótipos e idéias pré-concebidas da mídia norte-americana e da perplexidade dos depoimentos dados no documentário frente à complexidade histórica nicaragüense.

Já em *Salvador*, pode-se argumentar que o filme problematiza a relação Estados Unidos e El Salvador através da coexistência dos vários discursos que permeiam o filme sem uma resolução ou um fechamento. Nem mesmo Boyle pôde salvar El Salvador ou Maria. Seu retorno lacônico aos Estados Unidos apresenta a impotência de velhos discursos e formas de representação impostas à realidade de um outro que custa a se moldar, impondo um redimensionamento de lugares, posições, perspectivas e formas de representar-se a si e o outro.

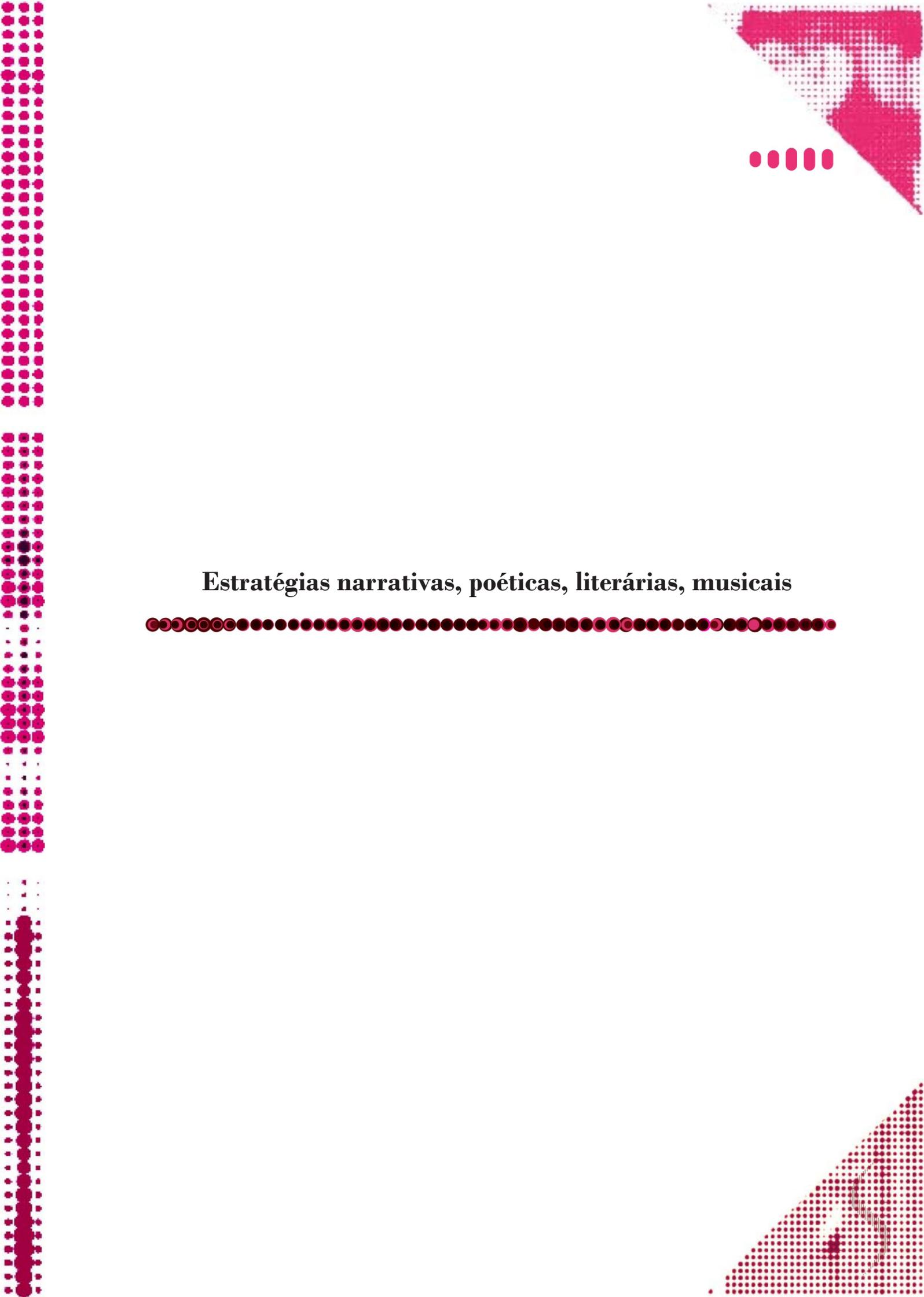
Referências bibliográficas

- BRUZZI, Stella. *New documentary: a critical introduction*. London and New York: Routledge, 2000.
- BURGOYNE, Robert. *Film nation: Hollywood looks at U.S. history*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1997.
- CARVALHAL, Tania Franco. *O próprio e o alheio.: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.
- CORSEUIL, Anelise R. "Reconstructing Latin American history in *Walker* and *The mission*. *Revista Ilha do Desterro: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*. Florianópolis, n.32, 1997, p.177-88.
- COUTINHO, Eduardo; BEHAR, Lisa Block de; RODRIGUES, Sara Viola (org.). *Elogio da lucidez: a comparação em âmbito universal*. Porto Alegre: Evangraf, 2004.
- ELLIS, Jack C. *The documentary idea: a critical history of English-language documentary film and video*. New Jersey: Prentice Hall, 1989.
- FURST, Lillian R. *All is true: the claims and strategies of realist fiction*. Durham: Duke University Press, 1995.
- SALDAÑA-PORTILLO, Maria Josefina. *The revolutionary imagination in the Americas and the age of development*. Durham and London: Duke University Press, 2003.
- SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Unthinking eurocentrism: multiculturalism and the media*. London and New York: Routledge, 1994.
- WHITE, Hayden. *The content of the form: narrative discourse and historical representation*. Baltimore: The Johns Hopkins U. P., 1987.

-
1. Pesquisa financiada pelo CNPq.
 2. Os documentários sobre a América Latina: *Chile obstinate memories (América Latina: Chile, memórias obstinadas)* de Patrício Guzman, produção de 1997, *A Place Called Chiapas (Um lugar chamado Chiapas)*, de Nettie Wild, produção de 1998 e *Frontierland (Fronteira)* de Jessé Lerner e Rubén Ortiz-Torres, de 1995. Os dois primeiros são produções realizadas com o auxílio governamental canadense e o último com auxílio governamental dos Estados Unidos. Para uma análise desses filmes, ver Anelise R. Corseuil: "O documentário como forma de representação: a América Latina em documentários canadenses pós-modernos". Em *Elogio da lucidez: a comparação literária em âmbito universal*. COUTINHO, Eduardo; BEHAR, Lisa Block de; RODRIGUES, Sara Viola (org.). Porto Alegre: Evangraf, 2004, p. 105-112. Ver também "Canção de Carla e Salvador: representações da história latino-americana". In *Estudos de cinema II e III – SOCINE*. São Paulo: Annablume, 2000, p. 26-30.
 3. Em "Literatura comparada e globalização", Tânia Franco Carvalhal apresenta uma discussão aprofundada sobre globalização e produção literária. CARVALHAL, Tânia Franco. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.
 4. Tradução da autora. O livro tem uma tradução em português: BURGOYNE, Robert. *A nação do filme: Hollywood examina a história dos Estados Unidos*. Brasília, UnB. Tradução de René Loncan, 2002.
 5. Para uma análise de filmes históricos ficcionais anglo-americanos e representações da história latino-americana ver CORSEUIL, Anelise R. "Reconstructing Latin American history in *Walker* and *The mission*. *Revista Ilha do Desterro: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*. Florianópolis, n.32, 1997, p. 177-188.



Segunda Parte - Dossiê Cinema Brasileiro



Estratégias narrativas, poéticas, literárias, musicais



Narradores de Javé: **estratégias narrativas e relações de poder**

Genilda Azevedo (UFPB)

Narradores de Javé (2003), filme da cineasta brasileira Eliane Caffé, deve seu impacto a um investimento substancial no uso de estratégias narrativas. O filme inicia com um narrador cinematográfico (para usar o termo de Seymour Chatman)¹ e logo em seguida passa a também fazer uso de um narrador-personagem, que conta uma história a uma pequena audiência. Esta história é gradualmente construída – verbalmente e visualmente – de acordo com a perspectiva de vários outros “narradores”, cada um, a seu modo, expressando seu ponto de vista acerca do “evento histórico” associado à fundação de sua cidade, Javé. As diferentes versões do mesmo “evento” revelam que suas narrativas (como quaisquer outras) são moldadas em termos de visões, experiências e interesses particulares. O filme também alude a distinções importantes entre narrativas orais e escritas e, ao fazê-lo, ressalta a relação complexa entre letramento e poder, de um lado, e analfabetismo e opressão sócio-econômica, de outro.

A preocupação explícita com a questão da *narração*, neste filme, aparece primeiramente no título, através da palavra *narradores*, e se materializa logo em seguida em sua abertura, durante a apresentação dos créditos, quando os nomes do elenco são mostrados paralelamente com a ilustração de letras soltas e vários tipos de pontuação: ponto, vírgula, ponto e vírgula, dois pontos, reticências. Esses sinais gráficos são inscritos na tela de forma lúdica, como se numa referência ao caráter de *jogo* característico das narrativas, de modo geral, e dessa narrativa,

em particular. Além disto, os sinais de pontuação constituem elementos gráficos determinantes na construção de *narrativas escritas*, e representam uma antecipação da oposição que será criada, ao longo do filme, entre os dois tipos de narrativa (orais e escritas). Essa oposição é substancialmente expressa na *diferença* que as várias versões do *mesmo* evento histórico engendram, e na exigência feita pelos “homens do poder” de que a história contada precisa ser história grande, com valor de patrimônio, história das origens, trabalho científico; do contrário, a história não será validada. Mas como dar unidade e status histórico a fragmentos de narrativa resgatados da memória de um grupo social variado, com vivências e perspectivas diferentes acerca da história a ser construída em dossiê? Como conciliar a “cientificidade” exigida pelas autoridades e a invenção popular, advinda da memória e resultante da experiência social e humana vivenciada por aquela comunidade? Tais questionamentos mostram que o filme de Caffé constrói-se com base nesta duplicidade: a tentativa de apreensão de uma verdade histórica (aquilo que realmente aconteceu) e a história construída como narrativa multifacetada e fragmentada, ou seja, a história da memória. Trata-se, na verdade, de uma diferença já ultrapassada entre certa vertente de historiadores, uma vez que, “opor, de um lado, a reconstrução historiográfica do passado, com seus métodos, sua distância, sua pretensa cientificidade, e de outro, as reconstruções múltiplas feitas pelos indivíduos ou grupos faz tão pouco sentido quanto opor o ‘mito’ à ‘realidade’” (ROUSSO, 2005, p. 97).

Os próprios roteiristas do filme – Luis Alberto de Abreu e Eliane Caffé – pareciam ter uma consciência clara a respeito da ambigüidade inerente à “memória como história” e à “história como memória”², ao caracterizarem a própria construção e escritura do roteiro através do intercâmbio entre os elementos de ficção e a experiência vivida e transmitida pelos moradores das cidades do interior que eles visitaram. Diz Caffé: “Partimos para três expedições que fizemos pelo interior de Minas e da Bahia para colher histórias reais ou fabulosas contadas por pessoas comuns e originárias das regiões mais afastadas ou marginais” (ABREU, 2004, p. 5). Luis Alberto de Abreu, por sua vez, informa que “a interface entre

ficção e realidade acompanhou o processo de feitura do roteiro desde os primeiros momentos”. (ABREU, 2004, p. 7-8). Como exemplificação, Abreu conta que “[a]s viagens, os contatos com velhos contadores de histórias, a escuta atenta dos dramas de moradores de pequenas comunidades ameaçadas de extinção pela construção de hidrelétricas, alteraram significativamente os elementos de ficção” (ABREU, 2004, p. 8).

Voltando ao universo diegético do filme – em que as fontes orais possuem uma função proeminente na construção da história da memória –, um outro elemento torna a situação ainda mais complexa: a ausência de alguém, dentre aqueles que possuem o conhecimento sobre as origens da cidade, que possa escrever sua história, já que seus habitantes são analfabetos; alguém que possa fazer o registro *escrito* a partir das narrativas *contadas oralmente* pelos moradores (na verdade, *narradores*) de Javé. Tal circunstância acentua ainda mais o distanciamento entre a pretensa unidade advinda da voz autoral – daquele a quem será delegado o poder de articulação e construção da história – e as narrativas variadas que os diferentes narradores contam sobre o mesmo evento: a fundação da cidade de Javé.

Reflexões iniciais acerca da função do narrador, segundo Walter Benjamin, se fazem necessárias antes que detalhemos questões centrais da narrativa do filme. Embora este seja um texto que lida com a problemática do narrador principalmente na literatura, também oferece a possibilidade de pensarmos sobre os argumentos principais em termos da narrativa fílmica; muito mais ainda, da narrativa deste filme específico, uma vez que a função do narrador, aqui, é explicitamente dramatizada e trazida à tona não só numa perspectiva auto-referencial, mas também histórica e política, sobretudo quando consideramos a função do narrador em sua relação com o saber e a transmissão do saber.

Segundo Benjamin, a arte de narrar era, em seus primórdios, associada à “faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1994, p. 198). Ou seja, “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os

narradores” (p. 198). Benjamin ressalta o fato de que “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (p. 198). Estas três considerações já introduzem questões importantes sobre o processo de narração na época pré-moderna: o processo de narração como atividade social, comunitária, em que as experiências eram compartilhadas; a semelhança entre as narrativas orais e escritas (uma vez que estas traziam a marca da oralidade); e o caráter anônimo do narrador, característico de uma cultura e uma época em que “o discurso não era originalmente uma coisa, um produto, algo a ser possuído [...]” (FOUCAULT, 1992, p. 142). Tal fato vai se contrapor à noção de *autoria*, cuja função primordial, nas palavras de Foucault, é “caracterizar a existência, circulação e operação de certos discursos dentro da sociedade” (p. 142). E ainda: “O autor é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real” (FOUCAULT, 1996, p. 28).

Estas reflexões se fazem oportunas para o aprofundamento de algumas questões que o filme *Narradores de Javé* suscita. Uma das seqüências iniciais do filme apresenta um jovem de mochila, correndo, para pegar um barco. Sua presença contribui para marcar uma diferença entre suas características urbanas e todo o espaço rural a sua volta: logo percebemos que se trata de um *outsider*. Como ele perde o barco, e um outro só virá ao amanhecer, o rapaz encontra abrigo num bar, onde habitantes locais bebem e conversam para passar o tempo. Contrapondo-se aos homens falantes, uma senhora já idosa, dentro do bar, alheia ao que os homens conversam, lê um livro. Sua presença e aparente falta de ação servem de pretexto para que um dos homens comece a contar uma história específica; uma história em que as habilidades de leitura e escrita possuem papel central.

É exatamente essa história que introduz os ouvintes diegéticos e os espectadores não-diegéticos no universo de Javé, pequena e paupérrima cidade que seria inundada devido à construção de uma estação hidrelétrica. A notícia causa revolta entre os moradores, que tentam, a todo custo, salvar

suas casas e sua história. Mas a única possibilidade de evitar a destruição de Javé seria através da comprovação de seu valor histórico e da documentação deste valor em livro, o que suscita a seguinte questão: que valor histórico um local pobre, de habitantes analfabetos, poderia ter? O que se configura como *valor histórico* e quem determina tal valor? Considerando-se que Javé possui um valor histórico ou um patrimônio que *interesse* a outros, quem poderia resgatar, coletar e articular a história desse lugar, uma história que só existe de modo fragmentado, como experiências variadas e estilhaços de memória? Mais que isso: quem seria o responsável (o autor) pela construção escrita dos relatos orais dos diversos narradores?

Quase todo o filme constitui a dramatização da tentativa de salvar Javé da inundação. Nas palavras do primeiro narrador (interpretado por Nelson Dantas), trata-se de uma estória que mostra “o rebuliço que uma escritura foi capaz de fazer”. A narrativa oral iniciada por este narrador é logo substituída pela narrativa audiovisual da mesma. Ou seja, o filme delega aos próprios *narradores* de Javé a autoridade para contar / narrar as origens do que hoje é a sua cidade. E suas narrativas verbais, narradas oralmente, são simultaneamente dramatizadas visualmente.

Antes de considerarmos as narrativas específicas, ainda precisamos nos deter na figura daquele que é responsável por registrar e articular as versões contadas – ou seja, aquele que vai realmente escrever, transpor para o livro, a história do Vale do Javé. Trata-se de Antônio Biá, vivido no filme por José Dumont. Percebe-se, logo no início de sua atividade como *autor* (afinal, será sua voz e marca que darão o tom final às narrativas), que há uma tensão entre aquilo que ele ouve – aquilo que é contado – e aquilo que ele escreve. Já na primeira tentativa de registro, Biá explica que prefere escrever a lápis (em vez de caneta) porque o lápis “obedece à mão e ao pensamento”; diz ele que só “pensa a lápis”. É claro que isto causa surpresa aos “narradores”: a escrita a lápis oferece nenhuma segurança ou confiabilidade, nenhuma perenidade: pode ser modificada, ou mesmo apagada, a qualquer instante. Esta é a primeira, dentre tantas opiniões de Biá, que vai

caracterizá-lo como um ouvinte / autor pouco confiável, indo de encontro ao que Benjamin considera como princípio básico da relação entre ouvinte e narrador: “interesse em conservar o que foi narrado” (1994, p. 210), assegurando, assim, a possibilidade de reprodução da história. As interferências de Biá também servirão para contribuir com o tom jocoso que o filme gradualmente vai adquirindo.

A verdade é que Biá não se contenta em meramente coletar e registrar os dados relatados (aliás, algo que ele realmente não faz): à medida que ouve as histórias, faz comentários a respeito, sugere que determinado trecho seja melhorado, afirma ser necessário re-imaginar determinada passagem; Biá assume ares de um verdadeiro mestre da escrita e afirma que “escritura é assim, que existem regras para a escritura”. Em determinado momento, ele chega a argumentar: “a história é de vocês, mas a escrita é minha”. Tais afirmações nos remetem ao texto “A economia escriturística”, de Michel de Certeau, e à noção de que a escritura “não é mais o que fala, mas o que se fabrica” (2005, p. 228). As atitudes de “querer-dizer” e de “querer-ouvir”, antes associadas ao texto sagrado como voz, são substituídas, na modernidade, por uma postura do “querer-fazer” (CERTEAU, 2005, p. 228). Como ainda afirma Certeau: “Mede-se o ser pelo fazer” (p. 228).

Tudo isto mostra o distanciamento entre as narrativas orais e sua materialização em texto escrito. Considerando-se que aquelas histórias já resultam de um filtro que se dá através da memória – para Benjamin, “a memória é a mais épica de todas as faculdades” (1994, p. 210) –, constituindo-se, portanto, em fragmentos de experiência, a interferência do “*autor* Biá” sobre elas acaba por desnudar ainda mais a perspectiva fantasiosa das mesmas, uma vez que determinados pontos não se encaixam, ficaram perdidos “com o desaparecimento [das] coisas, com o poder da morte” (BENJAMIN, 1994, p. 210).

Ao menos dois aspectos centrais chamam a atenção na forma como as seis narrativas são contadas: o primeiro diz respeito à caracterização daqueles que defenderam seu lugar como “gente valente”, “gente herdeira de povo de coragem”.

Ou seja, o caráter de luta e resistência, característico desse povo, permeia todas as narrativas. O outro aspecto diz respeito à participação de uma audiência (formada pelos moradores de Javé) como ouvintes das histórias contadas. Isto mostra que Antônio Biá (mesmo sendo o responsável pela organização das narrativas em texto escrito) não possui o privilégio da escuta. Além disso, Biá tem acesso às reações dos moradores, algumas, inclusive, expressas verbalmente, quanto às diferentes versões narradas. Estas versões têm variações significativas: ora o líder político é um branco; ora é uma mulher; ora é um negro. As variadas possibilidades ressaltam as diferentes perspectivas inerentes ao ato de contar/narrar, e os efeitos decorrentes da diferença, efeitos quase sempre ligados a relações de poder, em que interdições e exclusões se fazem visíveis.

E eis que chega o dia marcado para a leitura da história escrita, a leitura do “livro”. Os moradores de Javé, esperançosos de que o registro de sua história possa salvar a cidade da inundação, concordam em se encontrar à noite, no armazém, onde a leitura do suposto livro será feita. No entanto, para a surpresa e revolta de todos, Antônio Biá só havia feito rabiscos em suas anotações. E ele justifica seu ato com as seguintes palavras: “Quanto às estórias, melhor ficar na boca do povo, porque no papel não há mão que lhes dê razão. E daí, se Javé nasceu de uma gente guerreira? Javé é só um buraco perdido no oco do mundo. Os homens não vão parar a represa por causa de um povinho ignorante, semi-analfabeto, que imagina ter uma história de grandeza. Isto é fato, é científico”.

Diante do acontecido, a última arma de que os moradores dispõem são seus próprios discursos e sentimentos. Aproveitam a “invasão” que a cidade sofreu por engenheiros e técnicos (alguns, inclusive, munidos de câmera) para registrar e denunciar a violência de serem expulsos de suas casas. São depoimentos emocionados, permeados do desespero da impotência. Uma das senhoras diz: “não dá para viver debaixo d’água; nossos mortos, debaixo d’água?” De fato, quase todos os depoimentos fazem referência aos que já morreram, às raízes familiares; ao fato de que a inundação será um desrespeito e uma violação também aos mortos. Este é um momento do filme em que as

narrativas privadas, pessoais ganham realce e emprestam ao filme um tom de documentário. Também servem para contrastar com o caráter “épico” dos depoimentos iniciais acerca da fundação da cidade.

O filme termina com o barulho das águas avançando por sobre a cidade. As imagens nos levam de volta ao ponto inicial, quando o rapaz de fora, que havia perdido o barco, junta-se a outros moradores daquele povoado e ouve a história do Vale do Javé. O filme, então, possui um *framework* que o insere, desde sempre, numa perspectiva metalingüística, em que questões ligadas a narração, audiência, escuta, comentário, autoria, história, memória, saber e poder se constituem essenciais. Ou seja, o filme não apenas conta a história do Vale do Javé, mas apresenta possibilidades variadas de como essa história pode ser contada, e o que envolve o processo de narração, enfatizando, desse modo, a própria forma de enunciação. Certeau diria que há uma desvalorização do enunciado em favor do próprio ato de enunciar, a enunciação (p. 229).

Neste sentido, devido a seu caráter metalingüístico, o filme apresenta uma ambigüidade: por serem analfabetos, aqueles moradores só dispõem da voz e da memória, podendo apenas contar oralmente suas histórias. Na ausência de um autor que possa articulá-las em texto escrito, percebe-se que a impossibilidade de narrar não se enraíza apenas na “desintegração da experiência” (ADORNO, 2003, p. 56)³, mas possui uma raiz social, econômica e política ainda mais profunda, uma vez que é também substancialmente afetada pelo analfabetismo. E, como diz Certeau: “o ‘progresso’ é do tipo escriturístico” (p. 224). No contexto do filme, de nada adiantarão as histórias enquanto oralidade, uma vez que “‘oral’ é aquilo que não contribui para o progresso; e, reciprocamente, [é] ‘escriturístico’ aquilo que se aparta do mundo mágico das vozes e da tradição” (CERTEAU, 2005, p. 224). Na ausência do livro – que, na visão de Certeau, representaria, dentro dessa ótica escriturística, uma prática científica, legítima –, nada mais pode ser feito contra a inundação de Javé.

Além da moldura metalingüística em que o filme se insere, há vários elementos específicos que fazem referência ao universo da leitura – não só como

letramento, mas como leitura de mundo, como compreensão da realidade. Dois exemplos são significativos: na porta da casa de Biá, está escrita a seguinte frase: “Proibida a entrada de analfabetos”; numa cena perto do final do filme, vemos crianças brincando um jogo que se caracteriza como “o que você imagina não é o que você vê”. O próprio Antônio Biá, antes funcionário dos Correios, havia sido expulso da cidade por ter escrito cartas em nome dos moradores analfabetos, sem que eles soubessem, como expediente para preservar seu emprego. (Numa cidade de analfabetos, como justificar a manutenção do posto de correio)?

Um outro elemento significativo que acaba adquirindo um valor metafórico diz respeito à presença recorrente do sino da igreja. Nas versões visuais das narrativas orais, o sino sempre se fazia presente, constituindo-se como metonímia da igreja, e conseqüentemente como índice da continuidade da fé daquele povo, onde quer que fosse. Após a inundação de Javé, a história se repete: de novo, a população é expulsa; de novo, o sino da igreja é salvo. Metaforicamente falando, podemos crer que, de novo, a história de Javé e de seu povo continuará a *ecoar* (e o filme constitui evidência disto). Trata-se de um recurso que novamente dá ênfase à oralidade, à possibilidade de permanência das histórias. Na cena final do filme, apenas ouvimos a voz de Zaqueu: a tela fica cinza, as imagens desaparecem. Ainda uma vez, temos a força enunciativa da questão da oralidade no filme.

Por outro lado, há o registro dos depoimentos e desabafo dos moradores feito por câmeras, o que cria um distanciamento muito grande em relação à forma anterior de narração. Tudo isto mostra que a história de Javé, na verdade, constitui um pretexto para que questões mais amplas ligadas ao próprio ato de narrar – e tudo aquilo que o envolve (narrador, autor, leitura, escritura, escuta) – fossem consideradas. No fundo, é o filme de Caffé, como instância maior de narrativa, e ela própria, como “autora-narradora”, que estão por trás da articulação das narrativas sobre Javé, sua história, seu povo e sua pobreza. O recurso metalingüístico mostra-se, então, como solução possível não só para se continuar contando, mas sobretudo para se contar como se conta.

Referências bibliográficas

- ABREU, Luis Alberto de; CAFFÉ, Eliane. *Narradores de Javé*. Roteiro final. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004.
- ADORNO, T. W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2003.
- BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CERTEAU, Michel de. “A economia escriturística”. In: _____. *A invenção do cotidiano*. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2005.
- CHATMAN, Seymour. *Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1993.
- FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- _____. “What is an author?”. In: ADAMS, H & SEARLE, L. (eds.). *Critical theory since 1965*. Tallahassee: University Presses of Florida, 1992.
- KOTHE, Flávio René. *Benjamin & Adorno: confrontos*. São Paulo: Ática, 1978.
- MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- MONTENEGRO, A. T. *História oral e memória: a cultura popular revisitada*. São Paulo: Contexto, 1992.
- ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita*. Campinas: Papirus, 1998.
- ROUSSO, Henry. “A memória não é mais o que era”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2005.
- ZUIN, Antônio A. S. e outros (orgs.). *Ensaio frankfurtianos*. São Paulo: Cortez, 2004.

-
1. Contrapondo-se a vários teóricos da narrativa fílmica, que possuem uma visão limitada acerca do narrador em filmes, cuja função é quase sempre associada a uma voz humana que se sobrepõe à imagem, Chatman argumenta em favor do *narrador cinematográfico* – o agente geral, que abrange todo o filme como objeto construído, e responsável pela transmissão de todos os recursos comunicativos ligados ao canal sonoro e visual. (cf. CHATMAN, p. 124-138).
 2. Cf. THOMSON, Alistair, FRISCH, Michael e HAMILTON, Paula. “Os debates sobre memória e história: alguns aspectos internacionais”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína. (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2005.
 3. Em “Posição do narrador no romance contemporâneo”, Adorno discute a impossibilidade de narrar a partir do contexto histórico do pós-guerra: “Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras” (2003, p. 56).

Fábio Fabuloso – um narrador familiar

Angélica Coutinho (Universidade Estácio de Sá)

Em 2004, Pedro Cezar, Ricardo Bocão e Antônio Ricardo lançaram um filme sobre surfe reunindo grande quantidade de imagens de arquivos com novos depoimentos e imagens, ilustrações e textos baseados na literatura de cordel, música nordestina e um narrador de forte sotaque nordestino. Dessa *mistureba e sem tripé nem cabeça*, como definem os títulos dos extras do DVD, surgiu o documentário *Fábio Fabuloso*, sobre a vida do campeão mundial de surfe, o paraibano Fábio Gouveia. Todo o filme parece impregnado do bom humor e da simplicidade do biografado, inclusive a voz daquele que narra, assim como de um certo conhecimento regional. Esta impressão genérica pode ser analisada e sistematizada à luz do estudo da narrativa.

No entanto, é preciso definir o narrador cinematográfico. Recorremos, portanto, à narratologia cinematográfica que considera o narrador cinematográfico como uma instância extradiegética, não-antropomórfica, que organiza a obra cinematográfica. Esta instância, denominada meganarrador, por André Gaudreault, é responsável pelas atividades de encenação (*mise-en-scène*), enquadramento (*mise-en-cadre*) e montagem (*mise-en-chaine*). No entanto, a narratologia não ignora a possível existência de um narrador que se utiliza da banda sonora, na maioria das vezes, ou também da banda visual, e se apresenta como o “contador da história”. Mas Gaudreault afirma que o “eu” só pode ser metafórico no cinema já que o

discurso fílmico (...) não pode dizer 'eu' (nem seu equivalente em inglês, espanhol etc.) porque ele não fala francês (nem inglês, nem espanhol). Ele "fala", como diz Jost, "cinema". E tudo que ela pode, esta instância, é *fazer dizer* "eu" por uma outra instância que, de uma parte, lhe será *subordinada* e, de outra parte, deverá necessariamente, *se encarnar, se atorializar* (GAUDREULT, 1989, p. 177).

Esta outra instância é um sujeito, denominado sub-narrador porque deve necessariamente estar subordinado à instância maior, ao narrador cinematográfico. O sub-narrador obedece a uma série de combinações de acordo com sua participação na construção da narrativa e, a partir de Michel Chion, Mary-Ann Doane e Christian Metz, podemos proceder uma classificação. Mas é preciso antes destacar que não necessariamente o sub-narrador se torna ator ou é personagem, ele pode ser também extradiegético, como aparentemente vemos em *Fábio Fabuloso*. Digo "aparentemente" porque o sub-narrador do documentário parece uma categoria híbrida: não está dentro, nem completamente fora do mundo diegético.

Se partirmos da necessidade apontada por Gaudreault do sub-narrador dizer "eu", ou seja, ser um personagem, temos o caso em que se utiliza da voz *over*, ou seja, do som fora de campo para conduzir a narrativa sem nunca se apresentar diante do espectador falando como um narrador. Desse modo, não o vemos contando a história, mas ele se identifica como personagem, diz que vai contar sua história, identificamos sua voz.

Mas este sub-narrador pode, ainda, utilizar-se do som *in*, ser uma voz diegética e, portanto, personagem da história, que se apresenta visualmente diante do espectador contando a história. Neste caso, e também no anterior, a atividade do mega-narrador em ceder os canais de expressão para uma instância delegada ou subordinada fica bastante evidente, já que a presença do sub-narrador se faz em alguns momentos do filme e em outros não. Logo, percebe-se que mesmo

que o “contador da história” esteja ausente, a narração não cessa. Procedimento particular da narrativa cinematográfica, já que na narrativa escrita, aquele que conta a história não pode se ausentar.

É preciso considerar, ainda, o caso em que vemos alguém na tela que nos contará a história, o sub-narrador extradiegético, ou seja, que não é personagem da história, mas se apresenta visualmente apenas como “aquele que conta”, sem relação direta com os fatos narrados e que se assemelha ao narrador-escritura em terceira pessoa. Um narrador onisciente, conhecedor dos fatos que envolvem os personagens, mas que tem um corpo, se faz visível provocando uma semelhança com o meganarrador, fazendo-nos supor que sua ausência na banda sonora ou visual se dá por escolha própria e que “de outro lugar” continua a comandar a seleção da informação.

No entanto, o comentador externo ou extradiegético que conduz a narrativa, mais comumente, utiliza-se exclusivamente da banda sonora. Recurso usado classicamente em documentários, o sub-narrador não-personagem é aquele que prescindir de um corpo, é descorporalizado, como define Mary Ann Doane. Este também provoca uma identificação com o meganarrador. É como se essa instância não-antropomórfica “ganhasse” uma voz e, mais uma vez, assemelhando-se ao narrador-escritura onisciente.

E, por fim, podemos encontrar um sub-narrador similar ao que temos em *Fábio Fabuloso*: ele está fora da ação principal, mas que pode ser considerado parte do mundo diegético. Sua presença, como contador da história, faz-se exclusivamente na banda sonora. Ou seja, não há som *in*, apenas voz *over*. Christian Metz chama este sub-narrador de peridiegético. Ele está na “periferia” da história contada. Mas quais recursos ele se utiliza para criar uma intimidade com o fato narrado sem, no entanto, dizer “eu”?

A fim de buscar compreender as estratégias de construção de um sub-narrador peridiegético, é necessário considerar a questão do foco narrativo,

determinante do controle da informação, que, em conjunto com a voz, cria a instância narrativa. Sabemos que é possível na narrativa literária termos um narrador em terceira pessoa e, portanto, heterodiegético, não-personagem, com uma focalização interna em um personagem. Ou seja, um narrador que diz “ele”, mas que só é capaz de contar os fatos a partir da perspectiva de um personagem, sabendo inclusive quais são suas motivações e seus sentimentos. Tomemos como exemplo, o romance *Um céu de estrelas*, de Fernando Bonassi.

A mulher recolheu o vaso. Ele teve a sensação que a mulher não se importava com aquilo tudo, pois fazia movimentos normais e nem tremia. A aliança que estava no vaso escorregou para baixo da estante. Ficou lá! Achou que era uma falta de respeito. Ele queria que ela apanhasse porque sabia que aquele anel, naquele momento, ardia... Iria perfurar a mão da mulher numa chaga de cruz. O homem e se aproximou da porta, colocou o cotovelo no batente e pousou a mão na nuca. Pra um cara fodido, aquele era um jeito de descansar o braço, nada mais. Ele ainda olhou para a fechadura. E olhou para a chave. Não sabia se ia conseguir tolerar aquele torcicolo que o acompanhava há vários dias (BONASSI, 1991, p. 39).

Percebemos que, apesar de dizer “ele”, o narrador tem uma extrema intimidade com seu personagem, sabe de seus desejos e suas dores. Tal recurso narrativo provoca uma proximidade entre o leitor e o protagonista sem que o narrador imponha uma autoridade, semelhante a do narrador onisciente. Logo, este é o problema que se coloca para a narrativa cinematográfica: como podemos utilizar a voz de um sub-narrador não-personagem fazendo com que ele se afaste da autoridade do meganarrador e se aproxime do protagonista ou daqueles que estão na sua “periferia”? Como ultrapassar a barreira da terceira pessoa e contar os fatos verbalmente, ou seja, utilizando a banda sonora, a voz *over*, do ponto de vista do protagonista?

A fim de definir a voz peridiegética, que chamaremos de sub-narrador peridiegético, Metz exemplifica a “voz escondida” de Orson Welles em *Soberba*. Para o autor, apesar da voz ser evidentemente não-diegética, o texto narrado deixa claro que esta voz é de um habitante do bairro, um tipo de vizinho e que o *saber* não pertence apenas ao narrador. Diz Metz: “Ela (a voz) não vem da diegese, mas do seu entorno, um entorno ao mesmo tempo vago e próximo” (METZ, 1991, p. 55). Outro exemplo, Metz encontra em *Duas inglesas e o amor*, de François Truffaut. Sobre a voz que conta os eventos do ponto de vista de Claude, o autor afirma:

Esta voz tem um status ainda mais compósito: por um lado, ele mostra o mundo como é visto por Claude, e também nos “mostra” o próprio Claude. A voz o *observa* durante todo o filme, analisa seus sentimentos, os *conhece*, tornando-se uma voz verdadeiramente exterior e “onisciente” de focalização zero. Mas a contradição se transforma em um benefício duplo para o espectador que tem a impressão de dispor de um conhecimento absoluto sobre Claude, de dentro e de fora. A voz consegue exercer um efeito de EU sem perder os poderes do ELE (METZ, 1991, p. 144).

Mas como obter o mesmo efeito em um documentário? Na análise do documentário *Viramundo*, de Geraldo Sarno, Jean-Claude Bernardet diferencia a *voz da experiência*, dos entrevistados que falam do que conhecem, da voz única do locutor. Bernardet diz:

Voz de estúdio, sua prosódia é regular e homogênea, não há ruídos ambientes, suas frases obedecem à gramática e enquadram-se na norma culta. Outra característica: o emissor dessa voz nunca é visto na imagem. Ele pertence a um outro universo sonoro e visual, mas um universo não especificado, uma voz *off* cujo dono não se identifica (BERNARDET, 2003, p. 16).

Essa voz é aquela que Mary Ann Doane chama de descorporalizada, que prescindir de um corpo e de uma localização espacial e temporal e, portanto, interpreta a imagem produzindo uma verdade. Para Doane, o comentário em voz *over* no documentário:

(...) dota esta voz de uma certa autoridade. Como uma forma de discurso direto, ela fala sem mediação com a platéia, passando por cima dos “personagens” e estabelecendo uma cumplicidade entre ela mesma e o espectador – junto eles compreendem e assim *situam* a imagem (DOANE, 1983, p. 466).

No entanto, podemos observar que no documentário *Fábio Fabuloso*, a voz do sub-narrador funciona de maneira diversa. Apesar de utilizar a voz-over, ou seja, do som fora de campo, esse sub-narrador, nunca nomeado ou visualizado, utiliza-se de recursos como expressões e sotaque nordestino para se aproximar tanto do personagem principal quanto do espectador.

O filme é fortemente marcado pela cultura nordestina desde suas falas até a utilização de expressões locais e ilustrações inspiradas na literatura de cordel. A premissa que se apresenta inicialmente é a necessidade de se descobrir se Brasil se escreve com Z ou com S. Questão central quando se trata de um nordestino típico que se recusava a sair da Paraíba e enfrentar as viagens pelo mundo para participar de campeonatos de surfe. Curioso ainda ao sabermos que seu primeiro empresário teve que financiar uma dupla – Gouveia e Padaratz – para correr o mundo em campeonatos, já que sozinho Fábio teria dificuldades por só saber o Português. Ou seja, para o personagem, o Brasil sempre se escreveria com S, uma letra similar ao desenho que a prancha do surfista faz nas ondas das praias do mundo. É assim, nos diz o locutor, que Fábio ensinaria definitivamente para todo o mundo como se escreve Brasil.

O sub-narrador, com sotaque nordestino, apresenta inicialmente um burrinho, com dúvidas ortográficas, que vemos carregar Fábio e sua prancha pelas dunas da Paraíba dizendo que: “foi provado cientificamente que quando um burrinho sabido e curioso carrega no lombo um sujeito paraibano de nome Fábio o resultado é fabuloso”. Em seguida, vemos Fábio descendo uma onda e entrando em um enorme tubo. Finaliza-se assim, o prólogo do filme dando vez aos créditos ilustrados por animações de ilustrações similares ao cordel e com acordes nordestinos ao fundo.

Em seguida, vemos uma seqüência de fotos da vida de Fábio Gouveia desde a infância até a vida adulta com o sub-narrador dizendo que “fabuloso é a conjugação da palavra Fábio. Serve também para designar fábula. Fábula é a vida do jeito que mainha e painho diziam que a vida ia ser quando a gente era pequeno de infância. Infância é quando um monte de gente grande assiste, com cara de besta, a linha de surfe que um sujeito fabuloso faz dentro d’água”.

Nestes três primeiros minutos do filme, já podemos encontrar uma série de elementos que afastam o sub-narrador do status tradicional da voz da autoridade, daquele que narra de fora da experiência. Inicialmente, o próprio sotaque já o aproxima do personagem, o que se reafirma quando no texto ele diz: “Quando a gente era pequeno”. Estabelece-se aí uma familiaridade não só com o próprio Fábio como com “painho e mainha”. Além disso, que autoridade pode ter um sujeito que considera “científico” o resultado fabuloso de um burrinho carregar um surfista no lombo? Ou que define infância como a “cara de besta” de quem assiste um surfista cortando as ondas do mar?

Devemos considerar, ainda, que o sub-narrador já nos avisa que estamos diante de uma fábula, o que justifica a presença do burrinho, já que geralmente a narrativa alegórica tem como personagens os animais e pretende, ao final, refletir uma lição moral com temas como a vitória da fraqueza sobre a força, da bondade sobre a astúcia e a derrota de presunçosos. Todos estes temas poderemos encontrar na história da vida de Fábio Gouveia cujo perfil se desenha

como de um nordestino simples e brincalhão, apenas interessado no surfe e na vida entre família e amigos, mas que acaba por se confrontar com um mundo muito maior e mais competitivo do que o de Baía Formosa, praia da Paraíba onde aprendeu o esporte.

Para introduzir a história da vida de Fábio e dar voz aos depoimentos, o subnarrador elabora a seguinte introdução:

Antes do cabra ser fabuloso e fazer um surfe bonito da gota serena pra poder chegar na proeza de só andar de jegue, o cabra fabuloso teve que carregar sozinho prancha de surfe, família, mala e cuia em tudo que é aeroporto que tem aí pelo mundo. E antes de carregar prancha, família, mala e cuia, o sujeito se pendurava de carona nos caminhão de cana e ia pegar onda em Baía Formosa. Baía Formosa, B-F, é um lugar que já começa cheio de lindeza pelo nome: Formosa. A onda de Formosa sai do horizonte toda ajeitadinha. Parece até que o surfista mandou desembulhar lá do fundo por encomenda. Foi nesse lugar que Fabinho aprendeu fazer uma coisa única: desenhar dentro d'água uma linha de surfe dele e de ninguém mais. Linha de surfe é quando o cabra faz na água do mar um desenho bonito da gota serena. Gota serena é o estado de espírito de quem vê Gouveia dando nó em pingo d'água. Dona Regina, moradora de BF, usa gota serena pra plantar florzinha laranja, usa gota serena dentro do filtro de barro de casa e usava gota serena para fazer comida quando Fabinho era “pirraia” e ficava na casa dela.

Não podemos considerar essa voz como uma voz de um saber generalizante, afastado da origem da experiência. Pelo contrário, além da intimidade com o personagem ao chamá-lo de Fabinho, o sub-narrador chega a supor que a onda sai “ajeitadinha do fundo do mar” por solicitação do próprio surfista. Além disso, usa como referência para explicar a linha de surfe, uma expressão propriamente nordestina – gota serena – que tem diversas utilidades desde plantar flor até definir o sentimento ao se ver Fábio Gouveia na água.

Acompanham a narração uma série de montagens fotográficas, ilustrações fixas e animadas, filmes antigos e recentes de Fábio surfando até chegarmos a casa de Dona Regina e ouvirmos seu depoimento. Acompanham algumas imagens, legendas na parte inferior da tela situando as imagens no espaço e no tempo – BF, Fabinho moleque – e ainda “ancorando” a fala – linha de surfe, desenho bonito da gota serena. Devemos considerar aqui a estreita relação que se estabelece entre o subnarrador e a atividade do meganarrador. A montagem, a utilização de legendas, a música, o tipo de ilustração compõem-se organicamente com aquilo que é narrado. Todos os procedimentos convergem para o perfil do protagonista e seu entorno cultural.

Podemos destacar, por exemplo, as referências ao fato já citado do pouco conhecimento de Fábio do inglês. Há uma seqüência divertida na qual ao receber um troféu, o locutor do evento pergunta em inglês se ele quer dizer algo, mesmo não conhecendo a língua. Fábio se aproxima do microfone e pronuncia uma seqüência de palavras que vemos também escritas na tela: “tuíííí, tuare, tudere, hare days. Tu sei, ma love iu, tudere uai, tudei tu love, tenqui iu”. O tema da língua reaparece quando o subnarrador diz:

O lugar onde Fábio Fabuloso vai trocar sua linha de surfe por troféu e dólar chama-se circuito. Circuito tem o apelido de “tour”. “Tur”, como já diz o nome, é uma turma de cabra profissional da moléstia, um monte de “special guy” que arroteia o mundo pegando onda de todo tipo e natureza, fazendo e desfazendo mala o tempo inteiro pra vê quem é o campeão mundial. No meio dessa turma da moléstia, tem um sujeito americano que Fia botou nele o apelido de Zé da lata. Zé da Lata, conhecido mundialmente como Kelly Slater, é conhecido por quem não sabe “entochá” a língua como Carlos Leite, é o surfista que já ganhou mais título “mundiá” na história do surfe. Já disseram até uma vez que ele ficou tão bravo com a onda que ele deu um cocorote na bicha que ela até andou de volta pro horizonte.

A fala do sub-narrador caracteriza-se, ao longo de todo o filme, por criar uma maneira própria de compreender o mundo, criando alternativas, como relacionar “tour” com turma, por exemplo, e utilizando expressões tipicamente nordestinas. Logo, esta fala cria o status compósito que já citamos em Metz, mostrando o mundo como é visto por Fábio ao mesmo tempo em que “mostra” Fábio. Temos, portanto, “um efeito de EU sem perder os poderes do ELE”. Diferencia-se da voz *over* que, como diz Mary Ann Doane, está “além da crítica – ela censura as perguntas: “Quem está falando?”, “Onde?”, “Em que hora?” e “Para quem?” Este “quem” é um sujeito que tem características – é nordestino e fala como Fábio –, está pelo mundo acompanhando a vida e os campeonatos a toda hora e fala para nós, como no seguinte trecho sobre a influência do surfista californiano Tom Curren no estilo de Fábio:

Todo mundo ficava com febre nos “ôio” quando via o bicho (Tom Curren) surfar. Fabinho ficava com febre nos “ôio”, mas também ficava com a gota serena no couro e ia pra dentro d’água imitar Tom Curren. *Mas presta atenção, ô lesado, imitar não é repetir.* Quem repete é máquina. Imitar é olhar com encanto. Olhando com encanto pra Tom Curren, Fábio Gouveia foi, de tantinho em tantinho, inventando uma outra coisa própria chamada Fabinho.

É preciso observar também os momentos nos quais o sub-narrador se ausenta. Ou são momentos de pura fruição, momentos em que podemos observar a beleza dos surfistas enfrentando as ondas do mar, ou aqueles nos quais os entrevistados falam. Nos momentos das imagens de surfe, invariavelmente, são utilizadas legendas para identificar os surfistas e, muitas vezes, com o mesmo tom brincalhão do subnarrador. Um exemplo é quando se intercalam imagens de Fábio e seu aprendiz Bernardo “Pigmeu”. Depois de ser apresentado como um agregado, e ser informado que é comum a família nordestina aceitar “filho que nasceu do lado de fora”, vemos os dois surfando e nas legendas a dúvida: É Pigmeu? É Fábio?

Já os depoimentos podem ser divididos em três grupos: os dos amigos de infância e do próprio Fábio com falas carregadas nas expressões e no sotaque nordestino como a do subnarrador; a dos amigos, competidores que brincam em sua fala espelhando o próprio humor de Gouveia, invariavelmente se dirigindo a câmera como se falassem com ele ou fazendo perguntas; e o terceiro grupo, de empresários ou jornalistas, mais desigual em relação ao conjunto, pois buscam conclusões e constroem falas mais generalizantes. Mas, de qualquer maneira, o subnarrador não passa por cima dos personagens falando sem mediação com a platéia, conforme Doane caracteriza a voz over do documentário. A fala do subnarrador se integra com a dos entrevistados, assim como do próprio Fábio, em estilo e linguagem e fala com o espectador sem criar uma hierarquia.

Concluímos ao observar os elementos que compõem a fala do subnarrador que este pode ser classificado como peridiegético, na acepção de Metz. Ou seja, o sotaque, as expressões, a maneira de compreender e definir o mundo daquela voz, cuja corpo não vemos, criam um personagem periférico à narrativa. É como se Fábio Gouveia falasse também através desse Outro invisível, mas tão presente, tão íntimo, tão familiar.

Referências bibliográficas

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BONASSI, Fernando. *Um céu de estrelas*. São Paulo: Siciliano, 1991.

DOANE, Mary Ann. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço in: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

GAUDREULT, André. *Du littéraire ao filmique – Système du récit*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1989.

JOST, François. *L'oeil-caméra: Entre film et roman*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1987.

Trajetória da personagem no documentário de Eduardo Coutinho

Cláudio Bezerra (Universidade Católica de Pernambuco/Unicamp)

A figura da personagem no cinema documental tem toda uma tradição que remonta aos pioneiros, Robert Flaherty e John Grierson. O primeiro teve a primazia de transformar narrativamente um material da realidade, utilizando-se de elementos do drama ficcional para inaugurar uma tipologia de personagem não-ficcional: o “herói”. Por sua vez, Grierson, ao definir o documentário como “tratamento criativo da realidade”, nos anos de 1930, adotou a estruturação narrativa efetuada por Flaherty, adicionando-lhe a retórica da função social, fornecendo assim os ingredientes necessários para a composição de mais uma personagem documental: a “vítima”.

Em parte considerável dos documentários dramatizados contemporâneos, principalmente das TVs pagas, as personagens ainda são tratadas de maneira geral como “vítimas” ou “heróis”. Esta tradição também fincou raízes nas reportagens telejornalísticas, e foi alvo de uma crítica contundente feita por Brian Winston (1988). Interessa aqui ressaltar o elemento típico dessa personagem dotada de uma “identidade” homogênea, cuja função é desencadear um processo de projeção e identificação no público, seja como “herói” ou como “vítima”.

No final dos anos de 1950, os cinemas modernos começaram a romper com essa tradição para construir personagens mais complexas e ambíguas, com identidades múltiplas ou duvidosas. A experiência do “cinema verdade” francês

foi a mais produtiva. Em linhas gerais, a proposta de Jean Rouch e Edgar Morin foi de criar um cinema de intervenção, com a participação ativa e interativa entre quem filma e quem é filmado, durante todo o processo de construção do filme. A subjetividade do cineasta e dos participantes da filmagem, além de plenamente assumida, é também geradora do acontecimento fílmico, tornando o filme “um artefato que engendra suas próprias verdades” (TEIXEIRA, 2006, p. 273).

Diante de tais condições emerge outra personagem para o documentário, cuja principal característica é certa habilidade, sobretudo oral, para encenar a própria vida, fazer-se e refazer-se diante das câmeras, tal como em *Chronique d'un été* (1960), *Moi, um noir* (1958), *Les maîtres fous* (1955), *Cocorico, Monsieur Poulet* (1974), entre outros. O que se vê nesses filmes são personagens incompletas, contraditórias, heterogêneas. Estimuladas pelo cineasta, estão sempre cruzando as fronteiras entre realidade e ficção, dialogando e compondo para si “outros”, expondo a impropriedade da construção de um ser unívoco, modelado para representar determinada função, classe ou agrupamento social.

No Brasil, durante muito tempo os documentaristas seguiram a tradição da “vítima” e do “herói”. Os tipos rurais registrados por Humberto Mauro, os retirantes nordestinos, os trabalhadores e os desempregados urbanos da produção documental cinemanovista, por exemplo, foram criados a partir do modelo flaherty-griersoniano. Em menor ou maior grau, trabalham com personagens típicas, seguindo a tradição do documentário do “tipo sociológico”, apontada por Jean-Claude Bernardet (2003).

Embora o “cinema verdade” tenha sido apresentado aos realizadores brasileiros em 1962 (RAMOS, 2004, p. 88), o marco da ruptura com o modelo sociológico é *Cabra Marcado Para Morrer* (1984), primeiro longa-metragem não-ficcional do cineasta Eduardo Coutinho. No documentário, o homem rural não é apresentado com identidade homogênea, de classe, a exemplo dos heróis da ficção de 1964 sobre a vida do líder-mártir, João Pedro Teixeira. Tampouco é simplesmente vítima da ditadura. O que se vê é um conjunto de personagens

diferentes entre si, expondo as contradições e ambigüidades das experiências de vida pós-Ligas Camponesas.

Mas, se *Cabra marcado para morrer* simboliza uma virada definitiva no cinema documental brasileiro, não é a única na obra do diretor. Um olhar em perspectiva revela que Eduardo Coutinho operou uma transformação significativa na estilística de seus documentários com repercussões profundas na construção das personagens. O que se pretende aqui é identificar os princípios gerais dessas mudanças e como elas influenciaram a trajetória da personagem coutiniana. A hipótese a ser trabalhada é que a produção de Coutinho, em linhas gerais, pode ser dividida em três fases, cada uma apresentando determinada natureza de personagem: vítima e/ou herói; ambígua; e performática.

Como se sabe, Eduardo Coutinho iniciou a carreira de documentarista no Globo Repórter, da TV Globo, em meados da década de 1970. Na época, o programa tinha um formato e uma estrutura de produção bem diferentes do atual. Além de jornalistas e outros profissionais da televisão, a equipe era composta por alguns cineastas oriundos do Cinema Novo, o que possivelmente influenciou a opção preferencial por temas sociais. Em geral, os documentários abordavam questões políticas e socioculturais da época com um olhar crítico sobre a miséria dos brasileiros, sobretudo nas pequenas cidades do Nordeste (MILITELLO, 1997, p. 19). Esteticamente, os documentários do Globo Repórter eram estruturados por uma sucessão de imagens (atuais, de arquivo ou encenadas) aliada a uma locução jornalística do “tipo sociológica”, mas com uma abertura atenta e simpática à voz do povo.

Mesmo tendo realizado um documentário narrado apenas pelo protagonista, *Theodorico, Imperador do Sertão* (1978), a maioria dos filmes dirigidos por Eduardo Coutinho não fugiu à “regra geral” de formatação, e apresentava personagens característicos à tradição flaherty-griersoniana, ou seja, “heróis” e “vítimas”. Em *Seis dias de Ouricuri* (1976), por exemplo, sobre os efeitos de uma seca prolongada no sertão de Pernambuco, a personagem central é o flagelado, “vítima” da estiagem

e do descaso do poder público. *Exu, uma tragédia sangrenta* (1979) apresenta dois tipos de personagens “vitimizadas”, o povo pobre da cidade pernambucana que não se desenvolve por causa de uma briga sangrenta entre duas famílias, Alencar e Sampaio, e os parentes e amigos das pessoas assassinadas.

A figura do “herói” aparece em *O menino de Brodósqui* (1980), onde o pintor Cândido Portinari, nas palavras da locução e dos amigos é construído como alguém que venceu as limitações e desafios de menino pobre do interior para se tornar o artista plástico brasileiro mais conhecido no mundo. Já *Theodorico, imperador do sertão* apresenta os dois modelos clássicos da personagem documental. Por um lado, o protagonista, Theodorico, é construído por sua eloquência como um “herói”, por outro, quase em paralelo, as imagens do filme expõem os empregados da fazenda dele como “vítimas” amuadas do autoritarismo bondoso, ou, “socialista”, do patrão.

Embora tenha tido experimentações, essa primeira fase dos documentários de Coutinho não rompeu com a tradição da personagem modelar, representante de um dado segmento social. Mas, serviu de laboratório para a guinada de *Cabra Marcado Para Morrer*. Por fora das amarras institucionais da televisão, o diretor aliou sua experiência prática no jornalismo da TV Globo com técnicas do “cinema verdade”. No entanto, ao investir num processo de filmagem que produz acontecimentos e personagens, reinventou certos procedimentos adotados pelos franceses.

A aposta no potencial revelador do encontro do cineasta com quem é filmado, por exemplo, ganha contorno peculiar em *Cabra marcado para morrer* por ser um reencontro. São as imagens de um passado comum a todos os participantes, projetadas pelo diretor, que desencadeiam um processo de liberação da fala das pessoas. Em cena, Eduardo Coutinho se expõe como um diretor-personagem diferenciado, dissolvendo as fronteiras entre o cineasta e o seu objeto (personagens e situações), viabilizando assim uma abertura para o imponderável do reencontro entre ambos.

Cabe ressaltar a natureza ambígua dos participantes de *Cabra marcado para morrer*, pois esta será uma das principais características da personagem coutiniana daí em diante. As pessoas não se colocam como vítimas, nem heróis ao comentarem as lutas camponesas, as filmagens da ficção sobre o assassinato de João Pedro Teixeira, ou o que aconteceu em suas vidas após o golpe militar de 1964. O camponês não aparece, portanto, tipificado como indivíduo “revolucionário” ou “sofredor”, mas diversificado entre si em termos de geração, participação política, religião e trajetória de vida, como diz Regina Novaes (1996). Esse movimento em direção ao contraditório oferece uma abertura para a atuação fabuladora de algumas personagens.

João Virgínio, por exemplo, ao lembrar o momento em que foi torturado na prisão, zomba de si mesmo, diz sorrindo que só sendo um “cabra muito ruim” para escapar com vida. Diz que perdeu um olho de tanto apanhar, lembra com naturalidade as sessões de choque elétrico, encena como passava 24 horas de pé dentro de um tonel “cheio de merda”, tosse, cospe e sorri numa teatralidade espantosa, ao mesmo tempo assustadora e engraçada. Por sua vez, João Mariano não se considera “herói” por ter feito o papel de João Pedro Teixeira, na ficção de 1964. Declara-se contrário às lutas dos camponeses e mostra-se arrependido da participação nas filmagens, porque provocou sua expulsão da Congregação Batista da cidade de Vitória de Santo Antão.

O caso emblemático, no entanto, é o de Elizabeth Teixeira. Inicialmente, aparece assustada, quando o cineasta chega com o seu filho mais velho, Abraão. Suas palavras são contidas e a voz embargada, talvez pelo temor de ter sido descoberta ou por lembrar de certos acontecimentos que trouxeram mais problemas do que soluções para a sua vida. Abraão também a intimidava tentando guiar as suas declarações. As fotos de cena do filme de 1964, mostradas por Coutinho, servem para quebrar um pouco o clima de desconfiança, mas não o suficiente para deixá-la completamente à vontade.

Nos outros dois momentos em que Elizabeth fala com Eduardo Coutinho, sem a presença de Abraão, é outra pessoa. Mas não foi só a ausência do filho que gerou essa transformação. Ao assistir a projeção das imagens do primeiro *Cabra* já não era mais a mesma, sorria e comentava com entusiasmo as cenas. Na manhã do dia seguinte, logo na chegada de Coutinho, reconhece que não foi bem na filmagem anterior “porque estava muito emocionada”. Oferece café aos integrantes da equipe e abre a porta de casa para recebê-los. A mudança se conclui na seqüência final do filme, quando refaz o discurso vigoroso da militante.

O caráter ambíguo das personagens da segunda fase do documentário de Eduardo Coutinho está presente também em trabalhos como *Santa Marta: duas semanas no morro* (1987), *O fio da memória* (1991) e *Boca do Lixo* (1992). No primeiro, os moradores de uma favela do Rio de Janeiro não são condenados a nada, apenas expressam sentimentos e opiniões de maneira espontânea e contraditória. Como observa Consuelo Lins (2004, p. 72), os depoimentos apontam para um mundo heterogêneo, de múltiplas direções. E essa diversidade “abre os personagens uns aos outros, sem que uma verdade final sobre eles seja estabelecida”.

O depoimento sobre racismo de uma mulher negra é bastante ilustrativo da natureza das personagens apresentadas em *Santa Marta: duas semanas no morro*: “Tem racista aqui demais, especialmente esses paraíbas que vêm lá do inferno. Chega aqui e quer ser mais do que a gente, chama a gente de negro... eu também sou um pouquinho racista porque não gosto muito de paraíba... não gosto muito de branco”. Ciente do peso de sua fala, imediatamente a mulher se dirige à equipe de filmagem: “Desculpa moço, não estou falando com o senhor não... nem com o senhor”. Depois completa: “Também não gosto muito de preto”. Como se vê, uma fala vigorosa que escapa a qualquer tentativa de homogeneização do favelado como “vítima” ou “herói”, e que expõe a dimensão contraditória dos sentimentos humanos.

Apesar da estrutura narrativa convencional, e da proposta ambiciosa de mostrar a situação dos negros no Brasil, após 100 anos da Abolição, *O fio da memória* não idealiza para o bem ou para o mal a vida dos negros. Algumas pessoas falam de maneira singular e muitas vezes divertida. É o caso de Aniceto Menezes, fundador da Escola de Samba Império Serrano, do Rio de Janeiro, e um dos criadores do samba de Partido-Alto. Já com bastante idade, hospitalizado, cego e com diabetes, Aniceto não perde o bom humor, inverte o papel de entrevistado para o de entrevistador e dirige umas perguntas do tipo “pegadinhas” para o diretor: “O senhor sabe qual seja a pedra mais doce?”. Ou então: “Qual a defesa do banguela, o senhor sabe?”. Ao ouvir duas respostas negativas, dispara: “Ah, o senhor é inocente demais”. Mais adiante, Aniceto critica os questionamentos de Coutinho: “Meu Deus, as perguntas que o senhor me faz... me desculpe, mas é um tanto quanto demasiado”.

Boca do Lixo, pelo ambiente de extrema pobreza onde foi realizado, tinha todos os ingredientes para ser um documentário de “vítima”. As imagens das pessoas catando lixo estão lá, expondo a dimensão trágica dos excluídos. No entanto, mais uma vez Coutinho escapa da tipificação sociológica e dos preconceitos para revelar um universo multifacetado e contraditório, um lugar de trabalho e de relações sociais efetivas para muita gente. É nesse contexto em que se dá um rico processo de liberação da palavra das personagens, que, a princípio, resistem, mas aos poucos vão cedendo às tentativas do diretor de conquistar a confiança delas.

A personagem Jurema, por exemplo, no início das filmagens é a mais contundente: “A gente não cata essas coisas aqui para comer. Vocês botam no jornal e quem vê pensa que é para a gente comer, mas não é. Isso não pode acontecer. Todo mundo aqui tem porco... fico revoltada com isso”. Mais adiante, em sua casa, Jurema aparece ao lado da mãe, dos sete filhos e do marido. Agora, bem-humorada, fala sobre o namoro, o casamento, e como é a relação amorosa com o marido: “Briga de dia, faz as pazes de noite e faz filho”. Quando Coutinho lhe pergunta se ficou com raiva antes por causa da comida, responde

sem constrangimento: “A gente aproveita é uma fruta, um legume, macarrão, carne boa, galinha boa... Mas não precisa ficar falando para Deus e o mundo que a gente come dali”.

Personagens ambíguas, que falam de maneira peculiar e com desenvoltura podem ser encontradas com frequência nos documentários de Eduardo Coutinho desde *Cabra marcado para morrer*. No entanto, quando o diretor resolve fazer filmes estruturados pela palavra, o bom desempenho das pessoas diante das câmeras torna-se o elemento essencial para a existência do próprio filme. O que faz a diferença nos trabalhos mais recentes do diretor é uma fabulação ora singela, ora exuberante de quem encena sua vida para as câmeras com palavras, gestos, expressões e posturas singulares surgidas espontaneamente durante a filmagem. Como diz Ismail Xavier (2003, p. 168), o que se espera das pessoas é que elas não se prendam aos clichês de sua condição social, não sigam um roteiro prévio, mas inventem um para si, mesmo errático, inverossímil, incoerente.

A atual fase da personagem coutiniana é, portanto, de natureza performática, e revela a teatralidade como uma segunda natureza humana. Por *performance*, entenda-se aqui uma expressão artística que tem como suporte o corpo e que se materializa numa apresentação “ao vivo”. No caso do cinema, como aponta João Luiz Vieira (1996, p. 337-351), a noção de *performance* necessariamente inclui, além do corpo natural, o aparato cinematográfico, e certas estratégias de manutenção do caráter espontâneo das filmagens. Os documentários recentes de Coutinho enfatizam essa impressão de espontaneidade. Procuram manter o frescor de “ao vivo” do encontro do cineasta com alguém, momento em que este alguém, de improviso, foi capaz de atuar, criando uma *auto-performance*. Os elementos de reflexividade, expondo o método de produção do filme, a todo instante lembram que estamos assistindo algo em processo.

Outros elementos estéticos, adotados pelo diretor, parecem essenciais para o surgimento da “personagem performática”: ausência de tema ou história específica para o documentário; interesse exclusivo pela vida privada das

peçoas; investimento na duração do plano fixo, com pouca ou nenhuma variação de enquadramento; intervenção apenas pontual do cineasta para estimular a singularidade da fala; e montagem em corte seco, sem imagens meramente ilustrativas, os *inserts*, nem trilha sonora ou qualquer outro elemento que não tenha sido capturado durante as filmagens. O centro de todas as atenções da câmara é o corpo, em particular o rosto e suas expressões faciais.

Santo forte (1999) é o elo de transição para essa nova fase do cinema de Eduardo Coutinho, e como tal ainda conserva alguns elementos característicos aos documentários de personagens ambíguas, que não são vítimas, nem heróis. Há um tema específico, a experiência religiosa, que garante a continuidade de assunto em meio à diversidade de falas e personagens, bem como imagens ilustrativas. No entanto, é o primeiro filme em que o cineasta se apóia deliberadamente na palavra em ato de fabulação. Em *Santo forte*, a “personagem performática” está presente logo na abertura com André narrando o dia em que um espírito encarnou no corpo da sua esposa e tentou matá-lo.

Na seqüência, cerca de uma dezena de pessoas aparecem no filme contando de maneira inusitada suas experiências religiosas, sem compromisso de dizer uma verdade, e sim deixar fluir a imaginação. Uma das mais imaginativas é Thereza. Quando se reporta aos espíritos que a rodeiam no momento da filmagem, contempla o silêncio, olha curiosa no entorno, aponta para o vazio, franze a testa, arregala os olhos e balança a cabeça. Mais adiante conta que foi uma rainha do Egito, por isso gosta de coisas boas, e que viveu no tempo do compositor Beethoven, para explicar o seu gosto por música clássica. A *performance* de Thereza contempla ainda um número musical.

Em *Babilônia 2000* (2001) não há propriamente um tema, mas um pretexto vago para se estabelecer uma conversa: a passagem do milênio numa favela do Rio de Janeiro. Dessa forma, permite a exploração de vários eixos sobre a questão, a partir do interesse de cada personagem. A simpática Fátima, por exemplo, discorre sobre a sua vida, diz que já foi *hippie*, leitora de Herman Hesse,

perdeu o filho e o marido no tráfico de drogas, e que adorava interpretar a cantora norte-americana, Janis Joplin. O auge de sua *performance* é o momento em que canta *Me and Bobby McGuee*, antigo sucesso na voz de Joplin.

Edifício Master (2002) não é temático, nem oferece pretexto de conversa. As pessoas têm mais liberdade de expor seus dotes artísticos e atuam com dedicação para se compor como personagem. A mais emblemática é a garota de programa assumida, Alessandra. No auge da sua fabulação, ela se autodenomina de mentirosa, e admite chorar para acreditar no que diz: “eu sou uma mentirosa verdadeira, eu falo a mentira, mas eu falo a verdade”. O jogo de palavras e a multiplicidade de sentidos da sua afirmação é que melhor traduz toda essa discussão aqui sobre a “personagem performática”.

O mesmo vigor narrativo está presente em *O fim e o princípio* (2005), mas com outra chave. Filme de busca aleatória por personagens, sem pesquisa prévia, nem tema definido, se configura como a aposta mais radical de Coutinho no acaso como um combustível poderoso para o documentário. Após alguns dias de procura, no sertão paraibano, o diretor encontra um grupo de idosos simpáticos e fabuladores. São as questões da existência, os ciclos da vida – nascer, viver e morrer – que dão substância às *performances* de Leocádio, o sábio da comunidade, da divertida Mariquinha, do questionador Chico Moisés, e do extrovertido Nato.

Em suma, a “personagem performática” é múltipla, contraditória e maleável, faz e se refaz no transcorrer de suas *performances*, e assim torna-se muito mais humana e real do que os tipos idealizados da tradição documentária. Seus antecedentes podem ser encontrados no período do Globo Repórter com Theodorico Bezerra, e, posteriormente, em Elizabeth Teixeira, João Virgínio, Aniceto Menezes e outros. Mas a sua conformação como uma dominante no cinema de Eduardo Coutinho é recente, quando o diretor deixa de se preocupar com as questões históricas e/ou socioculturais para investir na capacidade fabuladora de pessoas comuns. A atuação dessa personagem faz do documentário atual de Coutinho uma espécie de jogo, onde realidade e ficção caminham juntas sem constrangimentos.

Referências bibliográficas

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2003.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

MILITELLO, Paulo. *A transformação do formato cinedocumentário para o formato teledocumentário na televisão brasileira: o caso Globo Repórter*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 1997.

NOVAES, Regina. "Violência imaginada: João Pedro Teixeira, o camponês, no filme de Eduardo Coutinho". In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Vol. 2, nº 3, 1996, p.187-207.

RAMOS, Fernão. "Cinema-verdade no Brasil". In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004, p. 81-96.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. "Documentário moderno". In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006, p. 253-287.

VIEIRA, João Luiz. "Cinema e performance". In: XAVIER, Ismail. *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 337-351.

WINSTON, Brian. "The tradition of the victim in Griersonian documentary". In: ROSENTHAL, Alan (org.). *New challenges for documentary*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1988, p. 269-287.

XAVIER, Ismail. "Documentário e afirmação do sujeito: Eduardo Coutinho na contramão do ressentimento". In: CATANI, Afrânio Mendes [et. Al.]. *Estudos Socine de Cinema, Ano IV*. São Paulo: Panorama, 2003, p. 163-171.

Um *road movie* na rota do sertão-mar

Samuel Paiva (UFSCar)

A minha proposta é refletir sobre o filme *Cinema, aspirinas e urubus* (Marcelo Gomes, 2005), observando algumas estratégias poéticas articuladas no processo de elaboração de sua fábula (o que se conta), assim como no de sua narração (como se conta), de modo a perceber sentidos implicados em sua vinculação com a “estética da fome” (ROCHA, 2004, p. 63-67), assim como com o gênero *road movie*¹. A referência ao “sertão-mar” (XAVIER, 1983) está dada, estabelecendo como ponto de partida para a análise do filme de Marcelo Gomes o percurso que marca a trajetória de personagens como Manuel e Rosa, em *Deus e o Diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964). Nessa perspectiva, também incluo a rota de outros retirantes, como a família de Fabiano e Sinhá Vitória, em *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963). A idéia é questionar como a releitura desse percurso, emblemático de certos temas e opções formais propostas pelo Cinema Novo, pode indicar deslocamentos significativos para a compreensão do Brasil contemporâneo. Assim, proponho, no plano da fábula, uma investigação sobre a trajetória de Ranulpho e Johann, personagens principais de *Cinema, aspirinas e urubus* e, no plano da narração, a pesquisa sobre a construção do filme como um *road movie*.

No plano da fábula, o tempo é agosto de 1942; o lugar, o sertão do Nordeste brasileiro. Aí ocorre o encontro do alemão Johann com o nordestino Ranulpho, protagonistas de uma narrativa na qual ambos fogem de suas origens, ainda que por razões distintas. O alemão vem da Capital (o Rio de Janeiro) para o

interior, do mar para o sertão. O nordestino faz o movimento oposto, vai do sertão para o mar, fugindo da miséria e da fome, afastando-se de sua gente, que ele acha “mesquinha, cismada, atrasada, do tempo do ronco”. A fábula se inicia na interseção dessas trajetórias opostas.

Johann, na verdade, foge da Guerra na Europa. Enfia-se pelo sertão em um caminhão, que é a base do seu negócio como funcionário de uma empresa alemã, que por ora ainda não está sob a intervenção do Estado Novo. O alemão projeta filmes por inúmeras cidadelas com o objetivo de fazer propaganda da aspirina e vender esse medicamento como “o fim de todos os males”. Seu deslocamento permanente por essas cidades, que mal se encontram nos mapas, é a saída perfeita para alguém que não nasceu para “matar gente”.

“O moço veio de onde?” – pergunta Ranulpho a Johann quando eles se encontram, já no início do filme. A curiosidade do sertanejo é ampla: quer saber onde o alemão conseguiu o caminhão, se ele veio da Capital, quanto ganha, quanto pode pagar para que alguém lhe sirva de guia. O projeto de Ranulpho desde o primeiro momento é claro: “Eu vou pra onde o moço veio, tentar a vida”. Ranulpho quer alcançar aquilo que Johann já alcançou. Ele procura justamente a riqueza e a modernidade que o alemão traz consigo: o caminhão, o rádio, a aspirina, o cinema, o produto importado. Em seu afã pelo novo, Ranulpho investiga tudo: os mapas, o volante do caminhão, os filmes, o projetor, o cinema que revela o Rio de Janeiro ao alcance de suas mãos.

Em contrapartida, Johann desapega-se de tudo o que conquistou. É um idealista em crise com o colapso da Humanidade. Não entende o mau humor do seu companheiro de viagem. Oferece carona a todos que encontra pelo caminho e não percebe porque isso tanto incomoda Ranulpho, que renega sua gente, suas origens, seu país. Johann, pelo contrário, acha tudo “interessante”, mesmo a fome, a seca, porque nesse lugar “pelo menos não caem bombas do céu”. Seu processo de desapego atinge o ápice depois que ele sobrevive a uma picada de cobra. Grato àquele que lhe ajuda a sobreviver, compartilha

o seu conhecimento e os seus bens: ensina Ranulpho a projetar os filmes, a vender aspirinas, a dirigir o caminhão.

Na seqüência na qual o alemão delira, com febre, devido ao veneno da cobra, Ranulpho está ao seu lado e aproveita para expressar o desejo de chegar ao Rio de Janeiro, onde, em sua imaginação, ele já esteve, vivenciando uma experiência traumática, tendo sido desprezado e discriminado devido à sua condição de retirante nordestino. Agora, contudo, a história vai ser diferente. Ranulpho vai chegar novamente à Capital, mas em condições bem melhores do que aquelas da suposta vez anterior. Na verdade, esta cena é chave para a compreensão que podemos ter de Ranulpho. Por um lado, ele se insere em uma tradição de retirantes, a mesma na qual estão Manuel e Rosa (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*), Fabiano e Sinhá Vitória (*Vidas secas*). Porém, por outro lado, Ranulpho estabelece uma ruptura com esta mesma tradição, na medida em que ele tem um projeto muito claro de chegar aonde pretende, sem se deter nos obstáculos que surgem no caminho.

As causas para a retirada de Ranulpho, em sua trajetória do sertão ao mar, estão certamente vinculadas às razões que movem personagens-ícones da estética da fome do Cinema Novo: a miséria, a falta de perspectiva diante da morte. Entretanto, a metáfora revolucionária “o sertão vai virá mar, e o mar virá sertão” (*Deus e o diabo na terra do sol*) adquire aqui novas conotações, uma vez que o plano de fuga, no caso de Ranulpho, não está sujeito aos percalços de uma consciência que oscila diante de um Coronel, de um Beato ou de Corisco, figuras de um poder arcaico. Sua consciência oscila, sim, mas em relação ao estrangeiro, que representa uma saída viável. Contudo, permanece como característica fundamental de Ranulpho sua atitude de *self-made man*, alguém que, para atingir os seus objetivos, não hesita em deixar para trás nem mesmo os parentes mais queridos.

Ranulpho, enfim, contabiliza todos os riscos para eliminar a possibilidade do fracasso, que o persegue como um fantasma. O fracasso, cabe notar, é um

tema recorrente do Cinema Novo. Basta lembrar, a propósito, *Brasil em tempo de cinema* (BERNARDET, 1978, p. 95), quando o autor discute a “temática do definhamento” reconhecível em filmes como *Porto das Caixas* (Paulo César Saraceni, 1963) *A falecida* (Leon Hirszman, 1965) *Menino de engenho* (Walter Lima Jr., 1965), *O circo* (Arnaldo Jabor, 1965), entre outros. Ranulpho segue no caminho oposto a esta tendência. Sua fuga é um projeto muito claro de acordo com a consciência que ele vai adquirindo de si e dos outros, enquanto conquista o que era privilégio do estrangeiro.

Em relação a Johann, também ocorrem mudanças significativas em sua trajetória do mar ao sertão, sobretudo quando se considera esta como sendo uma rota primordial dos “ocupantes” (GOMES, 1980, p. 77). Ou seja, assim como o personagem de Ranulpho indica um deslocamento significativo em relação a uma certa tradição de representação do nordestino no Cinema Novo, também Johann foge à perspectiva do estrangeiro conquistador que segue a trilha do litoral rumo ao sertão para se apropriar do território e das riquezas que encontra pela frente. Nesse sentido, é interessante cotejar o personagem do alemão, em *Cinema, aspirinas e urubus*, por exemplo, com a personagem da francesa em *Joanna Francesa* (Carlos Diegues, 1973). Na década de 1930, Joanna chega ao Nordeste e, pouco a pouco, na medida em que destrói o seu marido e os filhos dele, assume o controle da fazenda de cana-de-açúcar.

Johann, pelo contrário, procura interagir com o lugar e com as pessoas do sertão. Tem uma atitude gentil. Dá carona a todos que aparecem no seu caminho, indiscriminadamente. Reage com bom humor aos obstáculos e acha isso e aquilo “interessante”, mesmo em um ambiente tão inóspito. O sertão é, afinal, um local perfeito para alguém se esconder em tão ampla paisagem. Como personagem, uma das marcas fundamentais de Johann diz respeito justamente ao seu esforço mimético. Ele empreende um percurso que consiste progressivamente em confundir-se com o lugar, de modo a perder os vínculos com o seu país de origem. Tal estratégia não é só pela sobrevivência, mas também por um ideal pacifista.

Com a declaração de guerra do Brasil à Alemanha, Johann elimina as marcas de seu vínculo com a nação alemã. Destroi documentos, apaga os registros de sua identidade. Pinta o caminhão para esconder as propagandas da aspirina. Depois, abandona o veículo no meio da caatinga e, disfarçado de paraibano, parte para a Amazônia, como soldado da borracha. Os signos da morte então intensificam-se. Há a presença dos urubus. Há o próprio trem carregando um povo para o qual não resta esperança, como condenados a um campo de concentração.

A essa altura, um conselho de Ranulpho a Johann abre mais uma chave de leitura possível para o estrangeiro em questão: “Olhe, tome cuidado com os índio, viu!”. Observe-se que, diferentemente do que acontece com o europeu de *Como era gostoso o meu francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1971), a resistência à morte, no caso do alemão em *Cinema, aspirinas e urubus*, não significa o retorno ao mundo “civilizado”, à Europa. Pelo contrário, implica a possibilidade de permanecer entre os “índios”, convivendo com uma alteridade extrema.

Na verdade, esta convivência entre o nacional e o estrangeiro, com muitas cargas de tensão, também está dada nos curtas-metragens de Marcelo Gomes, os quais antecedem a realização de *Cinema, aspirinas e urubus*, seu primeiro longa-metragem. Em *Maracatu, maracatus* (1995), por exemplo, o filho de um mestre do maracatu identifica-se mais com o rock do que com o tradicional ritmo pernambucano de origem afro-indígena. Em *Clandestina felicidade* (co-direção de Beto Normal, 1998), a menina Clarice Lispector, cuja família migrara da Ucrânia para o Brasil, vive no Recife, onde descobre o prazer da literatura ao mesmo tempo em que sente a dor causada pela morte de entes queridos².

Passando então à segunda parte da minha leitura sobre *Cinema, aspirinas e urubus*, é oportuno desde já afirmar que, assim como na fábula, no plano da narração (na forma *como* se conta a história), ocorre algo similar ao que observamos há pouco, ou seja, também se verifica uma tensão entre o elemento nacional e o estrangeiro. Por um lado, há referências significativas da estética da

fome do Cinema Novo. Mas, por outro, o filme se constitui como um *road movie*, gênero eminentemente relacionado ao cinema norte-americano.

Esta conexão entre Cinema Novo e um gênero norte-americano não é novidade, em absoluto. No próprio *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, para ficarmos num exemplo já mencionado, há a recorrência ao *western*. Entretanto, é necessário observar que o cinema de autor, quando empreende a apropriação de um gênero, tende a promover deslocamentos significativos em relação às matrizes do gênero em questão.

Esta indicação fica clara quando recordamos a análise empreendida por Ismail Xavier sobre o filme de Glauber Rocha. *Deus e o Diabo*, afirma Xavier, “supera o tipo de racionalidade própria ao *western*”, ou seja, o “processo civilizatório” calcado na experiência das regiões de fronteira no século 19, processo polarizado entre as “forças da permanência”, ou seja, as forças do Mal, segundo a lógica da expansão capitalista que tenta se apropriar das terras indígenas, dos pastos livres, etc., e as “forças do progresso”, que são as forças do Bem, segundo o mesmo interesse do capital em fundar uma civilização (XAVIER, 1983, p. 122).

Também André Bazin, quando escreve os seus textos sobre o *western*, indica claramente as adequações ou deslocamentos que pode sofrer o gênero no transcorrer do tempo e de acordo com o contexto de sua utilização. A uma certa altura, ele questiona: “Em que as populações árabes, hindus, latinas, germânicas ou anglo-saxônicas, junto das quais o *western* sempre teve um sucesso constante, são concernidas pela evocação do nascimento dos Estados Unidos, a luta de Búfalo Bill contra os índios, o traçado da estrada de ferro ou a Guerra da Secessão?” (BAZIN, 1991, p. 200).

Até chegar a uma resposta para sua própria pergunta, Bazin constrói um argumento que passa por vários pontos, por exemplo, pela ética da epopéia e da tragédia encontrada na perspectiva sobre-humana dos heróis; pela correspondência entre o caráter do herói e um estilo de *mise-en-scène*;

pela simplicidade ou mesmo puerilidade dos roteiros, facilmente parodiáveis.

Por fim, ele arremata:

Não duvidemos, é essa grandeza ingênua que os homens mais simples de todos os climas – e as crianças – reconhecem no *western*, apesar das línguas, das paisagens, dos costumes e dos trajes. Pois os heróis épicos e trágicos são universais. A guerra de Secessão pertence à história do século XIX, o *western* faz dela a guerra de Tróia da mais moderna das epopéias. A marcha para o Oeste é nossa Odisséia (BAZIN, 1991, p. 207).

Então, tendo em vista tal universalidade dos gêneros, mas, ao mesmo tempo, considerando os deslocamentos de sentido que eles podem sofrer em razão de sua utilização em contextos diversos, o que dizer da construção de *Cinema, aspirinas e urubus* como um *road movie* de época? É possível afirmar, desde já, que, de fato, o filme apresenta várias matrizes do *road movie*. Está implicado, por exemplo, com uma mitologia da América relacionada às fronteiras (com o próprio *western*, inclusive), mas sendo marcado pela tecnologia, pela velocidade do automóvel e pela oposição à opressão das normas hegemônicas (COHAN, HARK, 1997, p. 1-14). A estrada representa uma forma de liberação contra essa opressão. Os personagens do *road movie* adentram um país, um Estado, mas, em geral, não conseguem reconhecê-lo, em razão da fugacidade das paisagens inconstantes avistadas no percurso. O *road movie* não favorece, portanto, a definição de uma identidade única, por exemplo, para uma cultura nacional, ainda que demarque distâncias entre a cidade e o campo, entre a metrópole e a província. O *road movie* é eminentemente um fenômeno do pós-guerra e ele encontra sua coerência na articulação de quatro fatores que se relacionam entre si: (1) uma narrativa que corresponde à crise da unidade familiar, ou seja, que se opõe a uma peça central da narrativa clássica; (2) personagens subjugados pela História e, nesse sentido, os objetos encontrados ao longo da estrada são sempre ameaçadores e materialmente assertivos; (3) protagonistas identificados com os meios de

transporte mecanizados, ou seja, em uma cultura da reprodução mecânica, os automóveis e as motocicletas transformam-se na única possibilidade de constituição de um Eu; e (4) tradicionalmente o *road movie* é um gênero quase que exclusivamente focado nos homens, promovendo uma fantasia que vincula masculinidade e tecnologia, como resistência às responsabilidades do mundo doméstico, ao casamento, ao emprego fixo.

De fato, vários desses aspectos, digamos, canônicos do *road movie*, são reconhecíveis em *Cinema, aspirinas e urubus*. Mas, lembrando que os gêneros, dentro de seu caráter universal, sofrem transformações no decorrer do tempo e de acordo com os contextos de sua atualização, quais seriam os aspectos específicos no filme em questão?

Ao que tudo indica, o plano da narração reitera o que já foi verificado no plano da fábula. Ou seja, o elemento estrangeiro é incorporado pelo nacional, na medida em que a narração estabelece um jogo de intercâmbios de modo a embaralhar matrizes da estética da fome e do *road movie*. Os signos da morte, por exemplo, misturam-se nos dois campos. Estão vinculados ao subdesenvolvimento da estética da fome, assim como ao progresso típico das sociedades mecanizadas.

O sertão é representado com a escassez de recursos que imprime na imagem e no som as marcas da violência proposta pela estética da fome. A câmera na mão; a opção pelo registro próximo do documentário; a utilização no elenco de não-atores dos municípios de Cabaceiras e Pochinhos, na Paraíba, onde o filme foi rodado; em suma, as escolhas de uma materialidade e uma *mise-en-scène* que em tudo atualizam referências de uma estética que está associada às marcas do subdesenvolvimento.

Nesse cenário, surgem os signos da modernidade, que vão sofrendo transformações significativas no confronto com o sertão. A comida enlatada disputa com a comida de panela. A aspirina, que promete “o fim de todos os males”, não é tão eficaz quanto as ervas que salvam o alemão de uma picada de cobra. O rádio, trazendo as notícias da Guerra, é destruído em um momento de fúria.

Assim como os demais signos de modernidade, também o cinema pode assumir um caráter pessimista, estando relacionado à morte. Esta idéia se evidencia, por exemplo, quando o alemão projeta com suas próprias mãos, como sombra chinesa, a imagem do urubu na tela de cinema. Algo similar ocorre quando ele projeta os filmes para Jovelina, para quem as pessoas na tela de cinema “não têm jeito de quem é feliz”.

Na verdade, o dado de metalinguagem – o cinema dentro de *Cinema, aspirinas e urubus* – evidencia um distanciamento, no sentido próprio de Brecht, marcado pela crítica da obra em relação a si mesma. Este caráter brechtiano, impondo a leitura crítica do espetáculo que se desdobra diante do espectador, também se encontra em *Deus e o Diabo na terra do sol*, por exemplo, na utilização da trilha sonora como motor da narrativa e na opção por uma teatralidade bem marcada, antinaturalista, sobretudo na fase em que Manuel associa-se a Corisco.

Por sua vez, em *Cinema, aspirinas e urubus* o caráter de metalinguagem remete a uma ironia que perpassa várias camadas de sentido no filme, por exemplo, na própria vinculação do cinema à falsa felicidade promovida pela propaganda (a aspirina como o “fim de todos os males”). A ironia prossegue nos comentários que a narração estabelece sobre a fábula. Se por um lado o roteiro é linear, clássico, com início, meio e fim – como afinal convém à facilidade universal dos gêneros –, por outro, a *mise-en-scène* encarrega-se de problematizar os sentidos, viabilizando níveis diversos de leitura da obra. A propósito, um exemplo fundamental é o plano inicial do filme – um *fade* para o branco. Quando surge pela primeira vez, esse plano revela o mundo do sertão que se oferece a Johann como uma possibilidade de fuga da Guerra. Em outro momento, o mesmo *fade* estará relacionado a Ranulpho, que passa a ter possibilidades de sobreviver, seguindo pela estrada, dirigindo o caminhão, fugindo da morte.

A ironia da narração, na verdade, está em pôr o subdesenvolvido e o desenvolvido na mesma posição, ambos ameaçados pela morte. Tal ironia não deixa de revelar, no entanto, um desejo utópico de fraternidade. Mas, para isso, é

preciso revolucionar as posições de opressor e oprimido. Observe-se, a propósito, o que ocorre com a trilha sonora. É significativa a presença de clássicos da MPB do período da Política da Boa Vizinha, com músicas que projetam o Brasil entre as nações desenvolvidas do mundo. *Tudo é Brasil*, composição de Vicente Paiva e Sá Roris, cantada por Linda Batista, pode ser um exemplo oportuno, assim como as interpretações de Carmen Miranda, a “embaixatriz” brasileira do pan-americanismo dos anos 1940, no caso, cantando *Veneno para dois*, de João de Barro e Alberto Ribeiro. Aqui é relevante lembrar que esta estratégia da narração, de pôr subdesenvolvido e desenvolvido na mesma posição, definindo um certo registro simultaneamente irônico e utópico, guarda semelhanças com os filmes de Rogério Sganzerla, sobretudo com os que ele realiza inspirado em Orson Welles e seu inacabado *It's all true* (1942), como o próprio *Tudo é Brasil* (Sganzerla, 1997).

Na verdade, o filme de Marcelo Gomes também se aproxima de outra estratégia recorrente na filmografia de Rogério Sganzerla, que é a utilização de um material de arquivo que, pelo trabalho de remontagem, passa a adquirir novas significações, destoantes daquelas do seu contexto de origem. Em *Cinema, aspirinas e urubus*, isto é evidente com os filmes projetados pelo alemão ao lado das peças publicitárias da aspirina. São filmes como *O Brasil maravilhoso* (Alfredo M. dos Anjos, 1930), que se inscreve em uma categoria de realização definida pelo crítico Paulo Emilio Salles Gomes como “berço esplêndido” (GOMES, 1976, p. 323-330), pela maneira como, dentro de uma lógica populista e grandiloqüente, canta as maravilhas do Brasil e suas riquezas nacionais. Ora, é evidente o contraste entre essas promessas de felicidade e riqueza e a própria morte, sempre à espreita, como os urubus.

A ironia utópica chega a um ponto-chave justamente com uma cena na qual os protagonistas encaram a morte, discutindo a irrelevância de suas semelhanças e diferenças diante do inevitável. Refiro-me à seqüência em que Ranulpho e Johann, bêbados, imaginam-se lutando em lados opostos da Guerra. Alguns espectadores devem-se lembrar, nesse momento, de *O nascimento de uma nação* (D. W.Griffith, 1915), quando os dois amigos se enfrentam, lutando

em lados opostos da Guerra de Secessão. Porém, *Cinema, aspirinas e urubus* recusa o espetáculo monumental da guerra, como se observa no filme de Griffith. Pelo contrário, a cena da luta entre Ranulpho e Johann é construída como imaginação, uma brincadeira de mímica, um teatrinho, onde cada um interpreta a si próprio como se estivesse em outro contexto, fazendo-nos lembrar mais uma vez de Brecht. A narração assume assim a crítica à encenação da guerra como espetáculo, correspondendo, no nível da fábula, à recusa consciente dos dois personagens em reproduzir a desumanidade.

A essa altura, Ranulpho e Johann compartilham a noção de que a tecnologia, por si só, não é sinônimo de emancipação do ser humano. A morte pode se dar pela fome, mas também por uma reprodutibilidade técnica irresponsável. Nesse sentido, o caminhão e o trem, cruzando o mítico espaço do sertão-mar em direções opostas, podem constituir diferentes metáforas, tais como a iminência do fim ou a promessa de felicidade.

Referências bibliográficas

BAZIN, André. "O *western* ou cinema americano por excelência". *O cinema: ensaios*. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 199-208.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

COHAN, Stevie, HARK, Ina Rae (eds.). *The road movie book*. London and New York: Routledge, 1997.

GOMES, Paulo Emilio Salles. "A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930)". CALIL, Carlos Augusto & MACHADO, Maria Tereza. *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1976, p. 323-330.

_____. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1980.

ROCHA, Glauber. "Eztetyka da fome". *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 63-67.

XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

-
1. *Cinema, aspirinas e urubus* é uma co-produção da Rec Produtores Associados, de Recife, e Dezenove, de São Paulo. O filme teve um orçamento em torno de R\$ 1,5 milhão. Foi lançado em 2005 e, desde então, teve uma prestigiosa carreira. Entre outros, recebeu o Prêmio da Educação Nacional na França, durante o Festival de Cannes do mesmo ano. Também em 2005, foi premiado como o Melhor Filme da 29ª edição da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, constituindo-se como o primeiro filme brasileiro a receber esse prêmio. Em 2006, foi indicado como representante brasileiro ao Oscar de 2007. Elenco principal: João Miguel (Ranulpho), Peter Ketnath (Johann), Hermila Guedes (Jovelina).

Melodrama e nação em duas seqüências de *Aves sem ninho* (1941), de Raul Roulien

Cid Vasconcelos (UFC)

Partindo da análise mais ampla de três filmes dos anos 1940, *Romance proibido* (1944), de Adhemar Gonzaga, *Argila* (1942), de Humberto Mauro e *Aves sem ninho* (1941), de Raul Roulien, resolvi abordar, por motivos de espaço, somente o último. Uma preocupação particular da minha análise diz respeito a cotejar as opções efetivadas por Roulien diante do texto original em que se baseia seu filme, *Nuestra Natacha*, do dramaturgo espanhol Alejandro Casona, anteriormente adaptado para o cinema espanhol por Benito Perojo em 1936 e, posteriormente, para o cinema argentino por Julio Saraceni, em 1944. Tais adaptações efetivadas por Roulien são bastante evidentes e atentas com os interesses dramáticos e ideológicos do realizador nas duas seqüências em que pretendo me deter com mais atenção.

Acredito ser tal comparação adequada sobretudo porque permitirá observar como o narrador do filme procurou aproximar o texto teatral de Casona de dois de seus maiores objetivos, um mais geral e outro mais específico. No caso do primeiro, buscando mecanismos que amplifiquem o que potencialmente pode haver de cinematográfico na peça, sobretudo acentuando a dimensão melodramática da mesma. Quanto ao segundo, fazendo com que o texto maximize o tom laudatório a uma nova proposta pedagógica empreendida à época do Estado Novo, mais particularmente a voltada para instituições assistenciais como a Casa das Meninas, órgão vinculado a então primeira dama Darcy Vargas e que financiou a

produção de Roulien, excluindo sua dimensão de uma proposta educacional mais libertária e democrática. E, num espectro mais abrangente, toda uma pedagogia incentivadora de uma educação voltada para os ofícios.

A trajetória de Vitória, a protagonista do filme, que corresponde igualmente a da narrativa do filme, é a seguinte. Com a morte da mãe em um asilo, torna-se uma das muitas meninas espoliadas pelo rigor e brutalidade de um orfanato. Aprisionada na solitária após tentar ajudar uma companheira, acaba conseguindo fugir e sendo acolhida por um renomado professor que a adota. Após muito estudar se forma, mas ao contrário de seu círculo de amigos, incluindo o seu pretendente Léo, que preferem investir somente em suas carreiras pessoais, decide aceitar o convite e se tornar diretora do próprio orfanato do qual foi internada. Provoca uma revolução modernizante. As jovens, antes mirradas, tornam-se vivas e cheias de expectativas. Uma das jovens, no entanto, Dora, engravida de uma fuga na administração anterior. Na fuga acaba seviciada por jovens da elite, sendo acolhida pelo senso maternal de Vitória. No ápice de seu projeto, no entanto, Vitória é flagrada pela Presidenta do asilo que recebeu péssimas notícias de uma de suas profissionais quanto ao excesso de liberalidade de Vitória e que fica a par da gravidez de Dora, destituindo-a do cargo. As jovens se revoltam e ocorre um confronto em que pedem o retorno de Vitória. Rapadura, uma das garotas, acaba morrendo acidentalmente. Deprimida e desiludida com tudo o que ocorreu, Vitória acaba tendo seu esforço reconhecido ao saber, através de Léo, que seu projeto pedagógico foi aceito pelo governo e agora, finalmente, parece disposta a se casar com o mesmo.

Das três produções que analiso, *Aves sem ninho* é a que mais se adequa ao modelo do melodrama clássico, no cinema associado sobretudo ao que Ben Singer (2001) chama de “melodrama sensacionalista” dos filmes do início do século, ao menos no que diz respeito à dimensão maniqueísta. Apesar do maniqueísmo ter sido sempre identificado como um dos componentes básicos do melodrama não se encontrava no cerne do melodrama doméstico hollywoodiano por excelência, de *Stella Dallas* (1937), de King Vidor, a *Imitação da vida* (*Imitation of life*, 1959),

de Douglas Sirk. Tampouco se encontra presente nas outras produções que analiso. Mesmo abdicando da paixão como tema, é aqui que se encontram mais explicitados o maniqueísmo polar entre figuras do mal e do bem, assim como a vitimização e a dimensão do olhar para uma determinada cena como intensificador do elemento dramático. Da mesma maneira, em nenhum outro filme a protagonista necessita enfrentar tantos obstáculos. Tal identidade também extrapola opções narrativas e se configura na própria construção da *mise-en-scène*.

Antes de tudo, a protagonista de *Casona* não chega a revelar sua origem como ex-internada e tampouco há qualquer menção ao fato de Natacha (a equivalente de Vitória) ter sido mais espoliada que outras garotas da instituição. Na peça, o diálogo tenso entre diretora e Presidenta ocorre no mesmo salão onde se deu a apresentação teatral, porém Natacha faz com que a professora retire as estudantes do recinto. No filme, quando Vitória esboça uma atitude semelhante, a Presidenta afirma que não se faz necessário. Ainda que em termos de verossimilhança faça muito mais sentido uma conversa reservada, se torna evidente a necessidade de uma platéia para a cena que se efetuará, enquanto motivo de intensificação do drama.

A revelação de Vitória, além de ser um momento de catarse para a protagonista, acertando suas contas com o passado, e de aberto confronto entre dois pólos morais se dá diante de todos os funcionários e internadas da instituição, além dos ex-colegas de faculdade de Vitória, reproduzindo a dimensão do olhar no próprio ambiente cênico. Assim, todo o longo processo de catarse da protagonista, vivenciado através de nada menos que vinte e sete planos, ressaltará a dimensão da recepção da fala de Vitória sobre seus amigos, as internadas e os funcionários da instituição, em ordem crescente de efeito, no único momento no qual todos se encontram reunidos. Para tanto, o narrador faz uso de mecanismos diversos como a montagem acelerada e a entrada incisiva da trilha sonora para comentar o efeito e os olhares que se cruzam entre os que assistem toda a cena, assim como do *tableaux*.

O momento de catarse da protagonista é o que o narrador faz questão, como se já não tivesse deixado bastante claro através de toda a narrativa até então, de evidenciar dentro da própria diegese, para todos que dela participam, o desmascaramento das “figuras do mal”, representações de tudo o que há de mais hediondo e hipócrita frente aos valores da protagonista, seus amigos, parentes e suas beneficiadas, “figuras do bem”. É preciso que essa catarse, portanto, seja encenada como é característico do melodrama, e toda encenação necessita de uma platéia, do mesmo modo que a encenação do mal o fora anteriormente, com Vitória sendo humilhada diante de suas colegas e rival do orfanato. E é exatamente o que volta a ocorrer ao longo de toda a fala de Vitória, essa pontuação muda dos olhares dirigidos para a cena. Mais particularmente, tal desejo de se fazer visível se dá quando se aproxima o final da seqüência e a situação da gravidez de Dora vem à tona. Quando Vitória vai anunciar a gravidez para a própria Dora, embora tenha possibilidade de ter uma conversa a sós com a mesma, que se encontra um pouco afastada do epicentro do drama, sentada ao chão e agonizante, Vitória prefere conduzi-la a um local mais próximo das outras garotas, que formam um semicírculo em torno das duas.

Já a seqüência final do filme acompanha com imagens o discurso proferido por Vitória. Tal desfecho, ainda que comentado por Bernardet (1979) como incluído junto ao filme somente por conta do mesmo ter sofrido censura junto ao Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), em nada se diferencia do desfecho com discurso igualmente moral e patriótico declamado pelo próprio Roulien em seu longa-metragem anterior, *O grito da mocidade* (1936), que não fora alvo da censura.

As imagens que acompanham o discurso são bastante carregadas simbolicamente. No início se dá a passagem da visão de um grupo de meia dúzia de jovens mulheres de aspecto melancólico, em roupas maltrapilhas e recostadas em um muro filmadas em *tableaux*, para um grupo mais numeroso de jovens, mas agora com aspecto mais higiênico, o novo uniforme do Orfanato das Acácias, sorrindo e acenando para a câmera. Cumpre ainda enfatizar nesse

segundo momento, o aspecto da organização em que as jovens se encontram dispostas nessa segunda representação, em contraposição ao acaso com que se portam na representação anterior. Organização, sob aspecto quase militar, pouco adiante, quando um grupo de jovens marcha em direção à câmera. É notória a contraposição entre o momento anterior e o posterior à reforma empreendida por Vitória no orfanato delineada ao longo da narrativa. De um marasmo quase catatônico para seres repletos de vida.

Por mais que soçobrem contradições, pois se no plano diegético a reforma empreendida pela protagonista deixa evidente, já no seu primeiro dia, uma disposição de ir contra a rigidez disciplinar dos corpos na sua apresentação às internadas, através de uma postura mais informal e “humana”, a disposição com o que o narrador retrata esses dois momentos é oposta. Na representação do grupo de meninas pré-reforma, por mais que exista uma ênfase na degradação dos rostos, roupas e na própria iluminação da cena, refletindo suas sombras na parede de um modo um tanto quanto melancólico, cada uma se porta de uma maneira peculiar, enquanto no grupo pós-reforma todas agem de maneira sincronizada como ressaltado, o que se enquadrava perfeitamente no ideário das grandes apresentações fascistas das quais o Estado Novo também fez uso¹.

Seguem-se então três planos com três ex-internadas da instituição inseridas agora no mercado de trabalho. Uma como datilógrafa, que quando vira o rosto e sorri para a câmera se percebe ser Maria, personagem que chama a atenção de Vitória no dia de sua posse como diretora por seu aspecto triste. A segunda, uma florista, que inicialmente surge de costas e ao voltar-se para entregar as flores e receber o dinheiro, percebe-se ser a garota que teve um acesso de riso no dia da posse de Vitória e que depois será a última a travar contato com Rapadura antes de sua morte. E por fim, a terceira que aparece desde o início com o rosto visível é Dora, a garota que engravidara e fora um dos motivos para a querela entre Vitória e a Presidenta do orfanato².

Porém, segue-se a esses planos um plano de uma coleção de selos e um jornal que ilustrará a ruptura já enfatizada pelo discurso de Vitória na

dimensão sonora, ou seja, a apresentação de símbolos que fazem evocação da nação, mais que pouca relação possuem com os anteriormente apresentados. Dimensão que teima em não se unificar no plano seguinte, de modo um tanto quanto involuntário, ao acompanhar uma revoada de aves que pretende ser simbólica da libertação das internadas e que deveriam cruzar com uma bandeira do Brasil apeada em um mastro. Porém, o cinegrafista ao seguir o rumo das aves acaba mal divisando a bandeira.

A “Redenção para a Vida Útil” das internadas órfãs e anteriormente sem perspectivas, portanto, faz-se a partir do duplo eixo do trabalho e da exaltação nacional, embora apenas o primeiro se configure como plenamente fundamentado pelo corpo narrativo, já que uma intenção demonstrada por Vitória em vários momentos anteriores. A gratuidade do segundo parece mais relacionada com aspectos extradiegéticos, como a possível censura sofrida pelo filme³.

A questão de uma educação voltada para o trabalho, enfatizada ao longo de todo o filme, encontra-se grandemente a par de toda uma política educacional que já de bem antes demonstrara seu interesse pela questão. Entre os 9 itens que constam da pauta dos “revolucionários” de 1924 há referência à “obrigação do ensino primário e expansão do ensino profissional” (FORJAZ apud DE DECCA, 1997, p. 85). Fernando de Azevedo foi um de seus mais ardorosos defensores e não por acaso é dele um tratado de sociologia educacional que Vitória devora quando se prepara, ainda universitária, para sua missão futura de “salvar” suas “infelizes que nasceram desgraçadas”. Os defensores de inovações nas práticas educacionais, mesmo divergindo em vários pontos, foram agrupados sobre o guarda-chuva da chamada Escola Nova.

Essa descrição do que seria a Escola Nova é bastante próxima dos projetos elaborados por Vitória:

Imagine a escola *socializada*, a escola tornada uma sociedade em miniatura, um ambiente em que a *ação social*

se exerce, escola em que os educandos vivem a vida social, em que se agitam, pensam, trabalham, brincam em commum, prestando uns aos outros mutua assistência, coordenando esforços para a solução dos problemas [...] (JARDIM, 1936, p. 26) [grifos do autor].

Certamente a disparidade entre a humanização do processo pedagógico sugerido pelo filme de Roulien, centrada na dimensão assistencial, encontra-se distante do processo de democratização sugerido pela peça de Casona, da mesma maneira que a Escola Nova pretendia marcar o seu diferencial da proposta da escola moderna defendida por Ferrer no início do século na Espanha e influência latente no texto teatral do dramaturgo espanhol. Com relação a esse último paralelo é interessante como tal distanciamento é marcado nas idéias de um autor como Jardim (1936, p. 29), fundamental na discussão sobre a Escola Nova brasileira: “É eloqüente, como desmentido a origem socialista da ‘escola nova’, que não se busque como o originário o modelo desta, e não seja a proposito sequer mencionada, a ‘escola moderna’ de Ferrer, o infeliz comunista catalão, condenado a fuzilamento, vae para vinte e tantos anos”.

A distância sempre ressaltada ao longo de todo o livro por Jardim entre as propostas da Escola Nova e qualquer ideologia socialista ou comunista é certamente dirigida à reação conservadora de simpatizantes e defensores dos ideais católicos, que viam na exclusão de uma orientação religiosa atrelada à escola pública um flerte com os ideais comunistas.

Cabe ressaltar, enfim, as notáveis divergências com relação ao texto original. No filme ocorre uma centralização das ações sob a égide de Vitória que é bem mais nuançada na peça. A maneira como se opera uma “opção” ao modelo asilar perverso na peça se dá no caráter da discussão e do auxílio dos amigos, todos eles colaborando na construção da nova instituição modelar que se torna o empreendimento da heroína que dará resposta a sua experiência não reconhecida

no orfanato. Aqui, além de tudo se modelar no “Plano da Vitória”, alinha que seu namorado dá ao projeto educacional, nem mesmo se vislumbra qual tipo de instituição é constituída, apenas o seu resultado, que dá a entender se tratar de uma escola de ofícios.

Do mesmo modo é significativo que o narrador identifique Dora como uma das garotas que é visualizada ao final como “beneficiada” pelo novo método de Vitória. Enquanto no texto de Casona a personagem equivalente, Marga, se torna um dos personagens que se engajará na nova experiência da granja e passará a ser aceita como igual pelos amigos da protagonista.

A peça de Casona foi escrita em 1936, no bojo de uma série de atividades que remetem a tentativas de criação de um sistema educacional laicizado, libertário e universal na Espanha do final do século XIX, ainda fortemente sob o jugo de uma hierarquia católica pouco disposta a abrir a mão da hegemonia do ensino.

O advento da Segunda República, em 1931, proporcionou que muitas das reivindicações antigas com relação a uma maior universalização da educação e da cultura fossem postas em discussão, tendo sido criadas, inclusive, as chamadas missões pedagógicas, dos quais as peças mais representativas foram escritas por García Lorca e Casona. Ao último foi incumbida a direção do Teatro do Povo e do Teatro Ambulante. Tais iniciativas findariam com a Guerra Civil que se inicia em 1936 e a posterior vitória dos conservadores.

O texto de Casona, por fim, demonstrou a possibilidade de ser adaptado mais próximo de expressar uma demonstração do Homem Novo pensado pela II República espanhola, sua finalidade original, como na adaptação cinematográfica produzida no mesmo ano da estréia da peça e igualmente por um realizador que pretendia se afinar com os ideais de um regime autoritário, como foi o caso de Roulien no Brasil. Aliás, as possibilidades de leitura variada levariam que o texto tivesse interpretações críticas diversas, a depender do momento histórico e da plataforma política, sendo elogiado como vanguardista, acusado de reformista ou

comunista e saudado como despido de qualquer conteúdo ideológico esquerdista, como no exemplo que se segue:

Por tudo isso, não se explica que muito tempo depois de sua estréia, *Nuestra Natacha* continue sendo acusada de conter uma intenção proselitista de esquerda – esquerdismo esse tanto político quanto confessional. Tal opinião me parece de injustiça absoluta: porque a mim, católico praticante [...] meus melhores professores sempre me ensinaram a imprescindibilidade da caridade, da piedade, da compreensão, da paciência [...] com meus semelhantes (ROBLES apud CASONA, 1974, p. LXXXI).

Através da análise das seqüências em questão, busquei compreender o quanto as mudanças efetuadas na obra que inspirou o filme buscaram acentuar os efeitos melodramáticos por um lado e, por outro, ainda que involuntariamente, o quanto essas mudanças tornaram a mensagem do filme mais próxima de aspectos da ideologia do Estado Novo no que diz respeito à educação e ao trabalho.

Referências bibliográficas

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

CASONA, Alejandro. *Nuestra Natacha* in: *Obras completas*. Madri: Aguillar, 1974.

JARDIM, Renato. *Escola Nova – Coletivismo e individualismo*. Globo: Porto Alegre, 1936.

SINGER, Ben. *Melodrama and modernity – Early sensational cinema and its contexts*. New York: Columbia University Press, 2001.

-
1. Tais eventos eram comuns e registrados, por exemplo, pelo *Cine Jornal Brasileiro*, tais como o da celebração do aniversário de Vargas (19/04/1942), em que constavam blocos de jovens em formações coreográficas.
 2. A relação entre a imagem e a banda sonora nesse plano em questão parece desmentir, através do próprio narrador, a postura anterior de Vitória contra o "puritanismo" da Presidenta, que parece ser representativa igualmente do ponto de vista do narrador. Nos dois planos em que se destaca Dora, surge precisamente o comentário de Vitória sobre as garotas trilharem um futuro "sem serem obrigadas a cair nos atalhos da perdição", sendo que a metade da última da frase coincide justamente com o segundo plano que percebemos Dora de modo mais destacado que no anterior. Ou seja, também o narrador através da fala de Vitória parece culpar Dora por sua gravidez "involuntária".
 3. Cumpre atestar que em *O grito da mocidade* tal momento de exaltação nacional ao final se faz de modo bem mais integrado ao restante da narrativa, com vários outros momentos similares.

Manifestação de recursos poéticos em dois filmes do Cinema Novo¹

Eduardo Peñuela Cañizal (USP/UNIP)

As considerações que se seguem têm como objetivo levantar uma hipótese de leitura fundamentada no atinente ao papel que alguns recursos retóricos desempenham em *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1964) e *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967). Além disso, tentarei avaliar o alcance dessas hipóteses através de um exercício de interpretação que me permita estabelecer diferenças na manifestação do poético, entendido no âmbito das ciências da linguagem, nessas duas obras.

Dessa perspectiva, o modo de representar e mostrar o mundo, que cada uma das fitas nos oferece, se reveste de particularidades específicas. Visto em seu conjunto, *Vidas secas*, como se quisesse expressar a *secura* do romance em que se inspira, põe em jogo um número reduzido de códigos. Ao contrário, a estrutura textual de *Terra em transe* não só mostra um número mais amplo de códigos, mas também uma exploração mais pormenorizada das peculiaridades expressivas de sistemas como, por exemplo, o pictográfico e o teatral. Essa evidente diferença pode ser entendida de várias maneiras. Meu interesse, no entanto, é o de aproximar-me dela tendo em vista a relevância que a espessura expressiva de cada um dos filmes tem para a atualização da função poética. Desse ângulo, creio que a diferença assinalada desloca, no caso da fita de Nelson Pereira dos Santos, a densidade do ambíguo para os conteúdos que a aparente transparência dos significantes projeta. No que diz respeito à obra de Glauber Rocha, a opacidade

dos significantes, porém, esconde os conteúdos e incita o observador ávido pelo entendimento do texto audiovisual a uma participação mais problemática. Ora, admitindo a validade de tais ponderações, amarro-me à idéia de que, tanto uma quanto a outra, constroem um espaço expressivo propício à revelação do poético. Isso porque se, de um lado, a ambigüidade se situa no plano do conteúdo, de outro, a polissemia, decorrente da forma de arranjar os componentes que configuram a expressão, aumenta a abrangência da conotação.

Assim, se tomarmos como referência a utilização que fazem os dois cineastas do código narrativo, por exemplo, os procedimentos acima assinalados deixam marcas diferentes em cada um dos filmes. Em *Vidas secas*, a fábula, numa primeira leitura, parece ter sido construída seguindo uma trajetória linear: concatenação de seqüências que se reportam, cronologicamente, a fragmentos da vida dos personagens. Às vezes, em algumas das seqüências se inserem o que poderíamos chamar de micro-relatos, vários deles representando uma espécie de fluir de consciência dos personagens. Mas, no tocante à fábula propriamente dita, isto é, às unidades semânticas que permanecem constantes e cuja sucessão constitui o relato, o filme parece estar centrado numa única dicotomia: a *carência* e a *tentativa de superá-la*². Desse ponto de vista, os micro-relatos não afetam propriamente a linearidade da fábula, já que eles têm a missão de caracterizar melhor os personagens conferindo-lhes uma densidade interior. Creio que essa particularidade fica evidente se pensarmos que, através dos códigos da vestimenta e da gestualidade – aspecto físico dos atores –, a maneira mais consistente de atribuir-lhes uma dimensão psicológica aos protagonistas da narrativa provém, precisamente, da intromissão dos micro-relatos nos entremeios da dicotomia mencionada.

Essas intromissões provocam, enquanto recursos atrelados à maneira de contar, delongas que não chegam a transpor as fronteiras semânticas da *carência* e criam, por isso, expectativas a respeito de possíveis alternativas referentes à *superção da carência*. Além dessa finalidade, o recurso em questão coloca em jogo a utilização de diversos pontos de vista. A ida de Fabiano, Sinhá Vitória,

as crianças e Baleia à aldeia, para assistir aos festejos, mostra um conjunto de significados pertencentes a uma pluralidade de eixos semânticos. Sinhá Vitória ataviada com seu vestido novo e sua sombrinha. Fabiano com terno e seus problemas com os sapatos. As crianças uniformizadas e Baleia carregando com alegria seus ímpetos de liberdade. Todos esses elementos transmitem a sensação de que as personagens têm a possibilidade de superar a miséria e se integrar numa vida social mais digna, numa vida social em que a família possa ter outros horizontes. Mas, logo a seguir, toda essa expectativa se desmorona no episódio do Soldado Amarelo, quando Fabiano, injustamente, é encarcerado e chicoteado. E, de repente, o espectador do filme fica diante de imagens, palavras e ruídos cujos significados se multiplicam e incrustam na unidade semântica da *carência*, conteúdos advindos de uma pluralidade de pontos de vista. Ou seja, essa unidade semântica assume formas conotativas em que se implicam significâncias que se prendem à fome, à injustiça, à incivilidade, ao desrespeito e a todo tipo de abusos.

Com base nessas particularidades, julgo ser legítimo, levando em conta a perspectiva teórica aqui adotada, afirmar que o sentido da *carência* se estende quando se articula com os significados produzidos pelas ações das personagens. Ele cresce, portanto, cada vez que essas ações marcam os efeitos da falta e, fatalmente, dessa falta emergem ressonâncias dos anseios e, sobretudo, dos desejos. Ademais, esse recurso, sem ser alheio às vicissitudes representadas em que se situam as personagens, contribui para que os espectadores do filme convivam com esses simulacros de interioridade dos seres que todos os protagonistas encarnam. O que quer dizer, entre outras coisas, que os sentidos atribuídos à *carência* se articulam com os das personagens para instituir processos de significação mais densos e, em determinadas passagens, mais poéticos. Em outro nível, tais significações aumentam sua grandeza quando se juntam com significados que têm sua origem na narração, isto é, na maneira de contar.

Assim, parto do princípio de que a narrativa é um código e se ordena segundo as regras de três níveis: o da fábula, o das personagens e o da maneira de contar. Portanto, ancorado nesse molde, tenho para mim, na esteira dos

estudos de narratologia, que a narração constitui a instância em que o narrador, enquanto sujeito manipulador, têm mais possibilidades de desenvolver sua imaginação criativa. Disso se tem prova quando o leitor centra seu interesse não exclusivamente nas peripécias ou no desempenho dos atores, mas também na maneira de arranjar esses elementos, algo que penso deixar claro nos comentários que faço das seqüências inicial e final de *Vidas secas*. Escolho essas duas porque nelas encontro, sem necessidade de recorrer a outras, particularidades que me permitem ilustrar a questão e propor uma interpretação que esteja de acordo com o modelo posto em prática neste trabalho.



Fotograma do começo



Fotograma do final

Tomando como referencial das duas seqüências os fotogramas acima reproduzidos, gostaria de ressaltar os aspectos simétricos que entre eles existem. Ambos fazem parte de dois pontos opostos na linha sobre a qual se monta a narração e, observando o enquadramento, tanto um plano quanto o outro denunciam que a posição da câmera é correspondente em cada uma das tomadas. Ademais, o movimento das personagens é também oposto: primeiro eles aparecem, diminutos, no horizonte da paisagem e, no fim do filme, elas desaparecem como sombras no agreste. Essa maneira de abrir e fechar a narrativa consente que o trabalho decodificante do espectador atine, independente dos significados já assinalados, com conotações que transcendem a caracterização das personagens e os conteúdos da *carência*. Vale dizer que, desse ângulo, a narração de *Vidas secas* se abre a uma leitura plural e não se pode confundir com o final cerrado do relato.

A maneira de contar tem ressonâncias que a mim, em particular, me indicam as veredas que conduzem até o mito de Sísifo e suas nuances simbólicas, pois, como se sabe, esta personagem mitológica foi moldada segundo os parâmetros de uma narração pautada nos princípios da simetria: Sísifo foi condenado a rolar, com a força de suas mãos, uma volumosa pedra a ser deixada no cume de uma grande montanha e, cada vez que se aproximava do topo, a pedra rolava serra abaixo para que a tarefa fosse recomeçada. Nesse contexto, os valores simbólicos decorrentes da maneira de contar plasmam, na fita de Nelson Pereira dos Santos, significados universais, principalmente se recordarmos que o mito de Sísifo nasce do desejo de ser livre.



fotograma 1



fotograma 2

Por sua vez, em *Terra em transe*, os dois fotogramas acima reproduzidos concatenam, deixando de lado o prólogo da apresentação, o plano final (1) da segunda seqüência com o plano inicial (2) da terceira. Essa combinatória gera a sensação de que o relato dá um salto. Mas a impressão se dissipa ao se considerar o teor das unidades semânticas constituintes da fábula, isto é, a *luta*, a *vitória* ou a *derrota*. Tal dissipação deixa o espectador diante de um conflito, por exemplo, desencadeado, com auxílio da montagem, pela maneira de a narração configurar a temporalidade em cada um dos planos. De um lado, o tempo plasmado no delírio da morte de Paulo Martins e, de outro, o tempo

cotidiano da vaidade mundana de quem assume o poder na figura de Porfírio Díaz. Contudo, esse embate, comparado com os que ocorrem em outras passagens do filme, antecipa a maneira fragmentária utilizada para a apresentação das ações, das personagens e da narração. Ela é, portanto, um recurso abrangente, um recurso que fragmenta tanto a expressão quanto o conteúdo e, por isso, produz constantemente um efeito de sentido que se articula numa movediça significação polivalente. Da gesticulação distante e lenta que se observa na seqüência da morte, o espectador passa a uma gesticulação congelada. A personagem representada por Paulo Autran surge, de repente, num enquadramento que reproduz a paródia teatral de iconografias palacianas (XAVIER, 1993) dos “defensores da pátria”, dos “libertadores” que ficaram “imortalizados” pelos pincéis de artistas cujo discutível talento foi vergonhosamente subjugado pelas ideologias dominantes.

Em múltiplos trabalhos dedicados ao estudo da obra do cineasta brasileiro, destaca-se, no que diz respeito à narrativa, o papel que desempenham as elipses. Mas, no geral, esse recurso retórico é visto na condição de procedimento adequado à representação fragmentária, sem entrar, porém, em detalhes no que diz respeito aos efeitos que ele causa nas diferentes camadas do sistema da narrativa. Como se sabe, os críticos do Brasil e do exterior, coincidem com a premissa de que *Terra em transe* é, antes de qualquer coisa, um filme profundamente poético. Por isso meu interesse nas rupturas observáveis na fita, mesmo nas que se manifestam através das elipses, entendidas na condição de figuras retóricas do plano da expressão. Pretendo, assim, me adentrar mais nos territórios da poesia e, conseqüentemente, necessito lidar com os modos de articulação das significações em que o poético se enforma. Desse ângulo, a elipse, no caso, arraiga na maneira de contar e mostra seus efeitos a partir do instante em que ela interfere na lógica determinante da concatenação da fábula.

Se tomarmos a elipse como parâmetro, *Vidas secas* e *Terra em transe* lidam, em princípio, com a mesma fábula. Isto é, os dois filmes desenvolvem um relato em que se concatenam e ganham relevância as unidades semânticas da *carência*, da *luta* e da *derrota*. Mas, no tocante à diegese, as diferenças são

grandes, principalmente se centrarmos nossa atenção na montagem, pois esta, enquanto narrador-fílmico, estabelece em cada uma das fitas procedimentos diferentes, procedimentos esses que repercutem no grau de ambigüidade das significações que as unidades semânticas mencionadas adquirem em cada uma das fitas. Para qualquer espectador habituado a conviver com as linguagens do cinema tal fato é evidente. Entretanto, creio que a evidência não é um dado descartável. Ao contrário, acredito que a partir dela se vislumbram horizontes que incitam a curiosidade necessária ao trabalho de leitura e interpretação, máxime quando inserimos a fábula no nível das personagens.

Fabiano, Sinhá Vitória, os meninos e a cachorra Baleia encarnam a *carência*, a *luta* e a *derrota*. De igual maneira, Paulo Martins encarna a *carência*, a *luta* e a *derrota*. Mas a caracterização dessas personagens, seu vestuário, sua gestualidade e sua posição social são diferentes e, talvez por isso, a representação que eles fazem das unidades semânticas mencionadas exija distintas modalidades de narração. Em *Vidas secas*, as metonímias e as sinédoques, por exemplo, escondem metáforas cujos sentidos se camuflam a partir do instante em que se desenvolvem as ações do filme e, na condição de narrador, a montagem intervém. Mas se considero os fotogramas acima reproduzidos, a sua imobilidade me faz ver a magnífica tradução poética que Nelson Pereira dos Santos fez das metáforas iniciais e finais do romance de Graciliano Ramos. No filme, as personagens iniciam sua caminhada como sombras que se deslocam lentamente na direção da câmera e, no fim, vão se afastando da câmera até se transformar de novo em sombras. Essa presença do negrume camufla, como no romance, conotações filiadas aos conteúdos de morte agônica.

Essas ocultações, favorecidas pelo caráter metonímico da representação fotográfica, fazem com que recursos retóricos mais sutis sejam difíceis de perceber. Acrescente-se a isso as particularidades de um tipo de montagem que, no geral, segue a linearidade cronológica dos fatos como se quisesse dar-lhe ainda mais transparência aos significantes fílmicos. Ou seja, a maneira de contar, embora me fundamente apenas na montagem, deixa a sensação de que o construto fílmico foi

elaborado mediante a utilização de uma retórica implícita. Isto é, de uma retórica que teria como principal finalidade suscitar no espectador a busca de significados que não se manifestam através de rupturas evidentes no plano da expressão do filme. Tenho a convicção, com base nesse pressuposto, que o filme quer ser, em termos poéticos, recatado. Tão discreto quanto o romance em que se inspira. No entanto, por trás dessa aparente obviedade, existem, no plano do conteúdo, traços de uma intensa poesia. E creio que uma das passagens que me ajuda a desempenhar melhor meu papel de narratário pode ser a que se refere à morte de Baleia.



A ordenação desses quatro fotogramas reproduz planos dos momentos mais significativos da seqüência em que se representa a morte da cadela. Toda a cena parece ter sido montada em continuidade. Ou seja, seguindo cronologicamente o tempo fenomênico do acontecimento. Mas a montagem, feita

através de uma combinatória de closes intercalados e planos gerais, mostra que o tempo fílmico não coincide com o tempo fenomênico. Ou, dito de outra maneira, o tempo fílmico encobre a duração “real” do episódio, o que, de modo sutil, delonga a temporalidade em benefício de ressaltar aspectos emotivos. A tensão assim criada penetra de cheio nas entranhas do narratário sem que este perceba a presença de uma ruptura no plano da expressão. Estou me referindo à passagem do close em que aparece Baleia já moribunda para um plano geral que exhibe os preás correndo, livres, de um lado para outro ou olhando, com ar de triunfo, para os espectadores. Tudo indica, portanto, que o último desses planos gerais não pode ser entendido como resultado de uma câmera subjetiva, pois, nesse instante, Baleia já está morta. Em todo caso, há, nessa seqüência, indícios suficientes para sentir os efeitos de uma ruptura: *os roedores surgem como projeção do delírio agonizante de Baleia*. Sendo assim, pertencem, por conseguinte, a um espaço imaginário que não é uma continuidade do entorno em que a cachorra agoniza.

Ancorado nessa constatação, defendo a hipótese de que nesta passagem a elipse se infiltra no texto fílmico de modo muito tênue e, em razão disso, a figura retórica determina uma *ruptura por ambigüidade simples*, isto é, uma ruptura que não atenta contra as regras de funcionamento do sistema de denotação (LOPES & PEÑUELA CAÑIZAL, 1981, p. 119-142). Justamente por isso, o narratário desta seqüência não percebe, no seu primeiro contato com ela, nenhum tipo de anomalia e vê os planos dos preás na perspectiva de uma representação realista. Mas, em termos diegéticos, essa primeira impressão de leitura se desmorona quando o narratário se apercebe de que a montagem junta planos que não se referem a uma circunstância única. Isso fica mais patente ainda ao se constatar que da relação do filme com o romance, parte fundamental na diegese, emergem significados decorrentes da intertextualidade da narração. Desse ponto de vista, a montagem traduz da melhor maneira possível os conteúdos conotados que se insinuam no texto de Graciliano Ramos. O narrador de *Vidas secas* traduz com as seguintes palavras o que seria o delírio quase

onírico da cadela: “Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamperia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes” (1973, p. 134).

A transição do plano de Baleia agonizante-morta para o plano dos preás gera, portanto, um significado que transcende a denotação, percebida numa primeira leitura do filme, e introduz nela, rompendo as aparências, toques de tenuidade por meio dos quais se manifesta uma intensa pregnância poética.

Em *Terra em transe*, a maneira de contar está a serviço da fragmentação do relato e seus principais recursos retóricos são apresentados de maneira explícita. O filme possui um prólogo e um epílogo e, no entremeio desses dois componentes discursivos, se situa a fábula central, alterada também no tocante à disposição das unidades semânticas. Em lugar da concatenação de *carência*, *luta* e *vitória* ou *derrota*, a fita tergiversa a ordem e, conseqüentemente, tal procedimento causa no espectador uma sensação de estranhamento. Diante dessa “confusão”, o narratário tem de participar na reordenação das unidades do relato. Visto o filme, o narratário tem de reconstruir a fábula e identificar as personagens atreladas a cada uma das suas unidades, o que significa, entre outras coisas, que o espectador é obrigado a pensar, a carregar consigo imagens fantasmagóricas que se entrelaçam e desafiam o entendimento. Há passagens que se cravam nas pupilas de quem assiste à fita criando a sensação de que se memoriza um poema cujos sentidos mais fundos se desconhecem.

O narratário precisa ver várias vezes o filme para entender uma história fragmentada pela montagem e, mesmo assim, não pode afirmar categoricamente qual seria, no âmbito da diegese, a trama que determina a fábula axial. Em todo caso, aventuro ao risco de uma escolha, ancorando-me no dado de que Paulo Martins é a personagem através da qual se manifesta de modo mais evidente a inversão das unidades da fábula já mencionadas. Desse ponto de vista e auxiliado pela forma elíptica que assume a montagem, o texto filmico me coloca

diante de um delírio que, precedendo à morte, projeta palavras e imagens numa narrativa que, como os sonhos, atenta contra a lógica, desloca ações e condensa fragmentos numa sintaxe desconcertante.



Diante desses dois fotogramas, pertencentes respectivamente a um mesmo instante diegético, mas separados no espaço do texto fílmico pela montagem, não há como negar que a eles subjaz uma espécie de plano seqüência que será fragmentado no decorrer da narrativa. O poeta Paulo Martins, já ferido mortalmente, inicia um monólogo em que se vão resumindo os tranSES da sua vida. Desse solilóquio, intensificado pela aridez da paisagem e pela solidão de um céu nuvioso, o narratário escuta frases em que o poeta acentua sua vontade de cantar, suas críticas ideológicas, suas lembranças perdidas num mundo em que não é mais possível suportar uma festa de medalhas. Boa parte das frases possui um forte teor metafórico que cresce quando, em outras passagens do filme, também fragmentadas, se ouvem muitas das suas palavras. Há momentos em que Porfírio Díaz parece imitar a fonética dessas frases com o movimento dos lábios, como si estivesse pronunciando o discurso que o poeta queria ouvir e, logo a seguir, soam como marteladas ditatoriais as palavras deste político que imagina ser imperador.



As ocorrências que se imiscuem na seqüência da “coroação”, vistas em conexão com outras intercalações freqüentes em todo o texto fílmico, configuram um procedimento de flashback cujas numerosas intermitências apresentam, sem ordem cronológica definida, a trajetória existencial do poeta Paulo Martins. Esse artifício não só fragmenta o relato e a atuação da personagem que encarna a abrangência significativa das unidades semânticas da fábula, mas serve, também, para encenar ações destinadas a mostrar a interioridade do poeta. Em razão disso, creio que o tipo de montagem posto em prática em *Terra em transe* tem, no âmbito da narração ou maneiras de contar, uma clara função metalingüística. Ou seja: enquanto a montagem, através de recursos elípticos, gera ambigüidade, o narratário tem de reconstruir o relato reorganizando a história a partir dos indícios que essa função metalingüística lhe propicia.

Esse recurso poético, auxiliado por outros que aqui deixo de lado, é suficiente para captar, de um lado, a opacidade do texto fílmico, e, de outro, a modalidade de ruptura que se manifesta no plano de expressão da fita. A elipse, definida como omissão de componentes sintáticos, obriga o leitor a lidar com subentendidos, é, portanto, um processo retórico necessário à emergência de ambigüidades acolhedoras do poético. Mas, além disso, a elipse, ao atentar contra lógica da sintaxe e da gramática fílmicas, engendra ambigüidade tanto no plano do conteúdo quanto no plano da expressão. Vale dizer, por conseguinte, que a ambigüidade expressiva amplia a ambigüidade do conteúdo. Em outras palavras, a elipse, em *Terra em transe*, não recai apenas sobre a narração da montagem. Recai, também, sobre a manipulação de outros muitos códigos presentes no filme de Glauber Rocha: teatralidade, gestualidade, sonoplastia,

pintura, vestuário, etc. Tudo isso contribui para estender os efeitos poéticos da elipse e, baseando-me nisso, acredito que a ruptura preponderante no filme é *uma ruptura por dupla ambigüidade*.

Em suma, creio que este trabalho deve ser lido como uma introdução à manifestação de recursos poéticos em duas obras relevantes do Cinema Novo. Dessa perspectiva, espero que assim seja entendido pelos eventuais leitores, pois, no fundo, minha intenção não vai para lá da formulação de uma alternativa ainda pouco explorada.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. *La chambre claire*. Paris: Seuil, 1980.

DENTITH, Simon. *Parody*. Londres: Routledge, 2000.

GAUDREALT, André & JOST, François. *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós, 1995.

BRANIGAN, Edward. *Narrative comprehension and film*. Londres: Routledge, 1992.

LOPES, Edward e PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo. *O mito e sua expressão na literatura hispano-americana*. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

MONTEIRO, Ronald T. "Nelson Pereira dos Santos". In: PARANAGUÁ, Paulo Antonio (org.). *Le cinéma brésilien*. Paris: Centre Pompidou, 1987.

PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo. *Duas leituras semióticas*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. "El otro lado de la metáfora en *La Vía Láctea*". In: SANTAOLALLA, Isabel; EVANS, Meter W. (ed.). *Buñuel, siglo XXI*. Zaragoza: Prensas Universitarias, 2004, p. 379-396.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 31ª ed. São Paulo: Martins, 1973.

XAVIER, Ismail. "Glauber Rocha: le désir de l'Histoire". In PARANAGUÁ, Paulo Antonio (org.). *Le cinéma brésilien*. Paris: Centre Pompidou, 1987.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

-
1. Este trabalho está vinculado à pesquisa que estou desenvolvendo com bolsa do CNPq.
 2. Já tratei deste assunto em meu livro *Duas leituras semióticas*, ao estudar os modos de que se serve Graciliano Ramos para construir a narrativa do texto fílmico de *Vidas secas* (Peñuela Cañizal, 1977, p. 31-52).

Capitu: uma menina, um livro, um filme

Maria do Socorro Silva Carvalho (UNEB)

Continuando uma pesquisa em torno do Cinema Novo, abordo aqui aspectos de sua relação com a literatura por meio do filme *Capitu*, de Paulo César Saraceni, realizado entre 1967 e 1968. Para isso, tento estabelecer um diálogo entre o filme, a adaptação livre do romance *Dom Casmurro, Capitu* (1993), de Lygia Fagundes Telles e Paulo Emilio Salles Gomes, e o ensaio *Duas meninas* (1997), de Roberto Schwarz, em que trata da famosa personagem de Machado de Assis (a segunda menina é Helena Morley, também próxima do Cinema Novo, mas essa é outra história...). Interessa-me discutir o personagem Capitu, não diretamente a partir do romance, mas da análise do crítico literário, da recriação dos adaptadores e, sobretudo, daquela jovem mulher “materializada” pelas imagens do cineasta¹.

Como essa adaptação cinematográfica da obra machadiana reduziu sua narrativa a cerca de oito anos da fase adulta dos personagens, período do casamento de Capitu e Bentinho, estabelece-se uma relação de quase complementaridade com o ensaio, que privilegia a infância deles como chave para o entendimento de importantes críticas à sociedade brasileira do final do século 19 presentes em Machado de Assis. Desse modo, a menina de Schwarz ajudaria a iluminar a jovem mulher de Saraceni.

Em linhas gerais, *Dom Casmurro* compõe-se de duas partes distintas, uma dominada pela menina Capitu, outra pelo advogado proprietário Bento Santiago. Na primeira, mostrada no filme apenas como ecos da memória de Bentinho, o jovem casal de namorados luta contra a superstição e o preconceito social. Por

medo de perdê-lo no parto, a mãe de Bentinho havia feito uma promessa de torná-lo padre. Por outro lado, Capitu é filha de vizinhos pobres, dependentes da rica família Santiago, representante da aristocracia rural do Brasil do Segundo Império. Capitu dirige a luta contra esses dois fortes obstáculos com clareza mental e firmeza, qualidades ausentes em Bentinho. Suas manobras são bem sucedidas, e o amor dos dois vence, levando-os ao casamento.

A segunda parte do romance, aquela escolhida como foco principal pelos roteiristas do filme, começa com a felicidade conjugal. O único senão é a falta de um filho, que acaba chegando quatro anos depois. Ezequiel é um garoto esperto, dado a fazer imitações. Capitu e Bentinho são íntimos do jovem casal Sancha e Escobar, pais da pequena Capituzinha, ela amiga de infância dos dois e ele, também um ex-seminarista, amigo de Bentinho da época do seminário. Os dois casais divertem-se juntos em constantes visitas, passeios e festas, e Sancha e Bentinho pensam que seus filhos poderão um dia vir a casar-se.

À medida que o tempo passa, o ciúme de Bentinho em relação a Capitu ganha proporções sempre maiores, até imaginar que Ezequiel não é seu filho, e sim de Escobar. A cada dia, Bentinho vê mais semelhanças entre o menino e seu amigo, o que transforma sua vida em um inferno. A morte acidental de Escobar aumenta suas desconfianças. No velório, ao notar lágrimas nos olhos da mulher diante do amigo morto, fica desesperado. Depois do enterro, assistindo a *Otelo* no teatro, projeta a si e Capitu nos personagens da peça, e imagina-se Otelo matando Capitu/Desdêmona. Dominado completamente pelo ciúme, decide matar-se. No momento em que vai tomar veneno, Bentinho é impedido pela entrada de Ezequiel. Oferece-o então à criança, desistindo de completar o ato no último instante. Capitu chega e, ao interpelar o marido sobre o que estava acontecendo, ouve suas suspeitas de adultério. Ofendida com tal acusação, Capitu sabe que nada pode fazer, restando-lhe pedir a separação.

Para Roberto Schwarz, o romance *Dom Casmurro* pede três leituras sucessivas: uma, romanesca, quando se acompanha a formação e decomposição

de um amor; outra, de tom patriarcal e policial, em busca de prenúncios e evidências de adultério, dado como incontestável; e a terceira, menos evidente, cujo suspeito e logo réu é o próprio Bento Santiago, na sua ânsia de convencer a si e ao leitor da culpa da mulher (SCHWARZ, 1997, p. 10). É interessante notar que o processo de criação do roteiro e principalmente seu reflexo na tela – o filme – conseguiram a seu modo preservar essa rica pluralidade da obra clássica de Machado de Assis. E o tema da destruição do amor, levando as pessoas a atos extremos, bem como o do triângulo amoroso formado a partir de determinada realidade social já estava presente nos dois primeiros filmes de Paulo César Saraceni, *Porto das Caixas* (1963) e *O Desafio* (1965).

O roteiro ou adaptação livre – “como classificá-lo?”, perguntava Lygia Fagundes Telles – buscou manter cenas, situações e diálogos importantes da trama, tentando ser criativo sem trair o romance, inclusive em sua complexidade narrativa. A autora fala das dificuldades desse trabalho de adaptação cinematográfica diante da necessidade de metamorfosear um quase monólogo meditativo em imagem. Ao final da elaboração do roteiro que embasaria o filme, vigoraria o pretendido “foco-narrador”, sem a cumplicidade dos adaptadores, conforme afirmação dela: “Não havia nem culpados nem inocentes mas apenas aquele espaço-tempo (Rio de Janeiro, ano de 1865) fluindo na ardente narrativa do moço Bentinho antes de se transformar no pacato Dom Casmurro da maturidade anunciada. A verdade? Ora, a verdade era aquele mar, o misterioso mar com suas ondas espumejantes arrebatando nas pedras” (TELLES e SALLES GOMES, 1993, p. 13), brincava Lygia Fagundes Telles com o famoso “enigma de Capitu” e os ciúmes de Bentinho.

Diante de bem sucedidas soluções narrativas encontradas pelos roteiristas, e mais tarde pelos realizadores do filme, diferentemente da estrutura do romance, *Capitu* não é um *flashback* narrado por Dom Casmurro, mas a história daquele casamento contada sob o ponto de vista de Bentinho ou do doutor Bento Santiago. A intenção era usar a câmera para fazer com que o espectador participasse de suas neuroses, mas se conservasse distante de Capitu, isentando-se de julgamentos apressados quanto à traição ou não da mulher.

Saraceni consegue recriar o romance na linguagem fílmica mantendo sua característica de unilateralidade narrativa, pois não se vê os outros personagens, Capitu especialmente, senão a partir do ponto de vista de Bentinho. Ele é quem dirige o olhar do espectador em todo o filme – nossa visão da história é mediada, primeiro, pelo homem apaixonado e, em seguida, pelo marido tomado de forma crescente pelo ciúme. Aqui, vale lembrar a análise de Roberto Schwarz acerca dos ciúmes do protagonista, uma confusão sentimental de primeiro plano que oculta “interesses sociais, ligados à organização e à crise de ordem paternalista”. Assim, afirma o crítico, “os ciúmes condensam uma problemática social ampla, historicamente específica, e funciona como convulsões da sociedade patriarcal em crise” (SCHWARZ, 1997, p. 11).

A partir dessa leitura, não restaria o indivíduo solitário por trás da melancolia do narrador, mas o proprietário, na acepção brasileira do termo, o figurão desobrigado de prestar contas. Por isso, ainda para Roberto Schwarz, “embora o tópico ostensivo do romance seja a infidelidade de Capitu”, seu tema de fundo está na “desinclinação [do casmurro] pela relação entre iguais, hipótese ou tentação moderna – se o termo de comparação for a ordem patriarcal – que o ceticismo escarninho deve desbancar” (SCHWARZ, 1997, p. 31).

No caso do filme, e de sua época, pode-se imaginar essa exploração do tema do ciúme também de forma vertical, hierárquica, isto é, partindo de alguém que detém o poder econômico e a autoridade familiar como “condensação” (para usar o termo do crítico) do regime militar vigente e de sua censura cada vez mais restritiva à liberdade de expressão, tanto artística quanto dos valores e comportamentos em plena ebulição na década de 1960. Nesse sentido, aplica-se ao filme a classificação de Schwarz das duas partes do romance por meio de seus protagonistas: Capitu, como o espírito esclarecido, a face moderna da nossa realidade social; Bentinho, como signo do obscurantismo, a permanência da sociedade patriarcal brasileira.

Ressaltem-se dois momentos de *Capitu* como ilustrativos dessa idéia de algum modo “fora de lugar”. O primeiro, na seqüência inicial do filme, a noite de núpcias, vê-se uma legenda sobre imagens dos noivos, ela vestida como uma santa:

As mulheres sejam sujeitas a seus maridos... Não seja o adorno delas os cabelos eriçados ou as rendas de ouro, mas o homem que está escondido no coração. Do mesmo modo, vós, maridos, coabitai com elas, tratando-as com honra, como a vasos mais fracos e herdeiras convosco da graça da vida.

Esses versículos da epístola de São Pedro, lembrados pelo narrador do romance, servem como casta e culta metáfora para falar da primeira relação sexual do jovem casal, fato de ordem celestial, indescritível, pois “nem a língua humana possui formas idôneas para isso”, dizia o Casmurro (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 171). Na abertura do filme, contudo, essas palavras escritas na tela ganham um sentido crítico de descompasso com as conquistas feministas ao longo do século 20, sobretudo naqueles revolucionários anos sessenta.

O segundo momento a ser destacado, próximo ao final do filme, aparece na seqüência em que Bentinho está no teatro assistindo à representação de *Otelo*. Do palco, ouve-se o seguinte texto (inexistente no romance), sem relação aparente com o desenvolvimento da trama:

De um dito, de um olhar se ofende o Estado

E a justiça tem sempre ar de vingança.

E roubaram ao povo a liberdade

E, fingindo deixar-lhe seus direitos,

Só para si o mundo reservaram.

Nos dois exemplos, explicitam-se no presente da realização do filme, respectivamente, denúncias da permanência da condição de objeto vivida pela mulher no Brasil, sua sujeição aos homens, os maridos em particular; e de uma sociedade ainda dominada pelo sistema patriarcal, atualizado por um regime militar que então submetia politicamente o país, vigiando a todos, cerceando as liberdades, restringindo os direitos civis da população.

Em entrevistas à época do lançamento do filme, em agosto de 1968, Paulo César Saraceni fala da concepção de *Capitu* em várias linhas de interpretação, talvez na tentativa de atingir um grande público, não ter problemas com a censura e, ao mesmo tempo, não trair a dimensão política do projeto estético do Cinema Novo. Ele dizia querer fazer de *Capitu* “um filme de mistério e de suspense”, bem como “pintar a decadência de uma aristocracia rural, o fim do segundo império, a aproximação da república, e a abolição da escravatura, como está no *Dom Casmurro* e em Machado de Assis” (SARACENI, 1968).

O cineasta acreditava haver ainda em *Capitu* a preocupação com questões políticas, como em seus outros filmes. Ela estaria menos evidenciada, talvez camuflada pelo fato de a ação ocorrer no século 19, mas poderia ser encontrada na possibilidade de ir às raízes do atraso da burguesia brasileira, de “fazer uma espécie de documentário de um nascimento já condenado à morte”. Afirmando procurar sempre voltar-se às questões humanas, sociais e políticas de uma época, ou de um lugar, por meio das personagens, Saraceni lembrava de suas abordagens anteriores entre “mulher-marido-amante em *Porto das Caixas*, mulher-amante-marido em *O Desafio* e agora na relação Capitu-Bentinho-Escobar” (apud VIANY, 1968).

No momento em que o regime militar preparava o chamado “golpe dentro do golpe”, que culminaria com a instauração do AI-5, em dezembro de 1968, a decisão de levar às telas uma adaptação de obra clássica da literatura brasileira do século 19, além de evitar o risco da Censura, apontava para evidentes necessidades mercadológicas do Cinema Novo. *Capitu* seria o primeiro filme

de Saraceni com pretensão de atingir mais de cem mil espectadores. Para isso, aproximava-se da idéia de entretenimento, com um filme plasticamente bonito, sem complicações narrativas, mas retratando aspectos relevantes da sociedade brasileira.

Sua recepção entre os críticos, de modo geral, foi negativa. A mais recorrente restrição ao filme, mesmo entre aqueles que o elogiaram, reconhecendo a habilidade e o esforço dos realizadores para encontrar um *modus vivendi* com o romance, foi ser Isabela a (má) intérprete de Capitu, a enigmática mulher de “olhos oblíquos”². Considerou-se positiva a superação da falta de recursos cenográficos na feliz opção pelo cinema de câmara, preso aos personagens, às suas dúvidas, um cinema de *close-up* e plano médio, intimista e fechado, próximo inclusive do estilo literário de Machado de Assis.

Uma crítica em especial, escrita por Miguel Borges, vai ao encontro da expectativa do cineasta em relação a seu filme. Como pretendia o realizador, Borges afirmava ter visto *Capitu* pelos olhos de Bentinho, daí o significado da presença de Isabela, coerente mesmo nos erros cometidos em sua atuação. Para o crítico, Saraceni teria liberado nas imagens o fetichismo machadiano, realizado na adoração de Bentinho pelos cabelos, braços, roupas, pés e, em particular, olhos da mulher, nos quais queria adivinhar seus segredos. Sob essa luz, o filme ganharia uma beleza inédita no cinema brasileiro, com vestuário, decoração, iconografia, bem como o uso de camafeus, botas, chapéus, rendas servindo como rico material visual para o tónus erótico do ciumento marido, cujo amor por Capitu seria fortalecido por sua própria dúvida. Enfim, a habilidade artesanal do diretor evidenciava-se na adaptação de um clássico do século 19, enquanto falava das angústias de seu próprio tempo (BORGES, 1968)³.

Essa percepção do filme será a mais valorizada quando Paulo César Saraceni tratar de *Capitu* em sua autobiografia, publicada em 1993. Ele afirmará a projeção do seu próprio ciúme no personagem Bentinho (vivido pelo ator Othon Bastos), por conta da tumultuada relação amorosa que mantinha com a atriz

Isabela, com casamento desfeito, idas e vindas, relações com outros parceiros, tudo regado a muito ciúme. Além disso, ao narrar os acontecimentos de maio de 1968 vividos na Itália e na França – onde iria apresentar o filme nos festivais de Pesaro e Cannes, que naquele ano nem chegaram a acontecer –, Saraceni vê em *Capitu* o anúncio das mudanças de comportamento e valores que emergiram na década de 1960, culminando nas revoltas dos estudantes em 1968, não somente na Europa, mas também no Brasil (SARACENI, 1993, p. 236-238).

Outro episódio marcante para o universo do cineasta será também incorporado ao seu imaginário da criação do filme: uma festa do *reveillon* de 1967, descrita por Zuenir Ventura em *1968: O ano que não terminou*; a aventura de uma geração (VENTURA, 1988). A primeira seqüência de *Capitu*, a da lua-de-mel na Tijuca, foi a última a ser rodada, já no final de dezembro, em uma fazenda perto do Rio de Janeiro, onde, por causa de um temporal, a equipe fica presa durante três dias. Precisamente no dia 31, conseguindo vencer as barreiras da estrada, o grupo chega à cidade e vai direto ao “*reveillon* mais famoso da cultura brasileira”, conforme definição de Saraceni, quando teria sentido que havia “filmado o filme certo”, ao constatar os vários casamentos desfeitos naquele “*reveillon* premonitório” (SARACENI, 1993, p. 233).

Nesse sentido, a *Capitu* do cineasta seria uma espécie de avó de Isabela, e de tantas outras mulheres, presentes ou não àquela festa. Não por acaso, portanto, enquanto empreendia a aventura de levar *Dom Casmurro* para o cinema, segundo suas próprias palavras, ainda apaixonado por Isabela, Saraceni experimentou em São Paulo, graças a Machado de Assis e o enigma de *Capitu*, a revolução de Reich e a revolução pelo lazer e prazer de Marcuse, sabendo que Isabela/*Capitu* também estaria vivendo em outro lugar essa mesma revolução (SARACENI, 1993, p. 225).

A última seqüência do filme sintetizará esse processo de transformação em curso, apontando para o surgimento de uma nova mulher e de novos casais, já esboçados ao longo da década de 1960. Diferentemente do romance e de seu

roteiro adaptado, o filme não termina com um amargo Bentinho desejando que a “terra seja leve” tanto para o defunto Escobar como para os futuros mortos, Ezequiel, Capitu e ele próprio. Rompendo a unilateralidade de sua narrativa, Paulo César Saraceni não apenas dá voz à mulher – é ela quem primeiro propõe a inevitável separação do casal –, mas sobretudo conclui o filme com uma ativa Capitu andando na rua, à luz do dia, de cabeça erguida, levando o filho pela mão. Livre do jugo do marido, de um casamento opressor e ainda daquele olhar obsessivo de uma câmera-Bentinho.

Esse final obrigaria o espectador a repensar o dito grande enigma da literatura brasileira – Capitu traiu ou não Bentinho? Um falso mistério no entendimento do filme, pois sua importância não estaria em desvendá-lo, e sim na possibilidade de sua existência, no espaço aberto para a transgressão da mulher, dando-lhe inclusive a liberdade da traição, se assim o desejasse. E nesse ponto, a Capitu de Paulo César Saraceni seria de fato a mulher anunciada por aquela menina determinada, de mente clara e posições firmes vislumbrada por Roberto Schwarz. Ou seja, o prenúncio de novas e modernas relações sociais no Brasil do século 20.

Referências bibliográficas

- BORGES, Miguel. “A libertação fetichista em *Capitu*”, *Tribuna da Imprensa*, 23/08/1968.
- BRAGA, Rubem. “Capitu, Celestino”, *Diário de Notícias*, 25/08/1968.
- MACHADO DE ASSIS. *Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SARACENI, Paulo César. *Por dentro do Cinema Novo: minha viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- SARACENI, Paulo César. “*Capitu*”, *Tribuna da Imprensa*, 23/08/1968.
- TELLES, Lygia Fagundes e SALLES GOMES, Paulo Emilio. *Capitu*; adaptação livre para um roteiro baseado no romance *Dom Casmurro* de Machado de Assis. São Paulo: Siciliano, 1993.
- VENURA, Zuenir. *1968: O ano que não terminou*; a aventura de uma geração. 26ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- VIANY, Alex. “Conversa com Saraceni: *Capitu* no Cinema Novo”, *Diário de Notícias*, 16/08/1968.

-
1. Em sua autobiografia, Paulo César Saraceni afirma ter deixado de lado a adaptação do romance e filmado conforme a inspiração do momento [“E aí eu esqueço tudo que li sobre *Capitu* e *Dom Casmurro*, esqueço também nosso belo roteiro. Deixo-me levar pela extraordinária possibilidade da luz de Mário [Carneiro] ...” (SARACENI, 1993, p. 229)]. Nos créditos do filme, Lygia Fagundes Telles aparece como autora dos diálogos; Saraceni, Paulo Emilio Salles Gomes e Lygia Fagundes Telles são os autores da adaptação; enquanto o próprio diretor é também produtor e roteirista de *Capitu*.
 2. Um dado curioso é a referência que Rubem Braga faz ao filme apenas para concordar com a maioria – Isabela não fora uma boa escolha para o papel, que precisaria de alguém “capaz de viver o mistério e a fascinação de *Capitu*”. A eleita pelo cronista seria Leila Diniz, segundo ele, uma atriz bastante expressiva, ainda que não fosse “convencionalmente bonita”, pois era quem teria “aquele *pathos* de mulherzinha de classe média que é um perigo”, além dos necessários encantos físicos. “Fora do cinema, diz ainda Rubem Braga, conheço duas mulheres com olhos de *Capitu*: Regina Bergalo e Regina Rosemburgo. Mas nenhuma é atriz, e uma está em Paris e outra no Tahiti...” (BRAGA, 1968).
 3. Já em 1993, Paulo César Saraceni afirmaria que “a crítica que amei e me surpreendeu muito foi a de Miguel Borges. O artigo saiu na *Tribuna da Imprensa* e na *Revista Civilização Brasileira*, números 21 e 22, de setembro e dezembro de 1968. Miguel sacou o que eu quis realmente fazer e me deu uma imensa alegria, pois na ocasião eu estava bastante afastado dele” (SARACENI, 1993, p. 244).

Bonequinha de seda, enfim um filme fotogênico

Sheila Schvarzman (Universidade Anhembi Morumbi/Centro Universitário Senac)¹

Em *Bonequinha de seda*, filme de 1936 realizado pela Cinédia em associação com o diretor Oduvaldo Vianna, vários pressupostos desenvolvidos nos anos 1920 pela revista *Cinearte* em sua “Campanha pelo Cinema Brasileiro” parecem se realizar numa obra que teve boa aceitação de crítica e de público. Realizado num momento em que várias películas servem-se da música popular e do carnaval, usando cantores de rádio como estrelas, o filme volta-se para a música erudita. Deixa de lado a referência ao rádio, seus cantores e sua comicidade, substituídas pelo teatro. No presente artigo gostaria de observar a articulação dessas várias questões e de que forma o apelo ao erudito contribuiu para a construção de uma suposta boa imagem nacional.

Adhemar Gonzaga e a cinédia: em busca do público

Fundada em 1930 por Adhemar Gonzaga, a produtora de filmes Cinédia nasceu com vocação industrial, procurando garantir em seus filmes um nível de qualidade técnica e de tratamento narrativo semelhante ao cinema americano em que se inspirava e que, acreditava, seria capaz de agradar o público burguês e letrado que buscava atingir.

É em nome desses ideais, e acreditando no cinema como expressão artística, que Gonzaga – e antes ainda seus companheiros de *Cinearte*, como Pedro Lima, que durante a Campanha pelo Cinema Brasileiro procuraram definir

como deveria ser um filme bem realizado e como este deveria veicular uma imagem correta do Brasil – rejeita o documentário e até mesmo desdenha a formação de um público cinematográfico popular².

Entretanto, depois do fracasso de crítica e de bilheteria de filmes como *Mulher* (Octávio Gabus Mendes, 1932) e *Ganga bruta* (Humberto Mauro, 1933), o produtor volta-se para o documentário – incentivado então pelo decreto 21.240 de 1932, que obrigava as salas a exibirem filmes educativos – e para o cinema musical e popular (como já ocorrera em São Paulo com o bem-sucedido *Coisas nossas*, de 1931), com *Voz do carnaval*, de 1933, com a direção de um contrariado Humberto Mauro, que não se identifica com a fórmula e o estilo do filme (HEFFNER, 2006, p. 7), onde se misturavam cenas de estúdio com tomadas externas do carnaval daquele ano.

Gonzaga se associa a Waldow Filme, de Wallace Downey. A partir de 1934 e até 1936, realizam com sucesso *Alô alô Brasil* – em forma de revista como a pioneira *Coisas Nossas* –, *Estudantes* (1935) e *Alô alô carnaval* (1936). As tramas simples eram antes de tudo veículos para os cantores de grande prestígio que enchiam as salas de cinema.

A Brasil Vita Filmes, de Carmen Santos, também se aproveitou do filão musical com *Favela dos meus amores* (1935) e *Cidade mulher* (1936), ambos dirigidos por Humberto Mauro. Esses trabalhos, no entanto, não se limitaram à “revista de astros”. Em *Favela dos meus amores*, por exemplo, despontam preocupações sociais: há partes filmadas numa favela com moradores que participam do elenco. Essa ousadia³ – ou má intenção, segundo a polícia – valeu uma noite de cadeia para Humberto Mauro, por estar atentando contra a nacionalidade ao mostrar negros em um filme⁴.

Havia assim, ainda que com as carências habituais do cinema brasileiro, um gênero que se consolidava pela resposta positiva do público. Como ocorria em outras partes do mundo – dos Estados Unidos à Argentina ou Rússia –,

nos anos 1930 era indispensável aos filmes a música, o que ligava o cinema necessariamente ao teatro, ao rádio e ao disco. E, em nosso caso, ao teatro de bulevar, ao samba e ao rádio, onde havia cantores, técnicos, locutores que se tornam atores, o humor e recursos de toda ordem.

É desses meios que o cinema brasileiro vai aurrir os novos sentidos de sua produção. Por outro lado, vai se inspirar também nas formas cinematográficas de outros países: o musical americano, a opereta vienense encenada pelos alemães. Eles serão exemplos que se agregam às formas nacionais de emprego da música.

Em 1935 já havia, portanto, uma fórmula consolidada e popular de relação do cinema com o som e a música. É nesse momento que *Bonequinha de seda* vai se voltar para o filão erudito. É nessa operação, que visava atingir as camadas letradas e de classes médias e burguesas, que reconhecemos o acabamento de um modelo de boa representação nacional, onde ricos e pobres, cultos e incultos são representados, onde um discurso moralizante que se aplica aos dois pólos sociais pode ser exercido, misturando-se e mimetizando os modelos fílmicos internacionais. Assim, ainda que seja muito sensível a presença de Oduvaldo Vianna na direção (teatral) e no enredo com laivos de crítica social⁵, que se somava às críticas de tom nacionalista de Adhemar Gonzaga, é perceptível, na conformação das imagens, a influência dos musicais sofisticados de Fred Astaire e Ginger Rogers na RKO, das operetas de Jeanette MacDonald na Metro e até mesmo de sua versão original alemã, em filmes como *O Congresso se diverte* (*The Congress dances*, Erick Charell, 1931), assim como das coreografias de Busby Berkeley.

Para pensar essa realização, devemos lembrar ainda que havia um público que não era admirador do samba ou da chamada “música ligeira”. É verdade que o exemplo da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro já ia longe, mas em 1926 Henrique Morize, presidente da rádio com Roquette Pinto, reconhecia em relatório sobre a emissora que se viam forçados, por pedidos da audiência,

a inserir “música leve que merecia mal o tempo empregado pelo artista para executá-la” (FEDERICO, 1982, p. 50).

Havia, portanto, um público numeroso e importante cultural e socialmente, que poderia se somar àquele que já era atingido pelos sucessos radiofônicos do samba. Um público que freqüentava os vários teatros da cidade – em 1935, foram apresentadas 115 peças nos teatros do Rio de Janeiro (SANTUCCI, 2005, p. 134) – não só aqueles da Praça Tiradentes, onde a própria Gilda de Abreu pôde começar sua carreira. Havia lugares luxuosos onde se apresentavam companhias estrangeiras, musicais ou não, como o Teatro Municipal ou o Teatro Casino. Como lembra Jane Santucci: “As camadas letradas somente freqüentavam as temporadas de teatro francês, eventualmente português ou italiano” (SANTUCCI, 2005, p. 57). Nesse sentido, não há exemplo mais elucidativo desse comportamento do que o próprio enredo de *Alô alô carnaval*, lançado no mesmo ano de 1936: o dono do Cassino Mosca Azul se vê constrangido a contratar o duvidoso espetáculo “Banana da Terra”, pois a companhia estrangeira que contratara não aparece. O teatro era o referencial artístico dominante e talvez por esse caráter, que é forte na encenação de *Bonequinha de seda*, se explique em parte a boa recepção de crítica e público que o filme teve.

Esses fatos parecem explicar a vontade de filiação de *Bonequinha de seda* ao teatro. Nos créditos iniciais, onde estão listados os nomes dos atores, há a informação de que são “todos da E. [Escola] Dramática”, ou seja, atores de teatro e não do *cast* de rádio como acontecia nos outros filmes que vinham sendo realizados. Como em Hollywood que, com o sonoro, pôs a Broadway de prontidão.

As apostas de *Bonequinha*

Vamos a seguir acompanhar a divulgação do filme através de *Cinearte*, onde essas questões ganham relevo e concretude.

Em 15 de outubro de 1936, onze dias antes do lançamento, *Cinearte* dedicou sua capa e mais seis páginas ao filme, com fotos em profusão e uma extensa entrevista com Gilda de Abreu, a âncora e caução do empreendimento: “Avolumam-se os fatores de crédito aos filmes brasileiros. Se não bastasse um estúdio eficiente como o da Cinédia, a adesão de um nome como é o de Oduvaldo Vianna – Gilda de Abreu em nosso cinema”⁶.

É interessante observar o encadeamento do artigo de quatro páginas que *Cinearte* dedica a Gilda de Abreu. De sua biografia, resalta-se que nasceu em Paris, mas é brasileira, filha de grande cantora lírica que teve papel fundamental em sua formação. Jovem cantora, passa a se dedicar à benemérita tarefa de se apresentar em espetáculos de caridade, o que combinava com a sua condição social. Já a estréia no teatro em 1933, no Recreio da Praça Tiradentes, em obras como *A canção brasileira* e outras, não foi vista como digna de seu talento e, sobretudo, de sua origem⁷: “Não era, os seus fãs sentiam, a moldura própria para realçar a sua personalidade distintíssima. Mas ela soube brilhar, fantasista, *nuancée*, sensível”⁸.

Quando migra para a opereta vienense, diz a revista, estava mais próxima de realizar seu verdadeiro talento em *A viúva alegre*, por exemplo. Mas é apenas com a participação em *Lucia de Lammermor*, no Teatro Municipal, que ocorre o “belo clímax na sua jovem carreira [...] cativando os mais rebeldes ao encanto de sua arte”⁹. Por último, resalta a revista, Gilda substituiu a grande Bidú Sayão no Teatro Municipal. Como mostra Lucilene Pizoguero, Gilda cantou em espetáculo em homenagem ao físico Guglielmo Marconi, responsável pela iluminação do Cristo Redentor, inaugurada em 1934. É que Bidú havia se negado a cantar para o físico simpático ao fascismo (PIZOQUERO, 2005, p. 41).

A partir desse ponto, chegava ao ápice de sua carreira: a entrada para o cinema, junto com outro personagem de igual relevo, o dramaturgo e diretor de teatro Oduvaldo Vianna, que era também um entusiasta do cinema. Em 1929, em viagem de aprimoramento aos Estados Unidos, ele foi à Broadway e a Hollywood,

onde seguiu aulas de técnica cinematográfica, interessado em fazer cinema sonoro no Brasil, projeto que não havia ainda conseguido realizar¹⁰.

Desta forma, construía-se a idéia da relevante contribuição desses profissionais e suas altas tradições artísticas, que se somariam ao cinema brasileiro.

Mas havia ainda um aspecto interessante na composição dessa operação: na entrevista, ressalta-se que Gilda de Abreu não gosta de representar. Prefere ser ela mesma. Ora, se é ela mesma, traz para a tela a sinceridade dessa criatura que é antes de tudo culta e aristocrática: “Nunca procurei representar, porque era inútil. O cinema vem auxiliar-me imenso, nesta predileção. A nota predominante nele é a pouquíssima representação, a sobriedade absoluta”¹¹.

Gilda não interpreta Marilda, seu personagem de *Bonequinha de seda*. Gilda é Marilda, como aliás se ressaltou na própria elaboração do enredo por Oduvaldo Vianna, que nele insere aspectos da vida da atriz, como a formação no Instituto Nacional de Música, a experiência francesa, a participação em saraus beneficentes etc.

Redobravam-se dessa forma, entre a vida nobre e a ficção, os signos que afirmavam a alta qualidade cinematográfica buscada por Adhemar Gonzaga. É recorrente o apelo ao mundo exterior refinado que adentra o espaço diegético: nos créditos iniciais enumeram-se os nomes da sociedade que prestigiam o filme. Eles vão assistir (e servir de extras de si mesmos) às apresentações de Gilda. O mundo exterior que estaria sendo encenado cauciona o mundo criado pelo filme. A todos esses signos somam-se ainda as referências às modistas, ao alfaiate x que cortou os ternos, aos sapatos, às jóias etc.

Por outro lado, cabe lembrar que durante os anos 1920, esse mesmo Gonzaga tomava convenientemente suas distâncias do teatro, que considerava uma expressão ultrapassada. Mas com o sonoro isso não era mais possível. E menos ainda com os filmes musicais. O produtor estava condenado a se apoiar em manifestações artísticas que escapavam do seu

controle e ao seu pleno conhecimento técnico, daí sua associação com Wallace Downey em musicais como *Alô alô Brasil*, *Estudantes e Alô alô carnaval* e, em *Bonequinha de seda*, com Oduvaldo Vianna e seu sócio Oscar Ribeiro Jordão, um exibidor paulista amigo de Vianna¹².

Entretanto, foram os aportes do teatro e do teatro lírico (nada das revistas do Recreio!) que garantiram a boa conformação do filme, reconhecida pela crítica e, sobretudo, pelo sucesso de público no Brasil, ficando em cartaz durante 5 semanas no Rio de Janeiro, quando o tempo médio de exibição da época não passava de uma semana. Depois de percorrer o território brasileiro, foi exibido também na Argentina, Chile, Uruguai e Portugal (PIZOQUERO, 2006, p. 67). Conforme Pinheiro Lemos, de *O Globo*, com *Bonequinha* o cinema brasileiro estava enfim “triumfante na arte cinematográfica, em torno da qual andava há tanto tempo bordejando em tentativas frustrantes e desmoralizantes” (apud VIEIRA, 2006, p. 33). Mas havia mais. O próprio ditador se manifestara positivamente. Depois da estréia, fez chegar pessoalmente a Oduvaldo Vianna uma carta onde dizia: “Assistindo *Bonequinha de seda*, sinto-me recompensado pelo esforço que fiz amparando o cinema nacional. Getúlio Vargas” (VIANNA, 1984, p. 47).

É pela direção de Oduvaldo Vianna, apesar do estágio em Hollywood e do interesse manifestado por cinema, que a filiação teatral de *Bonequinha* mais se evidencia. Essa teatralidade é evidente sobretudo na forma de representação dos atores, ainda que se reconheça na realização o esforço de Gonzaga tanto no aprimoramento técnico do som (HEFFNER, 2006, p. 7), quanto por tornar possíveis as inovações de Edgar Brasil, como o uso da grua e a utilização de *back projection* pela primeira vez no Brasil – fatos para os quais chamavam a atenção os artigos da época, e, aliás, também ressaltados no letreiro inicial do filme, acrescentado por Adhemar em 1975. Este chamava para a Cinédia o crédito pelo empenho nos vários e dispendiosos aspectos da produção realizados conforme termos ditados por Hollywood, o seu parâmetro e o do público.

O filme, que custou 350 contos, dos quais 200 vinham de Oduvaldo, fez sucesso. Os 700 contos que rendeu foram suficientes para pagar a produção e obter algum lucro (PIZOQUERO, 2006. p. 61).

O sucesso desse tipo de realização significou para a Cinédia a retomada de “filmes de qualidade” (PIZOQUERO, 2006, p. 66), mas significou também a retomada da crença de que investimento em produção tem resposta positiva, como fez crer Barro humano em 1929, ao qual se seguiu a criação do estúdio Cinearte. Retomava-se a crença de que, com a produção em moldes estrangeiros – sobretudo americanos – o filme dá certo. Entretanto, outros filmes que seguiam receituário semelhante, na própria Cinédia, haviam fracassado. Bonequinha agregava novas qualidades, que os contemporâneos reconheciam e que permitiram criar um público, ainda que momentâneo, para o cinema brasileiro. Certamente o apelo à cultura não pode ser descartado.

O filme – Algumas considerações

Bonequinha começou a ser escrito por Oduvaldo Vianna entre 1934 e 1935: seria um musical para Carmen Miranda. Oduvaldo e Oscar Jordão ofereceram sociedade a Gonzaga, que entrou com um terço do capital (VIANNA, 1984, p. 42). A cantora, entretanto, com muitos compromissos, declinou do convite. O roteiro foi adaptado para uma soprano lírica e Gilda de Abreu foi contratada.

O filme conta a história de Marilda (Gilda de Abreu), a talentosa filha do alfaiate Pechincha (Darcy Cazarré) que está na eminência de ser despejado, pois não consegue pagar o aluguel. Forçada a largar seus estudos no Instituto Nacional de Música, Marilda, junto com o irmão, procura em vão convencer o senhorio – o empresário João Siqueira (Delorges Caminha) – a conceder mais tempo ao pai. Desolada, é ajudada por uma amiga (Déa Selva) e sua avó (Conchita de Moraes), que armam plano para vingar-se de João Siqueira. Marilda transforma-se numa

encantadora senhorita que frequenta a requintada casa da Madame Valle – seria filha de um embaixador e vinha de Paris (como era Gilda na realidade). Com todos esses dotes, João Siqueira interessa-se por ela. Marilda usa de sua influência sobre João para que ele perdoe a dívida de Pechincha. Depois de alcançar seu objetivo, Marilda desfaz o jogo. Está vingada. O almofadinha havia aprendido a lição. Entretanto, o amor já tinha tomado conta dos dois.

O filme se arma em torno de Marilda e João, o ricaço mimado sem coração que tenta se fazer passar por caridoso para Marilda. Do povo generoso de São Cristóvão, de onde vinha Marilda, à moderna casa da matrona do Valle, todos são cooperativos, bem humorados, e dessa armação se sobressai a hipocrisia de João Siqueira, que dá dinheiro a senhoras da sociedade, enquanto explora pobres trabalhadores como Pechincha. Não haveria cenas sobre a exploração do capital mais didática do que essas.

Por outro lado, jogando com o duplo de Marilda, tratamento frequente na comédia brasileira e central na chanchada, o filme deixa passar que, em meio à sua vingança, o pai se beneficia da foto com o inconsciente mas elegante João e rapidamente enriquece.

Bonequinha aposta na aparência do figurino requintado, usado sobretudo nas imagens que compõem a rápida transformação da Gata Borralheira, conforme observou João Luiz Vieira (2005, p. 33), tal como nos acostumamos a ver construído pelo cinema americano. Dando relevo a esses aspectos, Edgar Brasil constrói uma grua de onde pôde realizar cenas grandiosas e inéditas no cinema brasileiro. Algumas delas oníricas, inspiradas em Busby Berkeley, durante as danças no espetáculo realizado por Marilda, mas sobretudo muito bem usadas no momento em que, vingada, Marilda sobe a imponente escada da mansão e deixa embaixo o humilhado João. Ela não desceria mais até ele.

Há no filme um enorme esforço de produção, e é isso mesmo que constrói o seu carisma e o seu valor diante da audiência e da crítica. É como se as imagens

dissessem: “não poupamos esforços, não economizamos. Fizemos tudo o que nos é possível. Reunimos o que há de melhor na cultura brasileira e mundial!”. Assim, depois de cenas à la Busby Berkeley e da grua, o filme compõe imagens clichês do próprio cinema que lhe servia de exemplo – o musical americano, o filme alemão de operetas, a música dos filmes latinos –, assim como interpretações de fado. É como se da tela as imagens gritassem e pedissem reconhecimento por sua qualidade: somos parte desses grandes cinemas e manifestações culturais.

Além disso, o uso da música erudita conecta a realização com a idéia de alta cultura, característica da época. Com esse filme, a Cinédia deixava uma expressão local, regional e popular – o samba e o carnaval – e alçava vãos muito mais altos. O cinema era assim realmente um veículo de exposição de luxo, de cultura, de requinte, de adiantamento e sintonia com o dito Primeiro Mundo.

Enfim, a imagem ideal?

Bonequinha procurou reunir elementos que garantiam ao cinema brasileiro a boa fotogenia, tal como entendida pela revista *Cinearte* nos anos 1920: filmes com *cérebro*, boa realização técnica – Edgar Brasil traduzia essa preocupação –, atores de boa formação social e cultural: gente de cepa como Gilda ou como Conchita de Moraes, a *Mme.* do Valle, por exemplo. Ricos figurinos e cenários evocando no *art déco* os traços mais carismáticos da modernidade, como era o tom das comédias americanas do mesmo período; um enredo em que, sem deixar de lado a crítica social às elites, centrada no mesquinho João Siqueira ou no comilão Dr. Leitão, apresentava um *grand monde* carioca em que a rica e simpática matrona *Mme.* do Valle comanda – a poder de dinheiro e ardis femininos – vingança e consciência social, e do qual não escapam também as flechadas do cupido. Apesar do seu nacionalismo e das críticas aos estrangeirismos, o francês ainda mantém o seu carisma e é sobre ele que Marilda se apóia, somada aos seus grandes talentos artísticos.

Com todas as apostas que conformam *Bonequinha de seda*, é como se o seu produtor pudesse afirmar que, dentro e fora da ação do filme, o melhor do Brasil estava ali representado. Ao contrário de *Ganga bruta* ou *Mulher*, onde certo realismo ou a sensualidade marcante punham abaixo a *juste mesure* desejada por Gonzaga, aqui as imagens e o discurso promocional sobre o filme em *Cinearte* conseguem se encontrar, ainda que atrapalhados pelo caráter teatral dos textos muito extensos em seus diálogos, o que certamente prejudicou a interpretação dos atores. Isso, entretanto, parece não ter contado muito. Como lembrou Deocélia Vianna, que viu o filme em um cinema popular em São Paulo, não se entendia nada do que os atores diziam. Mas o público gostava muito¹³.

Referências bibliográficas

- FEDERICO, Maria E. Bonavita. *História das comunicações*. Petrópolis: Vozes. 1982.
- HEFFNER, Hernani. "Um empreendimento arriscado". IN *Cinédia 75 anos*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.
- PIZOQUERO, Lucilene Margarete. *Cinema e gênero: a trajetória de Gilda de Abreu (1904-1979)*. Dissertação de Mestrado. UNICAMP/Multimeios, 2006.
- SANTUCCI, Jane. *Os Pavilhões do Passeio Público*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2005.
- SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Edunesp, 2004.
- VIANNA, Deocélia. *Companheiros de viagem*. Brasiliense: São Paulo, 1984.
- VIEIRA, João Luiz. "Orgulho e preconceito". IN *Cinédia 75 anos*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, janeiro 2005.

-
1. Esse trabalho é apoiado pela Universidade Anhembi Morumbi.
 2. Em "Ir ao Cinema em São Paulo nos anos 1920". In: *Revista de História*. São Paulo: Anphu, vol. 25, n. 49, jan.-jun. 2005, p.153-172, observo como os jornalistas que compunham o grupo de *Cinearte* desprezavam as salas de cinema popular e a frequência de operários, imigrantes e trabalhadores.
 3. Por conta dessa saída do estúdio para filmagens na favela e do uso de atores não profissionais em 1935, Alex Vianny chama a atenção sobre esse trabalho, onde Mauro teria precedido a invenção do que viria a ser o neo-realismo.
 4. Foi essa a acusação da polícia para prendê-lo para investigação. A filmagem deste enredo supostamente engajado e a prisão de Mauro ocorrem ambas em 1935, ano do Levante Comunista, momento em que questões sociais, ainda que de forma romântica e edulcorada, faziam parte das preocupações políticas e da trama de filmes internacionais. Cf. Schvarzman, 2004.
 5. Oduvaldo Vianna era simpatizante dos comunistas. Cf. Vianna, 1984, p. 40
 6. *Cinearte*, n.449, p. 12.
 7. Gilda só começou a trabalhar no teatro depois da morte do pai e do avô que a haviam proibido de exercer essa atividade, que não era bem vista para moças de sua condição social, em teatros como o Recreio, da Praça Tiradentes, que mesclavam em seus programas o café concerto, o *music-hall* e a boêmia (Pizoquero, 2006, p. 36).
 8. *Cinearte*, n.449, p. 12.
 9. *Cinearte*, n.449, p. 12.
 10. Depois da viagem, Lutero Vargas sondou Oduvaldo para que dirigisse uma produtora nos moldes de Cinecittà, o que não se concretizou. Cf. Vianna, 1984, pp. 41-42.
 11. *Cinearte*, n.449, p. 13.
 12. Sem falar é claro, e trataremos disso mais adiante, dos aportes de capital que essas associações traziam.
 13. "E o pior era o sistema de som de muitos cinemas das principais capitais. Não se entendia patavina do que os atores diziam. Em São Paulo, fomos a um cinema enorme do Brás, e saímos antes de terminar. Oduvaldo, em tom de blague, dizia temer que aquela massa enorme o lincasse... O engraçado é que muitas pessoas elogiavam o filme e quando Oduvaldo perguntava se tinham compreendido alguma coisa, respondiam que não, não tinham entendido nada, mas que pelas imagens dava para entender a história...". Cf. Vianna, 1984, p. 47.

As canções de exílio da trilha musical de *Durval Discos*

Marcia Regina Carvalho da Silva (Unicamp)

É grande, tem dois lados completamente diferentes, e mais um furo, bem no meio. Para ouvi-lo é preciso que ele gire por um motor num aparelho eletrônico que se consiste em um mecanismo que circula um prato enquanto uma agulha conectada a uma cápsula magnética ou de cerâmica, na extremidade de um braço, capta e decodifica os sons gravados nos seus sulcos. Trata-se do disco fonográfico ou de vitrola, o “long play” (LP ou elepê) que na linguagem popular é chamado de vinil.

Assim como o LP, com os seus lados A e B, o filme *Durval Discos* conta a estória de um solteirão chamado Durval (interpretado por Ary França), proprietário de uma loja que vende apenas e tão somente discos de vitrola. A estória se passa no ano de 1995, quando Durval ainda vive de maneira pacata com sua mãe Carmita (Etty Fraser) tocando a vida com tédio e com música, no bairro paulistano de Pinheiros. Mas daí uma falsa empregada (Letícia Sabatella) deixa uma menina seqüestrada na casa rompendo a paz musical de Durval e sua mãe. A partir deste conflito, Durval é forçado a sair de sua imobilidade e de seu afastamento do mundo, ao se confrontar com um outro ritmo de vida que conjuga a descoberta do seqüestro da menina e a morte simbólica da mãe, com sua loucura que desencadeia o assassinato de Elisabeth (Marisa Orth) e a obsessão em realizar os caprichos da criança.

A metáfora é simples, a dualidade dos dois lados do disco de vitrola com os dois momentos do filme, num roteiro dividido em duas partes ou dois registros

dramáticos. No filme, o lado A se caracteriza por um discreto humor que se constrói com a memória das canções e os pequenos gestos do cotidiano da relação entre Durval e sua mãe, com a ausência paterna. Já o lado B é arranhado e ruidoso com o desequilíbrio da vida de Durval e seu irremediável movimento contra a sua própria inércia em viver atrelado ao passado. Entretanto, nos dois lados da estória, podemos notar um único movimento de volta do exílio de Durval por meio de uma trilha musical de compilação formada por canções já existentes.

Pena Schmidt, produtor musical desde 1964, coordenou a escolha das canções do repertório de Durval, e André Abujamra é o responsável pela música original do filme. De uma maneira geral, os temas instrumentais compostos para o filme são utilizados com a função de criar uma dimensão lírica para o lado B da estória, apesar da sensação que nos dá de que André Abujamra está satirizando o suspense e os estranhamentos causados pelo desenrolar da narrativa.

Já o uso de canções se integra de maneira quase perfeita na narrativa do filme, sem criar videoclipes ou números musicais. Notamos um recorrente uso diegético (tudo o que diz respeito ao mundo representado) ou do *source music* (todo tipo de intervenção musical no qual a fonte sonora é claramente identificável na imagem) de canções da música popular brasileira da virada dos anos 60 para os anos 70, especificamente elegendo músicas compostas e gravadas entre o ano de 1969 até 1975, no refluxo dos “anos de chumbo” do governo Médici (1969-74).

Sabemos que a história da música popular brasileira dos anos 70 apresentou poucas revelações. Segundo Luiz Tatit (2004), uma das formas de compreensão dos anos 70 é vê-los como fase de distensão, desdobramento e reacomodação dos impactos criados nos anos 60. Também José Miguel Wisnik avalia o período da seguinte maneira:

Os maiores nomes da música popular brasileira nos anos 70, aqueles consagrados, vieram da década anterior, já tinham um passado. Assim, são artistas que, mais ou menos intensamente,

viveram o fim de 68 como um trauma, alguns deles enfrentando prisão e exílio. A sua música contém um comentário disto, e, afinal, congratula-se com o fato de ser ela mesma uma força, uma fonte de poder, o de extrair de seus próprios recursos uma capacidade de resistência. Poderíamos dizer que essa música comporta mais do que uma resistência: algo como um resgate (WISNIK, 1979, p. 18).

Ou ainda, podemos lembrar as palavras de Guilherme Wisnik:

O que os anos 70 vêm testemunhar, na obra dos principais artistas da MPB, é o inverso do temor registrado por Caetano Veloso, em Londres, de que aquela viesse ser a “década do silêncio”. Tanto em suas canções deste período quanto nas de Gil, Chico Buarque, Tom Jobim, Roberto Carlos, Milton Nascimento, Jorge Ben, Djavan e muitos outros, o que se vê é a afirmação do poder resistente e indomável do canto e da canção, uma força misteriosa que não se esgota, pois se descobre permanentemente viva naquilo tudo que “não pode mais calar” (“Muito Romântico”) (WISNIK, 2005, p.79).

Entretanto, existe um outro lado, dado que o início dos anos 70 mostra também uma produção musical de conteúdo político suspenso ou recalcado, com poucas revelações culturais, tal como apontou Gilberto Vasconcellos:

Cultura da depressão com variações no irracionalismo, no misticismo, no escapismo, e sob o signo da ameaça, eis os traços essenciais que acompanham alguns setores da produção cultural brasileira a partir de 1969. Suas características apresentam espantosa convergência ideológica: enterra-se arbitrariamente a noção de mimese com base numa concepção reificada da linguagem, declara-se espúria ou careta a esfera do político, e, através de um argumento equivocado do perigo da recuperação via indústria cultural ou pelo *establishment*, faz-se profissão de fé do silêncio teórico, isto é, a repulsa

apologética do discurso conceitualizado sobre a produção artística, sobretudo a musical. Isso tudo mesclado a um culto modernoso do *nonsense*, a um repúdio a pontilhação racional do discurso (VASCONCELLOS, 1977, p. 66-67).

Curiosamente, as canções da MPB que foram selecionadas para o filme são bastante representativas do que foi este período de produção musical. No filme, as canções caracterizam o personagem Durval e também se tornam importantes elementos de construção da narrativa que se passa nos anos 90. O que se destaca com a seleção da trilha musical de *Durval Discos* é uma postura de contemplação e não de crítica, o personagem Durval, assim como a sua estória, não pretende desenvolver qualquer reflexão sobre o universo cultural que provavelmente o formou e que se transformou em seu refúgio em relação ao tempo presente.

O exílio de Durval

Durval é, antes de tudo, um apaixonado pela MPB dos anos 70. A sua cabeleira (peruca inspirada em Benito de Paula) e o seu jeito zen são totalmente afinados às canções da trilha musical da sua estória. O tempo e a identidade deste personagem estão nos anos 70, o que enfatiza o seu exílio ou afastamento do seu tempo histórico.

A sonoridade que caracteriza o exílio de Durval nos anos 70 se constrói com a ambientação da estória fechada no espaço da casa conjugada numa loja de discos, uma perfeita ferramenta para o uso de canções diegéticas, as quais extrapolam o uso da música como acompanhamento ou fundo musical para a elaboração de situações dramáticas. Desse modo, é a canção na trilha musical que se torna uma cápsula de memória, uma espécie de cristalização do tempo por via da música, que enfatiza o isolamento de Durval entre os seus discos e pôsteres, com sua recusa a trocar o velho LP pelo novo CD em um momento de virada da indústria fonográfica, se negando a aderir aos novos tempos.

A primeira canção do filme é “Mestre Jonas” (1973) de (Luiz Carlos) Sá, (Zé) Rodrix e (Gutemberg) Guarabyra, interpretada por Os mulheres negras (versão de 2002), a qual ouvimos logo no início do filme, quando investigamos a paisagem comercial da rua Teodoro Sampaio, reduto da música no bairro paulistano de Pinheiros, com uma câmera que passeia pelas ruas, cruzando com carros, placas, adesivos, camisetas, e cartazes, onde se lêem os créditos principais do filme: produtores, atores, direção. Este plano seqüência de abertura passa ainda por uma doceria, quando a câmera mostra uma mulher com um bebê. Então, vemos Carmita na janela acenando para esta mulher, que depois descobrimos ser Lóli, a dona da doceria, com seu neto. A câmera sobe até uma placa da casa de Carmita, onde está escrito “Durval Discos”. Depois a câmera desce e foca Durval através da vitrine.

A canção “Mestre Jonas” já nos apresenta um pouco o personagem Durval, que “vive dentro da baleia” onde “a vida é tão mais fácil, e nada incomoda o silêncio e a paz de Jonas”, ou ainda porque “ele disse que vive dentro da baleia por vontade própria”. Esta canção, que também é inserida nos créditos finais do filme, possui uma letra que sublinha o conflito interior do protagonista masculino, mesmo sendo interpretada por Os mulheres negras, dupla formada por André Abujamra e Maurício Pereira nos anos 80, o que destoa da seleção musical da trilha sonora com uma roupagem reggae bem diferente da versão original de Sá, Rodrix e Guarabyra. A escolha desta canção parece ter o objetivo de direcionar a atenção do espectador para o início da narrativa, pois anuncia dados do estilo, ritmo e da ambientação da estória. A canção se articula com as imagens, incluindo a brincadeira das letras dos créditos nos objetos e figurantes de cena, para passar algumas informações ou descrições sobre Durval e sua estória, com um caráter épico.

Nas seqüências seguintes do lado A revela-se o cotidiano da casa e da loja de discos de Durval, sempre permeadas por canções diegéticas que são responsáveis pelas fruições das cenas no ambiente acolhedor e tranquilo do personagem. São exemplos as cenas em que Durval conversa com Carmita sobre

a dificuldade de venda de discos da loja, ou quando Elisabeth vai até a loja para fumar um cigarro, nas quais ouvimos junto com os personagens a força melódica de “Que maravilha” de Jorge Ben (sem o Jor, em 1969), canção composta com Toquinho, e “Madalena”, um samba diferente que lançou Ivan Lins na voz de Elis Regina, com arranjo de Chiquinho de Moraes em que se pode ouvir nitidamente o piano percutido do compositor, seu toque inconfundível.

A loja de discos torna-se o álibi perfeito para justificar com a vitrola a trilha musical com um caráter naturalista, que também ganha significativa importância para a progressão dramática do filme nas cenas em que Durval descreve a superioridade do LP para um cliente que questiona a ausência de cds na loja, quando ouvimos “Maracatu atômico” (1973) de Nelson Jacobina (melodia) e Jorge Mautner (letra), interpretada por Gilberto Gil. Canção que apresenta uma espécie de sincretismo cultural, em que os autores fundem na composição o atômico e o primitivo, versos de vanguarda e rítmica afro-brasileira, na forma estilizada de um maracatu eletrônico. Ou na cena em que Rita Lee atua como uma cliente em busca do disco de capa branca de Caetano Veloso, com arranjos e direção de Rogério Duprat (1969), aquele que tem a canção de falas camufladas “Irene” – além da interpretação de Caetano para a canção de Gilberto Gil “Alfômega”, que escutaremos em uma cena mais adiante – mas ouvimos “Xica da Silva” (1975), canção que traz uma certa afinidade com “Irene” devido a malícia da dicção de Jorge Ben em trabalhar com os acentos das palavras.

Ou, ainda, na cena que Durval sozinho em sua loja escuta Tim Maia “A fim de voltar”, composição feita em parceria com Hyldon. No entanto, quando Elisabeth conta que a empregada comprou as deliciosas coxinhas do almoço na doceria, a loja possui como trilha musical a canção “Ovelha negra” de Rita Lee.

Já na seqüência que Durval e Carmita encontram a menina na casa, ouvimos os Novos Baianos com “Preta pretinha”. É importante destacar a escolha desta canção, bem como do samba “Besta é tu”, músicas do segundo álbum de 1972 chamado “Acabou Chorare” dos Novos Baianos (conjunto vocal

e instrumental formado em Salvador por Paulinho Boca, Pepeu Gomes, Moraes Moreira, Jorginho, Dadi, Baixinho, Bolacha, Baby Consuelo (depois Baby do Brasil), e, Galvão). Disco que até hoje é celebrado como um dos melhores da MPB por sua inventividade com forte influência das idéias e experimentações sonoras do tropicalismo e do encontro de seus integrantes com o mestre bossanovista João Gilberto um ano antes de seu lançamento. Os Novos Baianos apresentam uma rica mistura de rock e ritmos regionais brasileiros, como o samba e o baião, seguindo uma filosofia alternativa, em que desde o final dos anos 60 o grupo fazia músicas de maneira coletiva vivendo juntos, numa apologia hippie. A canção de sucesso “Preta pretinha” é uma moda (nome genérico que no Brasil significa uma canção rural) inspirada em versos tradicionais da cana-verde (canto e dança do interior do sudeste e centro-oeste brasileiro, inicialmente dançado em roda e composto apenas por estrofes cantadas muitas vezes improvisadas, sem refrão). Estas duas canções dos Novos Baianos aparecem no filme para acompanhar a relação de Durval e sua mãe com a menina Kiki, e talvez por isso, elas constroem no filme um clima lúdico.

Na seqüência em que Carmita fez feijão para Kiki, Durval chateado vai para a loja escutar “Back in Bahia” (de volta a Bahia) de Gilberto Gil: “Que afinal passou depressa, como/ tudo tem de passar/ hoje eu me sinto/ como se ter ido fosse necessário para voltar/ Tanto mais vivo/ de vida mais vivida, dividida pra lá e pra cá”. Canção lançada no disco Expresso 2222, de 1972, em que Gil evoca a famosa *Canção do Exílio*, do poeta romântico Gonçalves Dias. Não por acaso esta canção retrata a experiência de sucesso tropicalista, prisão e exílio no exterior impostos pela ditadura militar instaurada em 1964, vivida pelo compositor. “Back in Bahia” é uma das marcantes canções de Gilberto Gil após o seu exílio em Londres, quando conheceu os movimentos de contracultura e a música pop mundial da época. De volta ao Brasil, Gil passou três anos realizando inúmeros shows, nos quais também se revelou a interpretação da canção “Maracatu atômico”.

Na seqüência que o DJ Théo Wernek e o seu amigo Fat Marley (André Abujamra) entram na loja para comprar o disco “Racional” do Tim Maia, volume

um e dois, a música que inunda a loja é “Alfômega” de Gilberto Gil, interpretada por Caetano Veloso: “O analfomegabetismo / Somatopiscopneumático/ Que também significa / Que eu não sei de nada sobre a morte/ Que também significa/ Tanto faz no sul no norte/ Que também significa/ Deus é quem decide a minha sorte”. Gil explora a plasticidade sonora das palavras analfomegabetismo e somatopiscopneumático, com uma postura afinada ao da poesia concreta. Estas palavras criadas por ele, os neologismos, não têm significação fechada, não nomeiam um sentido ou uma ação especial, enfatizando as qualidades dos sons.

Em seguida, eles colocam na vitrola a canção “Imunização racional (Que beleza)” do disco “Tim Maia Racional” de 1975. Tim Maia é considerado um dos maiores expoentes do funk e do soul brasileiro, mas neste disco seguiu uma inspiração confusa da filosofia “Racional”. Neste momento do filme, a canção ganha a função de criar uma espécie de compartilhamento da experiência de cantar, quase não importa a letra ou o que se diz, mas sim a experiência de se cantar junto e vivenciar a memória de um tempo a partir da música.

Curiosamente, há uma seqüência em que Kiki vai até a loja para pedir uma canção para Durval, trata-se da canção do coelhinho: “coelhinho se eu fosse como tu, tirava a mão do bolso e botava a mão no cueelhinho...”. Durval desconhece a música e toca “Mestre Jonas” interpretada por Sá, Rodrix e Guarabyra. Em seguida, rodeados por brinquedos, Durval e sua mãe brincam e dançam com a menina ao som de “A tonga da mironga do Cabuletê” (1971) de Vinicius de Moraes e Toquinho.

No entanto, uma das seqüências mais interessantes do filme é sem dúvida o passeio de charrete por Pinheiros quando ouvimos “Besta é tu” dos Novos Baianos. Canção que marca a virada do LP e da estória, cujo significado cultural agregado é fundamental e sua letra faz um juízo do conteúdo da narrativa anunciando os limites da loucura de Carmita em seu enredo de excessivo descontrole maternal: “Por que não viver? Não viver este mundo? / Por que não viver? Se não há outro

mundo / Por que não viver? Não viver outro mundo? / E pra ter outro mundo é de ser necessário / Viver, viver com tanto em qualquer coisa”.

Na seqüência seguinte vemos pela tv, junto com Durval e Carmita, o boletim “Plantão da Cultura” em que Heródoto Barbeiro e Márcia Bongiovanni noticiam o seqüestro da menina, a morte da seqüestradora (falsa empregada) que era a única que sabia o cativo onde Kiki se encontrava, e o apelo emocionado de sua mãe.

Enquanto Durval e Carmita discutem se levam ou não a menina para a delegacia, Kiki anda de bicicleta dentro da casa. Depois, Durval coloca novamente o LP do Tim Maia: “Que beleza/ que beleza é sentir a natureza/ ter certeza para onde vai e de onde vem/ e sem medo distinguir o mal e o bem”. Letra que mais uma vez sublinha o conflito interior do protagonista.

Em várias cenas seguintes, nas quais Durval não consegue chamar a polícia ou levar a menina para a delegacia, enredado pela obsessão da mãe por Kiki, as canções perdem espaço na trilha sonora para os temas instrumentais feitos para o filme por André Abujamra. Apenas no final do filme, depois que Carmita matou Elisabeth – quando ela descobriu a identidade da menina, Durval finalmente pede para Lóli chamar a polícia, e coloca na vitrola a canção “London, London” (1971) de Caetano Veloso, interpretada por Gal Costa (do LP gravado em Londres, no exílio). Canção cuja função está ligada à língua, o inglês, e ao tema da letra, como a expressão clara do conflito com o seu exílio. Desperta interesse as palavras do próprio Caetano Veloso sobre o seu processo criativo de compor canções em inglês:

É uma loucura escrever letra de música na língua dos outros. A gente nunca sabe se está dizendo o que está dizendo. Na verdade, eu sou irresponsável o bastante para viver e, quando escrevo em inglês, não faço se não brincar com as formas familiares de letra de música americana, misturando-as com uma espécie de tradução para o inglês de algumas idéias e bossas

que eu trouxe de minha experiência com a *native tongue* [língua nativa]. Mas acontece que, além de irresponsável, eu sou muito curioso. De modo que não me é difícil escrever estas letras de música em inglês: o que me enlouquece é a curiosidade de saber o que elas dizem (FRANCHETTI & PÉCORRA, 1981, p. 57).

Para finalizar o isolamento de Durval, ironicamente é a polícia que o liberta. Ele entrega a menina, e deixa sua mãe, a casa e a loja. Nesta seqüência ouvimos “Pérola Negra” de Luiz Melodia, canção e título de seu primeiro LP de 1973, que possui uma letra bastante intimista para encerrar esta narrativa: “Tente passar pelo que estou passando/ Tente apagar este teu novo engano... Tente usar a roupa que estou usando/ Tente esquecer em que ano estamos/ Arranje algum sangue, escreva no pano”.

A violência da música compacta

A última seqüência do filme é a demolição da fachada “Durval Discos”. Com isso, não há mais a possibilidade de se escutar o lado A. Não existem mais os vestígios de uma outra época, e a memória da “disco mania” dos anos 70 não tem mais a chance de um convívio com os novos tempos da música mais compacta impossível.

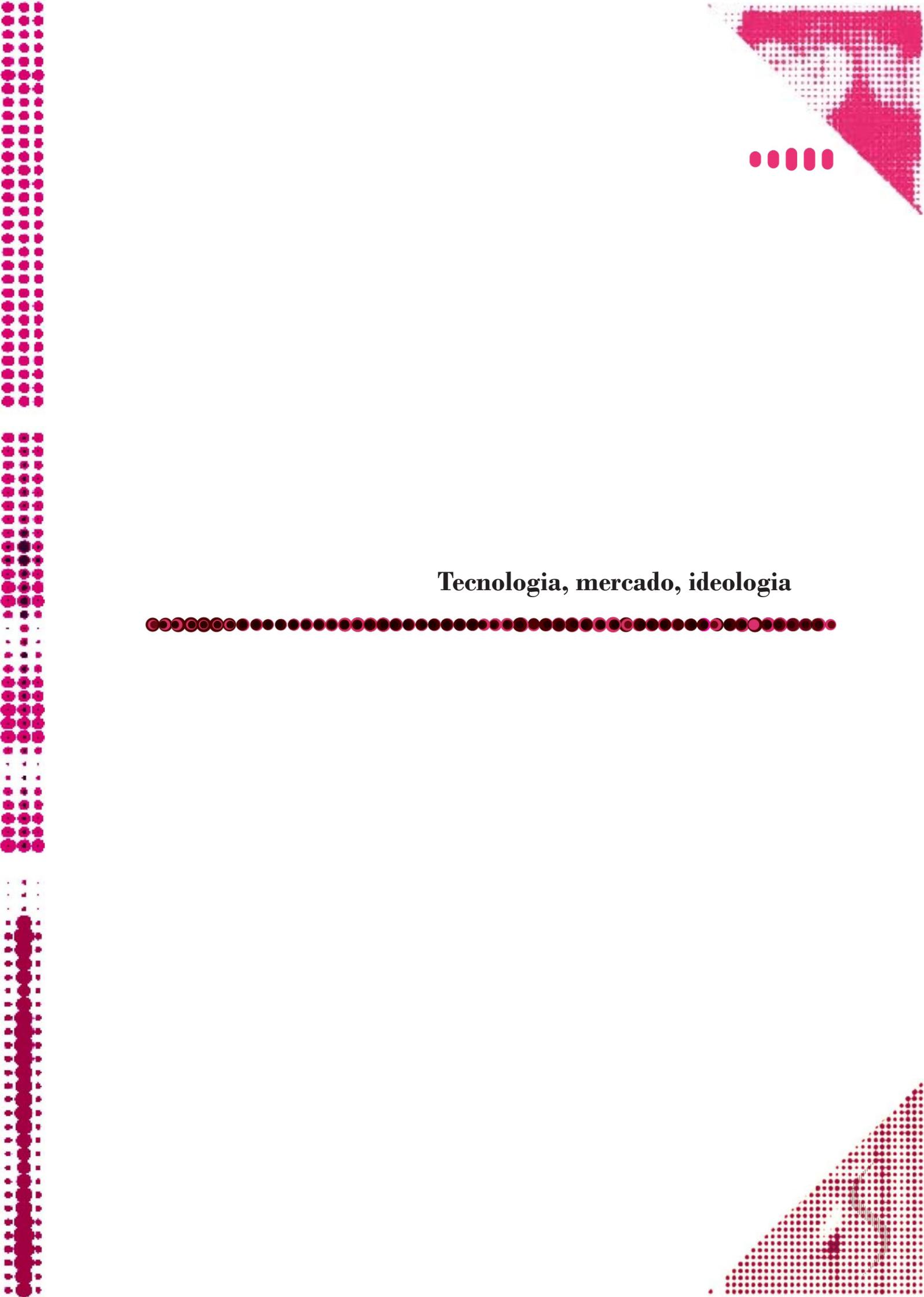
Durval e sua loja de discos não se renderam à “era do cd”, mas não foi possível sustentar a separação entre a casa-loja de Durval e o mundo e seu tempo presente, ambientado nos anos 90. Talvez por isso a violência da cidade de São Paulo e dos anos 90 invade o ambiente fechado e aconchegante de Durval. O resultado é a destruição da sua nostalgia pelos anos 70 reforçando a máxima deste período: “o sonho acabou”.

Durval escapa aliviado do ambiente fechado e da esfera doméstica maternal, onde “a vida (era) tão mais fácil, e nada incomoda(va) o silêncio e a

paz...”. Trata-se do fim de seu recolhimento, quando solitário em sua loja de discos ele vivia com os ouvidos livres das engenhosas misturas e tendências da música dos anos 90, com suas versões e revitalizações sonoras. Nesse sentido, o esgotamento de seu paladar com a gororoba de sua mãe e a sua brilhante idéia de contratar uma empregada, desencadearam a extinção de seu afastamento do mundo. No entanto, o poder descritivo da compilação de canções de Durval, com seu discurso musical e texto poético verbal, já revelavam desde o lado A de sua estória o fim de seu exílio.

Referências bibliográficas

- ARAÚJO, Luciana Corrêa de. "Retrospecto em fragmentos". In: CAETANO, Daniel (org.) *Cinema brasileiro 1995-2005 – Ensaios sobre uma década*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005, p. 155-165.
- CARRASCO, Ney. *Trilha musical: música e articulação fílmica*. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA – USP, 1993.
- _____. *Syngkronos: A formação da poética musical no cinema*. São Paulo: Via Lettera/ Fapesp, 2003.
- DOMINGUES, André. *Os 100 melhores cds da MPB*. São Paulo: Sá Editora, 2004.
- FRANCHETTI, Elias e PÉCORÁ, Alcyr. *Caetano Veloso*. (coleção Literatura Comentada). São Paulo: Abril, 1981.
- GALVÃO, Luiz. *Anos 70: novos e baianos*. São Paulo: 34, 1997.
- MELO, Luís Alberto Rocha. "Gêneros, produtores e autores – Linhas de produção no cinema brasileiro recente". In: CAETANO, Daniel (org.) *Cinema brasileiro 1995-2005 – Ensaios sobre uma década*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005, p. 67-78.
- MUYLAERT, Anna. *Durval Discos* (roteiro). São Paulo: Papagaio, 2003.
- NOVAES, Aduino. *Anos 70: Música popular*. Rio de Janeiro: Europa, 1979.
- RENNÓ, Carlos (org.). *Gilberto Gil: todas as letras*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem. *A canção no tempo*. São Paulo: 34, 1998.
- TATIT, Luiz. *O cancionista: Composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.
- _____. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- WISNIK, Guilherme. *Caetano Veloso*. São Paulo: Publifolha, 2005.
- WISNIK, José Miguel. "O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez". In: Novaes, Aduino. *Anos 70: Música popular*. Rio de Janeiro: Europa, 1979.
- VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.



Tecnologia, mercado, ideologia

Cenários tecnológicos e institucionais do cinema brasileiro contemporâneo

João Guilherme Barone Reis e Silva (PUC-RS)

Este artigo apresenta elementos para uma análise das transformações tecnológicas e institucionais verificadas no cinema brasileiro contemporâneo, a partir de evidências de que estes campos são determinantes de novos cenários que alteram essencialmente as atividades de produção, distribuição e exibição. Conseqüentemente produzem efeitos na qualidade da cinematografia nacional e na própria organização e funcionamento do espaço em que habita a expressão cinematográfica¹.

A partir deste recorte, é possível entender como o cinema brasileiro, historicamente, é produto das relações – tensas e recorrentes – entre os campos tecnológico e institucional. Também é possível pensar em estudos sobre esta fenomenologia com abordagens múltiplas contemplando tanto as questões estéticas como as condições de produção e circulação dos filmes.

Inicialmente, é preciso considerar a mudança de paradigmas tecnológicos que deu início a um processo de alterações da atividade cinematográfica na maior parte do mundo, ao longo da década de 1980. Efetivamente, a segmentação da distribuição de conteúdos audiovisuais pela televisão (aberta e codificada) e o surgimento de um mercado doméstico de consumo de filmes, *o video home marketing*, definiram a perda de autonomia da indústria cinematográfica em escala global. Ocorre uma evidente desterritorialização do cinema, em seu modo

de operação tradicional, que passa a fazer parte de um espaço maior e mais complexo denominado de indústria audiovisual².

No Brasil, entretanto, o cinema permaneceu ainda isolado dos fenômenos conhecidos como integração das mídias e convergência tecnológica. Distanciado da televisão, sua existência é assegurada por um alto grau de dependência de uma estrutura institucional estatal responsável pelo financiamento e pela regulação da atividade.

A televisão, por outro lado, já desfrutava de autonomia de regulação e financiamento, uma vez que sua operação foi entregue pelo Estado à iniciativa privada, pela outorga da exploração dos canais abertos, tendo na publicidade a sua principal fonte de financiamento.

No Brasil, somente a partir da década de 1990 o cenário mundial marcado pelos avanços tecnológicos das telecomunicações, da eletrônica e da informática começam a produzir efeitos no espaço audiovisual, mas com níveis de progressão diretamente relacionados ao processo de abertura da economia dentro da política neoliberal adotada pelo novo governo do presidente Fernando Collor de Mello.

Esse período é marcado pelo surgimento dos primeiros sistemas digitais de gravação e reprodução de sons e imagens, pelo início das operações de televisão com sinal codificado e pela grande ampliação do setor de informática. Seguindo a tendência global, estes passaram a ser os novos símbolos da modernidade e do desenvolvimento.

No caso brasileiro, é consequência da liberação de setores como o eletro-eletrônico e o de informática, os quais, desde a década de 1970, eram rigorosamente controlados pelo Estado. As políticas de restrições e substituições de importações, adotadas por sucessivos governos militares, eram configuradas em medidas de reserva de mercado para a indústria nacional, resultando em grande atraso tecnológico. Por outro lado, o controle do setor de telecomunicações encontrava-se bastante desenvolvido, resultado de grandes

e sistemáticos investimentos do regime militar, o que trouxe benefícios diretos para o rádio e a televisão, sobretudo na década de 1970.

Este quadro altera-se substancialmente a partir de 1990, com a abertura da economia, com a privatização de setores até então considerados estratégicos, como energia e telecomunicações, e com a entrada de grandes corporações transnacionais nestes e em outros setores da economia.

Para a compreensão deste cenário, é importante constatar o extraordinário desenvolvimento verificado na televisão brasileira, que ao completar o seu cinqüentenário, no ano 2000, estava definitivamente consolidada como a principal mídia audiovisual do país³. Ao contrário do cinema, que, no mesmo período, registrava sucessivos fracassos no estabelecimento de uma estrutura industrial sustentável, a televisão, portanto, operava como o agente de vanguarda na incorporação dos avanços tecnológicos aplicados ao audiovisual, sem nenhuma integração com o cinema.

A falta de um desenvolvimento integrado entre cinema e televisão estabelece tensões e contradições que vão influenciar a condição do cinema na formação do espaço audiovisual brasileiro contemporâneo, especialmente com relação ao grau de disponibilidade das tecnologias de produção.

Questões técnicas

Pelas especificidades e características de funcionamento e uso, o aparato tecnológico do cinema, tradicionalmente, demanda investimentos altos, especialmente para operações em escala industrial. O caso do cinema brasileiro não foge a esta regra.

Até a década de 1980, o parque técnico e a respectiva infra-estrutura de serviços necessária ao funcionamento da atividade permaneciam essencialmente compostos pelo mesmo desenho. Câmeras, gravadores de som, microfones,

artefatos de iluminação, maquinaria – como gruas, *travellings*, *dollys* –, sistemas de edição para imagem e som, laboratórios de revelação e copiagem incorporavam melhorias pontuais que não alteravam a essência dos processos. Ao lado destes equipamentos, havia a necessidade dos estúdios de filmagem, estúdios de som, com os respectivos serviços auxiliares, desde carpintaria para a confecção de cenários até os arquivos climatizados para armazenagem de matrizes e cópias. Este sistema demandava ainda a contratação de técnicos e artistas com suas respectivas especialidades e habilitações.

O alto custo de implantação e manutenção destas estruturas fechadas de produção determinou em grande parte o fracasso dos empreendimentos industriais brasileiros, baseados no modelo concentrador e auto-suficiente dos estúdios do cinema norte-americano. É o caso das experiências da Cinédia, Atlântida e Vera Cruz, entre outras produtoras. Este modelo concentrador, entretanto, acabou sendo implantado pelas emissoras de televisão, principalmente aquelas ligadas aos grandes conglomerados da comunicação, como a Rede Globo, que mantém um dos maiores complexos mundiais de produção.

Na essência do desenvolvimento e do processo de legitimação do cinema brasileiro, entretanto, está a habilidade de contornar a ausência de grandes estruturas de produção e a precariedade técnica, para criar soluções que proporcionem resultados estéticos reconhecidos, pelo domínio da arte e da técnica. Há casos exemplares, como *Rio 40 graus* (1955) e *Vidas secas* (1961), ambos de Nelson Pereira dos Santos, que estabeleceram os padrões técnicos e estéticos adotados pelo Cinema Novo.

A qualidade artística e técnica do cinema brasileiro, numa perspectiva de libertação de uma estrutura industrial grande, pesada, rígida e cara, torna-se questão central, especialmente, no início da década de 1960. É desse período a proclamação de Glauber Rocha sobre a necessidade de libertação do cinema para a atuação dos independentes, contrapondo-se ao modelo industrial defendido pelo Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica, GEICINE. Para ele:

Os independentes lutam com deficiências que precisam ser urgentemente sanadas. Não compreende o GEICINE que é necessário uma prática transformadora, como tem sido a de Jarbas Barbosa, Gilberto Perrone, Luis Carlos Barreto, Rex Schindler, Braga Netto [...] entre os independentes do Rio e Bahia que soergueram o cinema brasileiro, a partir de 1962. Teorias planejando condições prévias limitadas não resolveram. As necessidades do cinema brasileiro surgem com o seu desenvolvimento: novos estúdios de dublagem surgiram com o aumento da produção; as empresas de aluguel de material (câmeras e refletores) aumentaram à medida que cresceu a produção. [...] Precisamos de melhor som; de moviolas modernas; de câmeras leves com gravadores sincronizados... (ROCHA, 2003, pp. 171-174).

Já na década de 1960, portanto, crescia a operação técnica da produção cinematográfica no Brasil, pela via da contratação de equipamentos e serviços em função das necessidades de cada projeto e do volume de produções. Os independentes, na referência de Glauber, estimulavam esse formato de operações como formas de contornar os altos custos do uso de estruturas industriais, ao mesmo tempo em que consideravam o material “pesado” das empresas fornecedoras superado, porque não ofereciam possibilidades à moderna linguagem do cinema, que preferia as câmeras Arriflex, de fabricação alemã, mais leves e portáteis do que as Mitchell, de fabricação norte-americana.

A menção ao som, feita por Glauber em seu artigo antológico *Economia e Técnica*, é sintomática de um dos problemas cruciais do ambiente tecnológico do cinema. As deficiências na qualidade do som dos filmes brasileiros eram evidenciadas pela ausência de legendas. Poderia ser causado por problemas no sistema de som da sala, pela má conservação dos projetores, mas poderia ser decorrente de problemas técnicos da edição e mixagem do som em processamento analógico. Durante décadas, os filmes brasileiros foram criticados pela má qualidade do som.

Quanto à imagem, a utilização das câmeras Arriflex, leves e portáteis, acopladas aos gravadores de som direto Nagra Kudelsky, muito utilizados pelos realizadores do Cinema Novo, acabaram sendo incorporadas quase como um padrão do cinema brasileiro até a década de 1980. Para o cineasta Carlos Diegues, que vivenciou diversos momentos tecnológicos do cinema brasileiro, há um legado considerável de experiências neste campo:

O Cinema Brasileiro, apesar de todas as crises, sempre esteve, de algum modo, experimentando novas tecnologias, nos diferentes ciclos de sua existência. Foi minha geração, por exemplo, a do Cinema Novo, que introduziu no Brasil, ainda no início dos anos 1960, as novas câmeras européias mais leves, como Caméflex e Arriflex, mais fáceis de serem manipuladas, que tiraram definitivamente o cinema da prisão dos estúdios, o libertaram das gigantescas e pesadas câmeras imóveis. Foram também os filmes do Cinema Novo que introduziram no país os gravadores portáteis (sobretudo o suíço Nagra) que permitiram, sem grandes transtornos, a fixação do som direto como procedimento regular em nosso cinema. Mais tarde, já nos anos 1980, cineastas de São Paulo renovaram o estilo da imagem de nossos filmes, adotando uma fotografia mais moderna, fria e requintada, a partir do uso das lâmpadas de mercúrio e do HMI, que revolucionaram o padrão de nosso filme. E assim por diante. O que acontece é que, como o cinema brasileiro vive sempre de ciclos, cada vez que um deles se fecha, voltamos à produção zero e ao conseqüente fechamento de laboratórios, desatualização de equipamentos, perda de mão de obra para TV e publicidade, decadência dos aparatos técnicos. Voltamos enfim à estaca zero e, quando um novo ciclo se reabre (como agora a chamada “retomada”) tudo tem que começar de novo, como se nada tivesse existido antes dele⁴.

O desenvolvimento da televisão alimentava diretamente o crescimento do mercado de produção de filmes publicitários, que gerava novos postos de trabalho para os técnicos cinematográficos, que aproveitavam as oscilações da produção do longa-metragem. Verifica-se uma integração que vai resultar em investimentos na

renovação do parque técnico e de infra-estrutura do cinema, determinando um novo cenário já no início da década de 1990. É a determinante para o estabelecimento de uma sinergia entre televisão, cinema publicitário e cinema comercial ou autoral. Interessadas em assegurar o faturamento publicitário, muitas emissoras passaram a investir em equipamentos de gravação em vídeo e finalização, que passaram a ser alugados também pelos realizadores independentes⁵.

A partir dessa dinâmica, o cinema brasileiro atravessa duas décadas sem necessariamente dispor de um complexo centralizado de recursos técnicos, mas se utilizando de uma infra-estrutura dispersa que vinha acompanhando de maneira razoável os principais avanços tecnológicos disponíveis, com operações concentradas em São Paulo e Rio de Janeiro.

Novas ferramentas

Já no início da década de 1990, seguindo a tendência mundial, surgiram no Brasil os primeiros gravadores e sistemas de edição profissionais de som em digital, no formato DAT. Seguindo a tendência mundial, o processo de digitalização havia começado pelo áudio. Depois que a indústria fonográfica digitalizou integralmente os seus processos, com a padronização do *compact disc*, em substituição ao disco de vinil, durante a década anterior, houve também melhorias significativas na qualidade de som dos filmes que chegavam ao circuito de exibição. Ao mesmo tempo, a televisão passava a transmitir com som estereofônico, de forma que a qualidade do áudio ampliou-se também nos suportes videográficos.

É importante destacar que, já em 1988, através do Centro Técnico Audiovisual da Embrafilme, o Brasil entrava em contato com a alta tecnologia aplicada ao cinema, através de um programa de cooperação técnica firmado com o National Film Board, do Canadá.

Affonso Beato, diretor de fotografia que havia participado do projeto de implantação do CTAv e foi presidente da Fundação do Cinema Brasileiro, acredita

que aquela oportunidade forneceu contribuições decisivas para o desenvolvimento técnico do cinema brasileiro:

Em 1988, o Brasil firmou acordos de cooperação tecnológica com o Canadá, em função do satélite Telsat. Com a interveniência do Ministério da Cultura, através do ministro Celso Furtado, conseguimos incluir um acordo específico de transferência de tecnologia para o cinema brasileiro, através do National Film Board. Esse acordo levou à criação do CTAV, no Rio, ligado inicialmente ao Departamento de Operações Não Comerciais da Embrafilme, com Carlos Augusto Calil e Edgar Telles Cunha. Foram selecionados cerca de vinte técnicos enviados ao Canadá, entre assistentes de câmera, animadores, montadores, técnicos de som, engenheiros de som. Fui chamado para conduzir a montagem do CTAV que tinha como objetivo realizar um programa de desenvolvimento tecnológico para o cinema, e repassar os conhecimentos adquiridos através de cursos. O CTAV tinha a finalidade de dar suporte às produções nas áreas de imagem e som e funcionar como centro de formação. Foi criado um projeto intitulado “O Dever do Estado para com o Cinema Brasileiro”. Logo o CTAV passou a atuar também com tecnologias para documentação, arquivamento, catalogação e restauração de acervos, montando uma ótima equipe interdisciplinar, incluindo técnicos do Arquivo Nacional. Quando veio o Collor e acabou com tudo, nós já havíamos elaborado no CTAV uma norma para projeção que ainda hoje é uma das mais avançadas do mundo⁶.

O depoimento de Affonso Beato reforça a tese da ligação entre a estrutura institucional e o desenvolvimento tecnológico do cinema. O CTAV realizou um trabalho importante também na área do cinema de animação, implantando pólos de animação, com equipamentos recebidos do Canadá, no Rio de Janeiro, em São Paulo, Recife e Porto Alegre, possibilitando a formação de novos realizadores e técnicos.

Um segundo momento de transformações tecnológicas, no início da década de 1990, verifica-se com a implantação no Brasil dos primeiros

sistemas de telecine mais avançados e os de edição computadorizados, que começam a surgir principalmente nas produtoras de filmes publicitários. Affonso vivenciou este processo:

Em 89/90 comecei a fotografar comerciais e uma das coisas que transformaram a tecnologia nessa época foi a entrada em funcionamento dos telecines. O primeiro, na NewCine, da marca Bosch, no Rio, já tinha mesa digital, mas era todo analógico. Depois, a RBS montou uma finalizadora em São Paulo, com um telecine digital de última geração. Logo depois, o Alex Pimentel, atualmente na Casablanca, montou uma empresa de telecine que formou grandes profissionais coloristas. Começaram nos 90 os equipamentos digitais e isso abriu o caminho para o internegativo digital atualmente utilizado pelo cinema.

O cineasta Carlos Diegues é outra testemunha importante das transformações tecnológicas verificadas no cinema brasileiro:

A passagem da década de 1980 para a de 90 marcou, no mundo todo, uma profunda evolução tecnológica no som (Stereo, Dolby, 5.1, etc.) e na finalização dos filmes (os programas de edição não-linear e suas conseqüências). Isso aconteceu justamente num momento de crise do cinema brasileiro que pouco pôde experimentar e fazer avançar essas tecnologias de ponta, num primeiro momento. Mas a televisão e sobretudo a publicidade, que não sofreram a mesma crise do cinema, avançaram no uso dessas novas tecnologias e quando, já no final da década de 90 e início do novo século, alguns cineastas treinados nestas duas mídias chegaram ao longa-metragem (Walter Salles, Fernando Meirelles, Beto Brant, o grupo da Conspiração, etc.) trouxeram com eles a incorporação definitiva delas à economia e à prática técnica do cinema brasileiro. Tenho muito orgulho, aliás, de dizer que fui o primeiro cineasta brasileiro a usar um programa de edição digital não-linear (no caso, o Avid), na finalização de um longa-metragem, em *Veja esta canção*, de 1994.

Para Affonso Beato, outro aspecto fundamental nestas transformações foi a chegada ao Brasil de novas câmeras cinematográficas, cujos resultados na melhoria da qualidade da imagem seriam perceptíveis já nos filmes produzidos no período da retomada:

Com relação a câmeras, já nos anos 70, a Arri IIC vinha sendo substituída pelas BL II, III e chegando aos 90 com a BL V Evolution... Mas o grande avanço foi a entrada das câmeras Panavision no Brasil, da qual eu participei das articulações que acabaram trazendo uma representação para o Brasil. O primeiro filme rodado com Panavision foi o *Villa-Lobos*, do Zelito Viana, com fotografia do Walter Carvalho. Depois eu fiz o *Orfeu*, do Cacá, e trouxemos cinco câmeras de Miami. Os resultados são diferentes porque essa câmera proporciona realmente a melhor imagem. A Panavision comprou a Mitchell e a Bausch&Lomb que fabrica as lentes com cristais Zeiss e é uma empresa que investe constantemente em pesquisa e tecnologia, obtendo os maiores avanços no campo da imagem.

Affonso confirma a contribuição do Cinema Novo no processo de aperfeiçoamento técnico do cinema brasileiro:

O avanço da qualidade da imagem no cinema brasileiro vem do Cinema Novo, por conta de vários profissionais que tinham uma visão científica da fotografia. Eu, o Lauro Escorel, já naquela época, começamos a exigir mais dos laboratórios, para melhorar a qualidade da imagem, tínhamos a preocupação com a sensitometria, estudamos fora do Brasil... então é um esforço de toda uma geração e esse é um processo contínuo que não parou mais, um processo que aumenta a cada ano.

Um outro fator que vai trazer alterações profundas, a partir de 1995, é a possibilidade de substituir as câmeras cinematográficas por câmeras de vídeo

analógicas e, posteriormente, digitais, permitindo a captação e a edição de imagens em plataformas digitais, com a posterior transferência ao suporte fílmico para exibição. É o surgimento de um pré-cinema digital, que vai ter influências nas produções de baixo orçamento e principalmente na realização de documentários. O cineasta João Batista de Andrade é um dos adeptos deste formato:

Acho que a principal renovação foi a possibilidade do cinema digital, incorporando definitivamente o computador ao cinema. É um caminho sem volta. Fiz o Rua 6, s/nº assim, captando em DV com uma DSR500, e o resultado foi excelente, com fotografia até elogiada no Festival de Berlin. Há ainda muito preconceito, mas eu sou entusiasta dessa renovação que permite baratear a produção, agilizar e permitir mais renovação, além de permitir a muitos países pobres criarem suas próprias cinematografias⁷.

Quanto a influências dessas tecnologias na estética dos filmes, Andrade acha ainda cedo para este tipo de análise, mas considera fundamental a possibilidade de experimentação facilitada pelo aparato do vídeo digital incorporado ao cinema:

Eu estou experimentando, voltando a fazer documentários com uma minidv (de 3CCD). Fiz O caso Matteucci e Vida de artista, onde uso radicalmente os recursos do digital: filme sozinho, com a câmera na mão, o olhar livre, sem corrigir nada, nem foco, nem luz, nem som, deixando tudo para a câmera. Acho que isso muda alguns conceitos de avaliação dos trabalhos de direção e fotografia. Muda, isto é, tudo fica diferente, nem pior nem melhor⁸.

As transformações verificadas no ambiente de produção, pela via das tecnologias digitais, resultam, paralelamente, em custos mais altos de finalização. Entretanto, melhoram o desempenho dos filmes brasileiros junto ao público e

contribuem para o aperfeiçoamento dos profissionais de todas as áreas, trazendo benefícios para o fortalecimento da produção nacional, como explica o cineasta e produtor Roberto Farias:

[...] o que tem feito aumentar os custos é o constante aprimoramento técnico do cinema. Hoje, a finalização dos filmes, por exemplo, é muito mais dispendiosa do que antes. O avanço tecnológico exige muito mais cuidado para que o cinema brasileiro tenha uma qualidade igual ao filme estrangeiro em fotografia, som, efeitos especiais etc. [...] Temos, hoje, um som de alta qualidade, até porque as salas foram obrigadas a se modernizar em função da construção de cinemas com moderna tecnologia. A finalização dos filmes nacionais ficou mais cara, mas compatível com essa tecnologia. Isso é enormemente favorável ao filme nacional que depende de um bom som, já que é preciso compreender nosso idioma nas salas de cinema – o filme nacional não tem legendas. [...] Nota-se também uma preocupação de modernização nas locadoras de equipamentos, nos estúdios de som, no cuidado e aprimoramento técnico de nossos diretores de fotografia. Tudo isso reverte em favor de uma melhora estética de nossos filmes, uma vez que podem ser mais atrevidos, contar com a eficiência da comunicação pela imagem e pelo som⁹.

A partir do ano 2000, é possível constatar que as transformações tecnológicas verificadas no ambiente da produção do cinema brasileiro resultaram no estabelecimento de um novo padrão técnico para o produto cinematográfico. Conseqüentemente, o orçamento médio para o filme de longa-metragem ultrapassou a cifra de um milhão de dólares. As mudanças na forma de produzir foram também incorporadas pelos mecanismos de financiamento à produção, operados pelo Estado. As transformações atingem progressivamente as áreas de distribuição e exibição, impondo novas questões sobre a regulação do mercado.

Referências bibliográficas

JOHNSON, Randal. *The film industry in Brazil. Culture and state*. University of Pittsburgh Press, 1987.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naif, 2003.

-
1. Elementos da pesquisa para a tese *Comunicação e indústria audiovisual: cenários tecnológicos e institucionais do cinema brasileiro na década de 1990* (PPGCOM, FAMECOS, PUC-RS, 2004) elaborada pelo autor.
 2. Sobre este tema ver: BARONE, João Guilherme B. Reis e Silva, *Interseções tecnológicas e institucionais: notas para uma arqueologia do espaço audiovisual contemporâneo e sua problemática*, in MACHADO, Rubens Jr, SOARES, Rosana de Lima, ARAÚJO, Luciana Corrêa de. *Estudos de cinema SOCINE*, São Paulo, Annablume, 2006, p. 119-126.
 3. Segundo a ABERT, em 1996, o Brasil tinha registrado 1.680 emissoras de televisão, mais de 34 milhões de aparelhos receptores, correspondendo a uma cobertura de 96% dos domicílios, com uma relação de um aparelho para cada 3,5 habitantes.
 4. Entrevista ao autor, em 02/10/2004.
 5. Uma das críticas sistemáticas de cineastas e produtores ao modelo de televisão adotado no Brasil refere-se especificamente ao avanço tecnológico proporcionado pela liberação de impostos para a aquisição de equipamentos pelas emissoras, enquanto o setor cinematográfico era penalizado com a grande carga tributária incidente sobre importações de equipamentos e insumos, o que determinaria o atraso tecnológico do setor. A inflação e a desvalorização da moeda nacional em relação ao dólar também dificultavam os investimentos em infra-estrutura.
 6. Entrevista ao autor, em 05/02/2005.
 7. Entrevista ao autor, em 18/10/2003.
 8. Idem.
 9. Entrevista ao autor, em 08/12/2004.

Agência Nacional do Cinema (Ancine)

Notas para uma história (2001-2003)

André Piero Gatti (FAAP-SP)

O caso da criação da Ancine fundamenta-se no fato de que o seu projeto de base embute uma tentativa clara de adesão, por parte do setor audiovisual independente brasileiro, ao movimento do mercado de imagens contemporâneo e, conseqüentemente, de adesão também ao estágio do capitalismo vigente no período recente. Devido a esta situação, deve-se destacar a sempre presente dependência deste mercado nacional audiovisual em relação à produção, distribuição e, agora, exibição internacionais.

Entendo que ao agir dessa maneira, o setor audiovisual realiza praticamente um papel sócio-cultural-econômico bem determinado. Identifica-se uma tentativa para que o produtor independente brasileiro venha a se tornar ocupante do seu mercado. Isto porque o setor como um todo tentou rimar a solução dos problemas do setor cinematográfico independente com a solução macroeconômica vigente. Por sua vez, este raciocínio compreende tanto o campo econômico quanto o cultural. Sabe-se que, historicamente, a economia do audiovisual no Brasil apresenta na sua balança de pagamentos um déficit nada desprezível. A presença maciça do produto importado junto ao público brasileiro faz com que este tenha como referência audiovisual a produção estrangeira. No caso do déficit econômico, o quadro tem variado da casa de dezenas para algumas centenas de milhões de dólares ao ano.

Tal defasagem acontece fundamentalmente em relação à produção dos países hegemônicos, com destaque para aquelas empresas sediadas em território norte-americano e europeu. Entendo que a manutenção de tal estado das coisas condena a midiosfera brasileira a permanecer em seu estado histórico de subdesenvolvimento, como bem já o qualificara e definira Paulo Emilio em seu clássico texto *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. A reversão deste quadro vigente implicaria grandes mudanças políticas de foco da realidade, tanto por parte do segmento produtivo do audiovisual independente brasileiro quanto da posição macroeconômica defendida pelo poderes instituídos.

A idéia da criação de organismos agenciadores estatais é uma das principais características da política econômica do duplo mandato do governo do presidente Fernando Henrique Cardoso (1995-2002). Isto porque, neste momento, foram criadas várias novas agências estatais, destinadas a definir a política para diferentes setores da atividade governamental tradicional. No caso específico da indústria de imagens e sons consolidava-se um projeto: o do cinema agencial, cujo modelo em muito se remete ao gerenciamento autárquico existente no período Embrafilme-Concine (1977-1990).

No que diz respeito propriamente a Ancine, o ato legal que deu base para a sua criação foi a MP nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001. A primeira diretoria, contudo, só tomaria posse oficialmente no dia 2 de janeiro de 2002. Ainda que recaia um manto de crítica sobre a Ancine, pode-se afirmar que tal ato legislativo é o marco legal do audiovisual nacional no século XXI, no que diz respeito ao processo de formação da indústria brasileira. Isto porque, depois de muito tempo, pela primeira vez na administração federal brasileira se delineava de maneira clara uma política para o setor. É óbvio que se trata de um modelo que se não era perfeito pelo menos aspirava de maneira orgânica um projeto industrial. Este pensamento estava pela primeira vez condensado com a edição da MP nº 2.228-1, que foi fortemente influenciada pelo documento gerado pelo Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica (Gedic), portanto do setor audiovisual como um todo, e pelas orientações oriundas da base política governamental.

A primeira diretoria empossada na Ancine encontrava-se composta pelas seguintes personalidades: Gustavo Dahl, Augusto Sevá, João Eustáquio da Silveira e Lia Comensoro. A composição hierárquica adotada estabeleceu como meta trabalhar através de uma direção colegiada, presidida por Dahl. Na prática, a Ancine somente viria a funcionar com a edição do Decreto nº 4.121, de 7 de fevereiro de 2002, permitindo que no dia 8 de fevereiro de 2002, na cidade do Rio de Janeiro, fosse iniciada a implantação de fato da Ancine, mas ainda de uma maneira bastante precária. Isto aconteceu por várias questões técnicas e burocráticas no seio do aparelho de Estado, uma delas estava no fato de que a Ancine não foi incluída no orçamento da União. Portanto, de maneira meio improvisada, a Ancine começou a dar os seus primeiros passos.

O ideário assumido pela Ancine pode ser resumido nas seguintes palavras: desenvolvimento e aperfeiçoamento da gestão pública dos assuntos cinematográficos e videofonográficos, inclusive na sua interface com a televisão, paga ou aberta. A modernização imposta por esta proposta passa forçosamente pela criação de um sistema de informações para o monitoramento das atividades da indústria cinematográfica e videofonográfica em seus diversos meios de produção, distribuição, exibição e difusão. Integra este monitoramento a arrecadação da sua principal receita, aquela que garante a autonomia da agência, trata-se da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional - Condecine, em suas duas modalidades, por título e percentual. Logo, a agilidade e a operacionalidade desta arrecadação, além do compromisso de bom atendimento ao contribuinte, participa da política geral da Ancine. Na sua atividade política, outro ponto importante é o da gestão pública do audiovisual e as suas interfaces com as TVs abertas e fechadas. Isto está sendo feito através de um *site* que informa o público em geral e atende a clientela e os contribuintes da Ancine, ao mesmo tempo, em que cria oportunidades de transparência, eficiência e desburocratização, colocando a serviço de todos as inúmeras ferramentas e recursos proporcionados pela informática.

Entretanto, para a instalação da Ancine havia um problema candente que era de ordem financeira, situação aguçada pela própria política do governo em vigor. Por sua vez, no outro lado do balcão, o setor audiovisual queria uma solução rápida e continuada para a conjuntura institucional. Este estado das coisas somente viria a ser solucionado com a edição da Lei nº 10.454, de 13 de maio de 2002, que dispõe sobre a remissão da Condecine, de que trata a MP nº 2.228-1. Além de regulamentar esta situação crucial para a sobrevivência da Ancine, o texto também dava outras providências importantes e, ao mesmo tempo, polêmicas, como por exemplo a ampliação dos tetos de captação pelas Leis do Audiovisual e Rouanet. A questão da mecânica da arrecadação dos recursos da Condecine ainda passa por um processo de aperfeiçoamento. Pode-se considerar o sistema como sendo bastante vulnerável, já que na tentativa de se agilizar a arrecadação fiscal e na impossibilidade de se ter postos de fiscalização espalhados pelo continental país, o sistema funciona pela Internet. De qualquer maneira, tenta-se alcançar o chamado universo arrecadacional da forma mais abrangente possível.

No seu Capítulo I, a MP nº 2.228-1 preocupa-se com as definições dos termos que serão utilizados ao longo do texto. Essas definições reportam-se aos termos: obra audiovisual, obra cinematográfica, obra videofonográfica, obra cinematográfica e videofonográfica de produção independente, obra cinematográfica e videofonográfica brasileira, segmento de mercado, obra cinematográfica ou videofonográfica de curta, média e longa metragens; obra cinematográfica ou videofonográfica seriada, telefilme, minissérie, programadora etc. Na realidade, são 22 definições que foram regulamentadas posteriormente pela Lei nº 10.454.

Já o Capítulo II da MP nº 2.228-1 trata da Política Nacional de Cinema (PNC), estabelecendo os seus argumentos gerais. Esses princípios são os seguintes: promoção da cultura nacional e da língua portuguesa mediante o estímulo ao desenvolvimento da indústria cinematográfica e audiovisual nacional; garantia da presença destas obras nos diversos segmentos de mercado; programação e distribuição de obras audiovisuais de qualquer origem nos meios eletrônicos de

comunicação de massa sob obrigatória e exclusiva responsabilidade, inclusive editorial, de empresas brasileiras. Através destes itens, pretendia-se criar uma PNC efetiva e de amplo alcance.

Outro item importante na estruturação da inserção do Estado nos negócios do audiovisual foi a instituição do Conselho Superior de Cinema (CSC) através do Capítulo III, no qual este se constituiu como um órgão colegiado integrante da estrutura da Casa Civil da Presidência da República. Entende-se que o fato do CSC estar tão próximo do núcleo central do poder, por sua vez, poderia demonstrar que no período estudado houve uma real valorização da atividade audiovisual brasileira independente. Entretanto, esta situação se deveu mais a uma articulação do segmento audiovisual propriamente dito do que à existência de uma política cultural vigente. Na realidade, o MinC e a própria Secretaria do Audiovisual praticamente ficaram à margem do processo de constituição da nova agência do audiovisual independente brasileiro. O CSC é o grande colegiado do audiovisual, pelo menos no plano teórico, pois cabe a esta instituição o direcionamento das mais importantes diretrizes políticas da atividade audiovisual independente brasileira.

A criação da Ancine e a MP nº 2228-1

A Ancine foi criada como uma autarquia especial, vinculada ao Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior (MDIC). Nascida com a capacidade de fomentar, regular e fiscalizar a indústria cinematográfica, a Ancine, por força de lei, tem sede e foro no Distrito Federal e escritório central na cidade do Rio de Janeiro, podendo também estabelecer escritórios regionais. A localização da sede da Ancine é um problema que foi pouco debatido por atender conveniências do grupo ideologicamente entronado no poder do audiovisual brasileiro, mas o certo é que o seu centro de decisões, a diretoria colegiada, se encontra localizado na antiga capital da República.

Originalmente, as atividades da Agência deveriam ser supervisionadas pelo MDIC, com o qual a Ancine poderia celebrar contrato de gestão. Esta vinculação era umas das reivindicações mais antigas do setor audiovisual, que entendia que a subordinação da Ancine ao MDIC, na verdade uma espécie de superministério, daria à produção audiovisual brasileira o *status* de produto “estratégico” para o desenvolvimento nacional. Mais tarde, percebeu-se que esta situação não era exatamente consensual entre os integrantes da política cinematográfica brasileira, tanto que, no Governo Lula, a Ancine ficou restrita aos domínios do MinC e subordinada à Secretaria do Audiovisual.

Por força de lei, a Ancine tem como objetivos precípuos uma série de doze atribuições. Destacam-se entre elas: promover a cultura nacional e a língua portuguesa mediante o estímulo ao desenvolvimento da indústria cinematográfica e videofonográfica nacional em sua área de atuação; implementar a integração programática, econômica e financeira das atividades governamentais relacionadas à indústria cinematográfica e videofonográfica; aumentar a competitividade da indústria cinematográfica e videofonográfica nacional por meio do fomento à produção, estímulo à distribuição e à exibição nos diversos segmentos de mercado; projetar a auto-sustentabilidade da indústria cinematográfica nacional visando o aumento da produção e da exibição das obras cinematográficas brasileiras; promover a articulação dos vários elos da cadeia produtiva da indústria cinematográfica nacional; estimular a diversificação da produção cinematográfica e videofonográfica nacional e o fortalecimento da produção independente.

Como se percebe, as atividades da Ancine comportam um espectro bastante amplo, situação que lhe garante um *status* bastante diferenciado em relação a qualquer órgão estatal existente no período abordado. Diante da abrangência e do detalhadamente das tarefas observa-se uma clara mudança de foco ideológico por parte do Estado em relação à questão do audiovisual, afinal a Ancine só veio a funcionar no último ano do governo Fernando Henrique Cardoso.

As competências políticas e administrativas também não são poucas, eis algumas delas: executar a política nacional de fomento ao cinema; fiscalizar o cumprimento da legislação referente à atividade cinematográfica e videofonográfica nacional e estrangeira nos diversos segmentos de mercados; promover o combate à pirataria de obras audiovisuais; aplicar multas e sanções, na forma da lei; regular as atividades de fomento e proteção à indústria cinematográfica e videofonográfica nacional; coordenar as ações e atividades governamentais referentes à indústria cinematográfica e videofonográfica; articular-se com os órgãos competentes dos entes federados com vistas a otimizar a consecução dos seus objetivos; gerir programas e mecanismos de fomento à indústria cinematográfica e videofonográfica nacional; fornecer os Certificados de Produto Brasileiro às obras cinematográficas e videofonográficas; gerir o sistema de informações para o monitoramento das atividades da indústria cinematográfica etc.

Fica perceptível que o escopo de ação da Ancine é razoavelmente largo; entretanto, as suas principais atividades seriam as de fomento e fiscalização da legislação em vigor. Para realizar tais tarefas seria necessário que a Agência se equipasse com recursos materiais e humanos, o que até o presente momento não se configurou. Esta situação é derivada de uma falta de recursos, planejamento, vontade política, inércia administrativa e burocrática, e de desarranjos internos dentro do próprio aparelho de Estado.

O artigo 8º da MP nº 2.228-1 afirma que a Ancine será dirigida em regime de colegiado, por uma diretoria composta de um diretor-presidente e três diretores, estes todos com mandatos não-coincidentes de quatro anos. Desta forma, pretendia-se isolar a Agência das crises e vontades dos ocupantes do poder, fato que daria uma “autonomia” para a condução dos negócios do audiovisual brasileiro. Em tese, esta situação permitiria que se estabelecesse uma determinada política e que esta ficaria infensa aos solavancos políticos e administrativos daqueles que por ora estivessem ocupando o poder central. O parágrafo 1º afirma que os membros da diretoria deverão ser brasileiros, de reputação ilibada e de elevado conceito no seu campo de especialidade.

Estes cargos são escolhidos diretamente pelo Presidente da República e por ele nomeados após aprovação pelo Senado Federal, nos termos da alínea f do inciso III do artigo 52º da Constituição Federal. Por sua vez, o Diretor-Presidente da Ancine deverá ser escolhido pelo Presidente da República entre os membros da Diretoria Colegiada. Além desta Diretoria, a estrutura da Ancine contará também com uma Procuradoria-Geral, cuja principal tarefa será a de representar a Agência em juízo, uma Ouvidoria-Geral e uma Auditoria.

O artigo 9º legisla sobre a Diretoria Colegiada da Ancine, que deve exercer a administração da agência; exercer sua própria administração; editar normas sobre matérias de sua competência; aprovar seu regimento interno; cumprir e fazer cumprir as políticas e diretrizes aprovadas pelo CSC; deliberar sobre sua proposta de orçamento; determinar a divulgação de relatórios semestrais sobre as atividades da Agência; decidir sobre a venda, cessão ou aluguel de bens integrantes do seu patrimônio; notificar e aplicar as sanções previstas na legislação; julgar recursos interpostos contra decisões de membros da Diretoria; autorizar a contratação de serviço de terceiros na forma da legislação vigente; autorizar a celebração de contratos, convênios e acordos. A Diretoria Colegiada deve-se reunir com a presença de, pelo menos, três diretores, dentre eles o Diretor-Presidente, e deliberará por maioria simples de votos.

Como não poderia deixar de ser, os poderes do Diretor-Presidente da Ancine são muitos e mereceram uma regulamentação no próprio corpo da citada medida provisória, por meio do seu artigo 10 que afirma que lhe compete: exercer a representação legal da Agência; presidir as reuniões da Diretoria Colegiada; cumprir e fazer cumprir as decisões da Diretoria Colegiada; exercer o voto de qualidade, em caso de empate nas deliberações da Diretoria Colegiada; nomear, exonerar e demitir servidores e empregados; prover os cargos em comissão e as funções de confiança; aprovar editais de licitação e homologar adjudicações; encaminhar ao órgão supervisor a proposta de orçamento da Ancine; assinar contratos, acordos e convênios, previamente aprovados pela Diretoria Colegiada; ordenar despesas e praticar os atos de gestão necessários ao alcance dos

objetivos da Ancine; sugerir a propositura de ação civil pública pela Ancine, nos casos previstos em lei; exercer a função de Secretário-Executivo do CSC; exercer outras atividades necessárias à gestão da Ancine e à implementação das decisões do CSC.

Além das funções executivas na direção da Ancine, o papel do Diretor-Presidente é o de ser o canal político natural entre as instâncias superiores do governo da Agência e o audiovisual brasileiro. Esta situação deve-se em parte ao acúmulo de cargos, no caso a secretaria executiva do CSC que é exercida pelo Diretor-Presidente da Agência, fazendo com que ele se torne a figura mais importante da direção estatal na condução dos negócios audiovisuais.

O artigo 11º da MP nº 2.228-1 afirma que se constituem receitas da Ancine: parte do produto da arrecadação da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional - Condecine, de que trata o Capítulo VI da MP nº 2.228-1; até 3% dos recursos a que se referem as alíneas “c”, “d”, “e” e “j” do artigo 2º da Lei nº 5.070, de 7 de julho de 1966, observado o limite máximo anual de trinta milhões de reais; o produto da arrecadação das multas resultantes do exercício de suas atribuições; o produto da alienação de bens, objetos e instrumentos utilizados para a prática de infrações, assim como do patrimônio de infratores, apreendido em decorrência do exercício do poder de polícia e incorporados ao patrimônio da Ancine, nos termos de decisão judicial; o produto da execução da sua dívida ativa; as dotações consignadas no Orçamento-Geral da União, créditos especiais, créditos adicionais, transferências e repasses que lhe forem conferidos; as doações, legados, subvenções e outros recursos que lhe forem destinados; os valores apurados na venda ou aluguel de bens móveis e imóveis de sua propriedade; os valores apurados em aplicações no mercado financeiro das receitas previstas neste artigo; produto da cobrança de emolumentos por serviços prestados; recursos provenientes de acordos, convênios ou contratos celebrados com entidades, organismos ou empresas, públicos ou privados, nacionais e internacionais; produto da venda de publicações, material técnico, dados e informações, inclusive para fins de licitação pública; quaisquer

outras receitas afetas às atividades de sua competência, não especificadas nos incisos anteriores. O primeiro item descrito sobre a disponibilização de recursos da Condecine é, com certeza, um dos temas mais polêmicos em relação à Ancine, pois define de certa maneira como a questão do audiovisual deveria ser tratada em um conjunto de ações governamentais coerentes.

Neste seu curto período de existência, as atividades-fim da Agência podem ser resumidas basicamente em: legislação, fiscalização por meio, principalmente, da edição de Instrução Normativa (IN); publicação de editais – produção, distribuição e exibição, criação e administração de fundos.

Referências bibliográficas

GATTI, André P. *Distribuição e exibição na indústria cinematográfica brasileira (1993-2003)*. Tese de Doutorado, Unicamp/Multimeios, 2005.

Web referências

www.ancine.gov.br/legislacao

www.cultura.gov.br/legislacao

O documentário e a ocupação preguiçosa do mercado

Leandro Mendonça (UNIPLI/UFF)

O mercado audiovisual tem passado por profundas modificações resultado das inúmeras transformações tecnológicas dos últimos vinte anos. Essas mudanças determinaram o aparecimento de novos modelos de difusão e, nesta direção, encontramos como pano de fundo de qualquer discurso sobre a exibição na atualidade as questões da convergência tecnológica entre as várias mídias. Devemos necessariamente juntar este aspecto ao fato do mercado brasileiro de distribuição em salas de cinema não absorver boa parte dos filmes produzidos atualmente. Tal afirmação não se coloca como um dado, pois muito do que podemos falar sobre os grandes temas que afligem o mercado audiovisual deve ser esclarecido e, talvez em alguns casos, tenhamos que aguardar novos aportes, venham eles da consolidação tecnológica ou da modificação da posição empresarial dos agentes de mercado. Ainda assim, é urgente enfrentarmos essas questões para propor possíveis soluções aos problemas pelos quais passa o mercado de cinema no Brasil.

As mudanças tecnológicas não acontecem apenas nos meios de captação mas também nos sistemas de exibição. Na exibição, elas implicam a transformação das formas de distribuição o que, por sua vez, acaba por determinar um desvio no funcionamento do mercado audiovisual como um todo. Isso tudo redundando na alteração dos mecanismos de rentabilidade e, no Brasil, numa reorganização do fluxo para o mercado de salas e na fluidez dos lançamentos da produção para as janelas de TV, DVD e internet. Há que se

acrescentar ainda que não há uma renovação dos mecanismos de Estado, no sentido de propiciar o escoamento da produção por ele financiada.

Ao analisar o documentário nesta conjuntura podemos afirmar ter ele demonstrado ser um gênero vigoroso que acompanha de forma consistente o crescimento da produção brasileira. O desejável seria um crescimento ainda mais pujante desse tipo de produção. Pode-se afirmar, entretanto, que temos uma quantidade razoável de filmes documentais tentando ou sendo distribuídos. Essa afirmação pode ser verificada, tanto no que toca ao número de produções, como na busca de inserção no mercado de salas. Uma primeira pergunta a ser respondida advém da percepção do baixíssimo número de espectadores que esses filmes vêm conseguindo na distribuição *theatrical*. Aliás, essa não é uma característica apenas do documentário, o filme brasileiro em geral não tem ultrapassado a barreira dos 50.000 espectadores e, pelos números divulgados no primeiro semestre, 83% dos filmes estavam abaixo desta marca. A não-ficção, talvez por enfrentar maior dificuldade no mercado de salas, sofre com números ainda mais baixos. A lista dos lançamentos de 2005 nos mostra que de 40 lançamentos de longa-metragem apenas 14 filmes ultrapassaram esta marca e destes 14 apenas 1 (*Vinicius*) era um documentário ¹.

Essa “explosão” na produção de filmes documentários que tentam ser distribuídos no mesmo circuito e da mesma maneira que os filmes de ficção e que buscam a afirmação no mercado de salas já dura alguns anos. Em 2003 organizou-se no Festival do Rio uma mesa para discutir o *boom* do documentário no mundo. Entretanto essa idéia de uma rápida expansão é em si falsa, pois para que isso fosse realmente verdadeiro teríamos que ter, além do crescimento da produção, um forte movimento de consumo do gênero no mercado. O que vemos é uma valorização do viés estético – filmes com temáticas e maneiras inovadoras de tratar o objeto documentado – junto com a tentativa de conseguir ocupar uma parcela do mercado. Tomar por base o número de produções acaba por obscurecer o fato de que, em um mercado com um número restrito de salas, mais filmes representa menos espaço proporcional. Assim, vemos na realidade as

salas sendo intensamente disputadas pela ficção, vinda das mais variadas fontes. As exceções – filmes documentários que fogem à regra da baixa rentabilidade na bilheteria – servem como um indício enganoso na análise em questão. Nesta direção as grandes conclusões que se apresentam são notarmos ser o filme documentário no mundo suportado, principalmente, por sua relação econômica com a TV; a falta desta relação no Brasil originou o desdobramento da produção de documentários para as salas de cinema.

Fica claro não ser esta exatamente uma saída e mais uma reação dos setores da produção alijados de outras formas de financiamento e interessados na produção documental por variados motivos. Uma possibilidade real seria desenvolver outras ações que estreitassem a relação entre documentário, TV e público, criando uma alternativa de distribuição que não invalidaria a distribuição de alguns documentários em cinemas, quando existisse a percepção de sua viabilidade nessa janela. Isso fica demonstrado por podermos encontrar, na história do cinema, eventos que mostram alguns documentários com uma penetração diferenciada nas salas de cinema e, por essa razão, conseguindo grande número de espectadores. Infelizmente estes acontecimentos são exceções o que acaba por corroborar possuírem as salas uma viabilidade limitada para a distribuição deste tipo de produção. O efeito Michael Moore e Nicolas Philibert é mais uma dessas exceções que indicam uma ocupação das salas de cinema por filmes documentários que não é confirmada pelos números. No caso brasileiro devemos nos preocupar com o futuro da produção documental que, após um forte crescimento (no primeiro semestre de 2006 representou quase 40% dos lançamentos), continua sem conseguir uma alternativa de distribuição rentável para seu consumo e exibição.

Metodologia

Em razão dos limites do presente trabalho, reduziremos a arena de análise. Neste sentido, uma opção metodológica deve ser feita na procura dessa

redução de escopo sem que se perca a oportunidade que se determine realmente o centro do problema. Assim, evitando o uso extensivo de dados sobre a situação do documentário brasileiro, que por si só implicaria tratar de vários filmes durante pelo menos um par de anos para cobrir alguma variação nas situações de criação, produção, distribuição e exibição, utilizarei outro processo, a indução². Assumo então o risco de supor algumas regularidades na construção de minha conclusão, ainda precária e bastante inicial.

O motor deste “processo indutivo” é um movimento analítico realizado a partir da coleta de informações e dados com origem na revista *Filme B*, a única a produzir dados sobre o mercado de cinema no Brasil, e do *Observatorio del Mercosur Audiovisual* (OMA). Devo esclarecer que a fonte real é o OMA, porém os dados lá encontrados foram coletados pelo OMA na *Filme B*. Também foram realizadas duas entrevistas, uma com José Joffily, um dos produtores e também co-diretor do filme *Vocação do poder*. A outra entrevista teve como centro Guilherme Tristão, um programador do circuito dos cinemas chamados na atualidade de cinemas de “arte” no Rio de Janeiro. Utilizei-me dos números sobre a exibição no Estação para os documentários lançados em suas salas. Os dados do OMA, infelizmente, não são tão exatos quanto poderíamos esperar (aqui acredito falar por todos os que têm interesse no estudo sobre o mercado de cinema) e isso não é uma crítica ao *Observatorio*. O OMA e a revista *Filme B* fazem um excelente trabalho, mas não fornecem informações “oficiais” sobre o mercado brasileiro. Por esta razão, a falta de informações oficiais e consolidadas, o filme *Vocação do poder* não aparece em suas tabelas de 2005. A obra foi lançada neste ano, 2005, no dia 09 de dezembro. Veremos, entretanto, que essas fontes, para além de suas carências e imperfeições, nos fornecem informações valiosas e as melhores disponíveis. Tentaremos então aproveitá-las ao máximo. Já de partida essa situação demonstra, por suas características, a dificuldade no desenvolvimento de um trabalho sem uma estrutura rigorosa e cuidadosa na construção dos dados e espero que o órgão oficial responsável, a Ancine, consiga levantar e disponibilizar essas informações o mais rapidamente possível.

Ainda outra delimitação se faz necessária na abordagem sobre o objeto. Não é excesso de cuidado separar a análise estética da operação realizada aqui. Não faço nenhuma ligação entre aspectos criativos do filme documental e sua performance na exibição, vale dizer não é pelo juízo sobre a competência artística que se atravessa a questão. Obviamente creio ser esta direção de análise, estética e artística, muito rica e proveitosa, porém, a prática de uma discussão valendo-se dessa característica, indicaria uma outra direção a ser explorada e de outra forma. Esse acréscimo não traria grandes auxílios ao objetivo final deste artigo. Está muito claro que, exatamente por não sabermos o que, o quando e o porquê alguns filmes documentários conseguem uma boa penetração na sua recepção pelo público, as questões tratadas aqui, não obstante, nos darão muitas e boas aproximações. Farei uma justaposição quase que exclusiva ao processo de ocupação do mercado e abster-me-ei de fazer ilações sobre o conteúdo do filme. Muitas outras propostas podem ser levantadas por este viés.

Com isso espero poder colocar um ponto a ser resolvido: como esses filmes devem ser tratados para serem mais bem aproveitados na ocupação dos vários espaços de distribuição que, ademais, mantêm-se fora de seu alcance? E quais lugares efetivamente ocupam? Para começar basta observar, de maneira bem geral, a importância destes filmes na TV paga internacional. No Brasil temos nas grades das operadoras pelo menos dez canais fundamentados no gênero e praticamente fechados à produção brasileira. Esse fato novamente nos mostra a força da não-ficção e o seu desenvolvimento para a consolidação de mercados audiovisuais onde ocupam posição estratégica não apenas na ocupação de mão de obra, mas também na diversificação do parque tecnológico, e criam a continuidade na realização de filmes, garantindo a manutenção das atividades de várias empresas produtoras.

O Estado e o documentário

Tendemos no Brasil a pensar que as leis e as políticas de Estado que visam criar sinergia no mercado cinematográfico ocupam um lugar central e que, num país dominado pelo produto estrangeiro, não existirá mercado sem a atuação do Estado. No entanto, é possível pensar que algumas ações podem tornar-se realidade sem a presença daquela instituição e várias delas não são nem mesmo aventadas sem a “necessária” participação estatal. A total desagregação dos produtores na distribuição de seus produtos não aproveitando nem mesmo as estruturas associativas é para mim inexplicável.

Todavia como o sistema de financiamento da produção é inteiramente estatal é realmente impossível resolver alguma coisa sem o seu concurso. A face mais exposta é a desconexão entre recursos para produção e recursos para a comercialização e distribuição. O apoio à produção não contém nenhuma obrigação de exibição nem qualquer aproveitamento, por parte do Estado, deste manancial que é a produção de documentários no Brasil. Apenas a criação de um mecanismo que centralizasse e potencializasse a circulação desta produção na direção de escolas e espaços populares já alteraria de maneira substancial o quadro (pelo menos do ponto de vista simbólico).

Assim teremos para o documentário os mesmos mecanismos de produção disponíveis para a ficção (principalmente a captação pelas leis de incentivo). A criação de formas específicas como o DOC-TV vem tentar suprir uma importante lacuna e estreitar as tais relações com a TV. Esta iniciativa tem grande importância e expõe o principal problema que norteia as conclusões deste artigo, ou seja, o isolamento de um tipo de produção que deve funcionar de forma articulada. Parece, a princípio, uma articulação que resolve a questão, pois junta a TV pública e a produção de documentários e forma uma carteira de programas (já que o formato é voltado para a TV). Contudo, os programas acabam sofrendo o mesmo problema identificado no caso da distribuição em salas de cinema – uma baixíssima exposição e uma vida curtíssima no mercado.

Tudo isso causa uma óbvia incapacidade de arrecadação e, pior, uma sensação na recepção pelo público médio que o documentário brasileiro não existe ou é de baixa qualidade. Desta maneira fica clara a necessidade do poder público na regulação do mercado de distribuição. Temos que ajustar e criar um domínio onde possamos evitar esses efeitos indesejáveis de exclusão para redirecionar o trabalho para a formação de platéias. Talvez não seja nem mesmo o caso de começarmos pela discussão da formação de público já que na audiência da TV paga entre os dez canais mais assistidos quatro são do campo da não-ficção (um de jornalismo, dois de esporte e um de documentários) (PARENTE, 2006, p.54) ³. Desdobrar essas possibilidades de ocupação de espaços pela via da não-ficção pode retirar destes filmes e programas a pecha de primo pobre da produção ficcional.

O mercado de salas

Uma vez estabelecido o leque a ser enfrentado devemos começar a contar uma pequena história do filme *Vocação do poder*. A obra foi produzida pelas produtoras Cinefilmes e Coevo respectivamente de Eduardo Scorel e José Joffily. O custo foi de R\$ 700.000,00 e desde o início a VideoFilmes seria a distribuidora. Uma vez terminado o filme, os produtores novamente foram captar os recursos de comercialização. Isso foi conseguido através do edital da Petrobras para esse fim e os recursos foram de R\$ 160.000,00 ⁴. Essa verba foi direcionada a VideoFilmes para as despesas de lançamento, comercialização e divulgação. Incluído neste custo estão às cópias e o “encodamento” do filme pelo sistema da Rain.

A ordem das janelas comum, ou melhor, histórica ⁵, para o filme de ficção é Cinema, DVD, *pay per view*, TV paga (canal Premium), TV aberta, TV paga canal básico. Nada indica que um filme documentário deva seguir esse ritual normal da ficção internacional. O que acontece na prática é que não temos nenhuma alternativa ao usual feito no *mainstream* pelas *majors* estrangeiras. Como as

produtoras não foram financiadas pela TV, nem estavam respondendo a alguma demanda de mercado, tentam seguir uma receita que funciona para o filme importado. De qualquer maneira, não é realmente a produtora que escolhe, pois ela contrata um agente especializado que é a distribuidora.

Aqui cumpre abrir um parêntese. Octavio Getino cria uma tipificação para as distribuidoras, onde define: “empresas distribuidoras nacionais são as que, além de estar constituídas por capitais locais, dedicam a maior parte de sua atividade, ou pelo menos de suas tentativas, à comercialização de filmes produzidos no país de origem” (GETINO, 1988, p. 120).

Devemos nos perguntar se a VideoFilmes se enquadra nessa definição. A meu ver sim, ela é um empresa que se esforça para encontrar espaço para filmes nacionais e, dessa forma, não se está lidando com uma empresa que não teria interesse no produto. Não pude levantar junto a VideoFilmes seu investimento para o lançamento do *Vocação*, porém parece-me que não importou em soma maior que a já captada pelas produtoras. O filme, no lançamento realizado então, entrou em cartaz durante uma semana no Artplex, no Rio, e outra em São Paulo. Finito, caput, fora do circuito. O filme teve 2 mil espectadores e fica a pergunta: é só isso?

Voltemos às categorias de Getino para distribuidoras latino-americanas, essas seriam de três tipos: distribuidoras estrangeiras, distribuidoras locais de filmes estrangeiros (independentes) e distribuidoras nacionais. Acho que as informações deixam claro ser esse tipo de lançamento tributário do estilo dos lançamentos feitos pelas *majors*. Vejamos o que Guilherme Tristão nos afirma:

“No mercadão, me parece que isto [a janela de seis meses para o DVD] afeta pouco. Explicando melhor: as *majors* americanas hoje estruturam seus lançamentos em cima de grandes eventos publicitários. É uma estratégia de rentabilizar o lançamento. Em outras palavras, procuram explorar o máximo possível um determinado título em seu lançamento, tentando obter o retorno do

investimento publicitário num curtíssimo espaço de tempo. Daí a propaganda massiva, daí o número de cópias explosivo. Apostam que a atenção do público se manterá em relação a determinado filme por pouco tempo, logo capturada por outro bombástico lançamento. Portanto, o DVD seis meses depois pouco atrapalha esta estratégia. Pelo contrário, tira proveito dela, já que, ao lançar o DVD, a publicidade e a vitrine que seu lançamento cinematográfico foi certamente ajuda nas vendas do DVD”⁶.

Essa característica importada de mercados maiores em que existem grandes investimentos em publicidade influencia profundamente o mercado brasileiro. Agrava a situação nossa carência de salas, fato que força uma grande rotatividade, maior ainda por parte do exibidor. O caso não é exclusivo do *Vocação* e voltando à lista dos 40 filmes lançados em 2005 teremos 11 documentários que, para confirmar, tiveram bilheterias muito baixas. Temos desde *Vinicius* com 32 cópias, 8 semanas de ocupação e 205.503 até *Preto e branco* com uma cópia, duas semanas de ocupação e 177 espectadores. Na média o número de cópias é de 7,4 cópias por filme e 30.300 espectadores por filme. O número de semanas ocupadas é em média 12,5.

Com esses números poderíamos concluir que os filmes documentários em média ocupam apenas 1,5 semanas a menos dos de ficção (por essas mesmas informações ocupam em torno de 14 semanas) e para um conjunto de espectadores em torno de 360.000 para os filmes de não-ficção ficam os outros 9.000.000 de espectadores para os filmes de ficção, o que daria uma média de 310.000 por filme. Impõe-se notar que nesse ano temos o evento do filme *2 filhos de Francisco* que sozinho teve mais de 5.000.000 de ingressos vendidos, mas mesmo retirando estes ingressos a diferença continua imensa. Tudo mostra a preferência do público pela ficção? Claro que sim, mas mostra também um “falta de investimento geral em comercialização na maioria dos filmes brasileiros”⁷ e uma disputa muito forte pelo tal mercado de “arte” que agora também é ocupado pelas *majors* com seus lançamentos de 5 ou 6 cópias deixando ainda menos espaço para o filme brasileiro. Para piorar tudo a “vitrine” do lançamento nos cinemas, pelo menos no

caso do *Vocação*, não alavancou suas vendas de DVD, mercado tido hoje como mais rentável. “Não nos enganemos, fenômenos como Michael Moore, *Janela da alma*, *Vinicius* ou mais limitados como *Nelson Freire*, são o que são: fenômenos. Estão, talvez, se multiplicando, mas diante da explosão de produção de docs e com o advento das novas tecnologias, o número de ‘sucessos’ proporcionalmente é bem limitado”⁸.

À guisa de conclusão

O que foi dito mostra, a meu ver, a urgência de se construir uma nova abordagem na distribuição de documentários no mercado brasileiro. O crescimento da oferta da não-ficção é sentido no mundo todo e fruto das novas tecnologias digitais. Implica em um maior acesso aos equipamentos de captação causando, além disso, uma facilidade no processo de produção por utilizar material sensível muito mais barato. Todas essas transformações são visíveis e podem se perder em filmes que não serão vistos pelo público brasileiro se não desenvolvermos um nova forma de distribuição e/ou penetração na exibição.

Devemos nos perguntar se os filmes documentários devem ser produzidos para as salas de cinema, como acontece atualmente. É óbvio que existem casos diferenciados, onde se justificam plenamente esses custos. Mas no mercado de salas tal como está organizado, ou seja, poucas salas, alta rotatividade de títulos, ingressos caros e concentração geográfica dentro das cidades e dentro do país, penso que tudo continuará a depender dos fenômenos.

O filme de não-ficção tem características próprias e função social, o que justifica o investimento na organização de um sistema, que não se resume a nenhuma das janelas, nem mesmo a TV. Esse conjunto de fatores inclui as TVs públicas, o financiamento de micro-salas com projeção digital nos bairros e municípios que não possuem cinemas e o uso da internet para distribuição em larga escala dos conteúdos bancados pelos recursos do Estado. Aliás,

quem deve ter medo de pirataria é o ocupante monopolista do mercado. A distribuição da produção documental brasileira ocupa a mesma posição que a inclusão digital ou os pontos de produção do MinC. Temos que ter em mente que não adianta produzir se vamos reproduzir os esquemas de distribuição e exibição já desgastados, ocupados e, pior, que relegam esses filmes não a um nicho, mas a uma invisibilidade.

Referências bibliográficas

GETINO, Octavio. *Cine latinoamericano, economia y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Legasa, 1988.

PARENTE, Ediane. "Dados excluem 37 canais na Sky; Ibope normaliza medição em agosto". *Tela Viva*, São Paulo, nº 163, agosto 2006.

Web referências

<http://www.oma.recam.org/> - *Observatorio del Mercosur Audiovisual (OMA)*.

X

-
1. Fonte <http://www.oma.recam.org/> - *Observatorio del Mercosur Audiovisual (OMA)*. Retirado em 9 de março de 2007.
 2. A indução pode ser considerada uma inferência conjectural que conclui, da regularidade de certos fatos, a existência de outros fatos ligados aos primeiros na experiência anterior.
 3. Os dois de esporte são Sport TV 1 e 2, o de jornalismo é a GloboNews e o de documentário é o Discovery.
 4. Entrevista com José Joffilly.
 5. Digo histórica, pois essa ordem vem sendo contestada pelo desenvolvimento do mercado de DVD e pode num futuro próximo ser invertida.
 6. Entrevista com Guilherme Tristão.
 7. Idem.
 8. Idem.

O impacto da conversão lingüística na recepção filmica: entre mediação e apropriação simbólica

Mahomed Bamba (Faculdade 2 de Julho/UEFS)

Se um filme pode ser comparado simultaneamente a um produto cultural e a uma obra artística, é porque ele pode suscitar o interesse do historiador e do crítico de arte. Mas o filme é também um produto cultural que é geográfica e culturalmente marcado por múltiplas determinações desde sua fase de produção até seu pólo de recepção. Estas determinações são de ordem comercial, ideológica, estética e lingüística. Assim que um filme precisar ser exibido numa área geográfica e lingüística diferente, surge a problemática da transposição dos códigos culturais que ele carrega. As estratégias de adaptação de um filme para um público estrangeiro funcionam como uma solução paliativa. As conversões lingüísticas que acompanham a exibição de um filme se transformaram num dispositivo de mediação central no pólo de distribuição-recepção das obras cinematográficas sobre qualquer suporte.

Este trabalho busca, num primeiro tempo, apreender a tradução audiovisual como uma forma de mediação cultural. Partindo deste pressuposto, procuramos discutir o impacto de uma das duas principais modalidades da tradução audiovisual (a dublagem) nas práticas espectatoriais (no cinema e na televisão) dentro do gênero fílmico que é o filme de animação e os filmes para criança. Sendo assim, a dublagem é compreendida aqui como uma técnica de adaptação lingüística de um produto artístico e cultural importado, mas também como uma prática de apropriação simbólica pela língua oral.

Tradução fílmica como prática de recepção fílmica

A tradução de um filme se constitui numa prática de recepção cinematográfica. Ela intervém num nível da experiência cinematográfica que podemos chamar de “pré-filmofônicos”¹, onde se costuma encontrar o discurso valorativo da crítica especializada de cinema ou as hesitações da comissão de seleção de um festival, por exemplo. A leitura prévia que o tradutor faz do filme toma a forma de uma produção de sentido. Ao traduzir um filme ou um programa televisivo, o sujeito tradutor intervém discursivamente sobre o seu objeto. O tradutor busca reformular parte do conteúdo discursivo do filme não de acordo com a sua compreensão e suas expectativas, mas se projetando num espectador modelo. Trata-se de um novo investimento semântico sobre o filme. Esta operação concerne tanto aos elementos lingüísticos quanto as relações existentes entre o verbal e o não-verbal em qualquer discurso audiovisual².

Dependendo das opções tradutológicas (silenciamento, transcrição literal, transposição prosódica...), o filme ou parte do filme, por exemplo, poderá tomar um sentido diferente na versão legendada ou dublada. As conversões lingüísticas nos filmes e nos programas televisivos operam como mecanismo de mediação entre o texto audiovisual e o público. Trata-se de uma mediação que se realiza de forma discursiva e revela, portanto, toda a centralidade do verbal na comunicação audiovisual.

A dublagem e a legendagem deixam marcas verbais no discurso fílmico que não emanam diretamente da instância responsável pelo discurso audiovisual. As vozes e as letrinhas de legendas possibilitam um primeiro contato do público com as obras fílmicas importadas. Em seguida, elas orientam a percepção do espectador no decorrer da exibição do filme. A tradução para as legendas tem a reputação de potencializar a atenção espectral. Mesmo se as indicações (versão original ou dublada) não emanam diretamente do discurso fílmico, elas não deixam de ser interpretadas pelo espectador como um contrato de leitura. São informações extrafílmicas que têm a mesma função que a crítica lida nos jornais.

Modos de tradução fílmica e estratégias de distribuição

Os modos de conversão lingüística nos filmes funcionam, ao mesmo tempo, como mediação cultural e como estratégia de distribuição dos filmes numa escala internacional. As técnicas de legendagem e de dublagem possibilitam a comercialização das obras fílmicas junto a um público estrangeiro. No pólo da distribuição, as próprias classificações que apresentam o filme como “versão legendada” ou “versão dublada” funcionam como mecanismos de interpelação. Elas são lidas pelo espectador como informações que não somente determinam a sua opção de assistir ao filme numa das duas versões, bem como o condicionam a outras expectativas.

Na recepção dos filmes estrangeiros traduzidos, além do próprio gênero destes filmes, é o seu caráter legendado ou dublado que cria um duplo efeito de “horizonte de espera” para o espectador. Enquanto modos de adaptação e de exibição de uma parte do discurso fílmico, a legendagem e a dublagem revelam a relação implícita do espectador com o filme. Através destas duas técnicas é toda a dimensão comunicativa dos filmes que é revelada. O filme busca falar com o público numa determinada língua. O espectador é interpelado de forma direta pelas menções (L ou D). Não importa que esta interpelação esteja provindo de uma outra fonte de enunciação diferente do filme, isto é, de um suporte de divulgação do filme (jornal, crítica, anúncio, cartaz). Se o espectador decidir ir ao cinema (ou decide ficar em casa) para ver um determinado gênero de filme, ele o fará depois de se informar, de antemão, sobre a versão em que assistir a este filme. No plano dos julgamentos valorativos produzidos sobre o filme, as técnicas de tradução para legendas ou por dublagem são também objeto de uma avaliação estética ao mesmo título que as demais características do gênero em questão.

Dependendo do país e da área geográfica, podemos notar também que o público de cinema será mais ou menos hostil à dublagem do que o público de televisão. É através das suas preferências pelo filme legendado ou dublado que o espectador de televisão e de cinema impõe, de certa forma, suas exigências aos

agentes culturais que atuam no pólo da exibição cinematográfica. As adaptações lingüísticas que sofre um filme decorrem, em primeiro lugar, das exigências comerciais que estão na base da sua produção e da sua distribuição na escala internacional.

O advento do cinema falado não somente consagra as línguas nacionais na produção dos filmes bem como lhes reserva um papel central no pólo da recepção. A relação simbólica e imaginária que se instaura entre os públicos cinematográficos, os filmes e os atores-personagens, passa, doravante, pelo material lingüístico. “Ao adquirir uma voz, os personagens adquirem também uma língua, uma clara identidade nacional e foram projetados numa realidade cotidiana que o público não podia mais ignorar” (DANAN, 1996, p.112). A novidade era que um sentimento de patriotismo começava a marcar a recepção desses novos filmes falados e compreendidos em língua nacional. Os públicos se mostravam cada vez mais reticentes aos filmes projetados em língua estrangeira. Em alguns países, estas resistências se transformaram em hostilidade.

Num artigo intitulado *Hollywood et le marché français des années trente*, Martine Danan descreve meticulosamente o processo de conquista do mercado cinematográfico francês por Hollywood nos anos 1930. O período de transição do cinema mudo ao falado colocou a indústria cinematográfica americana numa situação desconfortável no que diz respeito à ocupação das salas estrangeiras com filmes falados em inglês e nem sempre compreensíveis e digestos para um público que se deixava ganhar progressivamente pelo sentimento nacionalista com a língua local. Segundo a autora, “podemos, portanto, opor uma relativa universalidade do cinema mudo, que facilitara as exportações mundiais, aos mercados culturalmente diferenciados do cinema falado” (DANAN, 1996, p. 112).

Mesmo se a dublagem acabou sendo bem aceita pelo público francês, é bom lembrar que foi nesse contexto que Hollywood experimentou uma série de procedimentos de adaptação de seus filmes. Foi também um período em que os distribuidores de filmes americanos tiveram que corrigir seus erros na escolha dos

modos de conversão lingüística para chegar a uma estratégia mais satisfatória do ponto de vista econômico e cultural (DANAN, 1996, p.128). Para preservar os seus interesses econômicos, Hollywood entendeu que tinha que se adaptar às exigências do mercado internacional e às expectativas esportoriais de cada país. O fator cultural passou a ser determinante nos modos de adaptação dos filmes. Criou-se, até hoje, uma norma em termo de tradução fílmica que busca conciliar as sensibilidades esportoriais, as especificidades culturais e as exigências econômicas. As escolhas tradutológicas provocaram, por outro lado, uma linha divisória nítida entre os países em que a dublagem ou a tradução por legendas é mais ou menos tolerada.

Além das especificidades culturais, às vezes, são fatores de ordem pragmática e contextual que determinam a escolha por um modo de adaptação de um filme. Legendar ou dublar um filme depende, muitas vezes, do público-alvo, do suporte de distribuição, bem como do gênero de filme em questão.

Filme legendado ou filme dublado

É, portanto, na prática de tradução audiovisual que o estudioso da recepção cinematográfica e televisiva vai observar dados interessantes sobre as idiosincrasias que caracterizam o comportamento do público de cinema e do telespectador. No Brasil, a dublagem acabou se consagrando como o modo de mediação por excelência para a difusão dos filmes estrangeiros na televisão, isto é, destinados à recepção de um público de massa. Por outro lado, a legendagem continua sendo vista como a técnica de tradução mais apropriada para os filmes em contexto de exibição especificamente cinematográfico. A tradução audiovisual reforçou a linha divisória já existente entre cinema e televisão em termos de condições de recepção fílmica. No Brasil, nota-se que, de um lado, a televisão aberta, com a preocupação de atrair um número maior de esportadores, acabou se consagrando como o refúgio dos filmes dublados, enquanto as salas de

cinema preferem a exibição legendada dos mesmos filmes. No caso do contexto de recepção televisiva, é a lógica da maior audiência que parece ditar a norma de exibir os filmes dublados, enquanto no caso do cinema, a prática dominante da legendagem parece obedecer a critérios mais estéticos provenientes de um público mais exigente.

A preferência pela forma de tradução verbal oralizada pode, em alguns casos, ser relacionada a fatores e características culturais que determinam a recepção e a mediação da comunicação televisiva em certas partes do mundo. Martín-Barbero, por exemplo, vê uma relação entre a predominância do verbal (oral) na televisão e os modos particulares empregados pelas televisões latino-americanas para interpelar, mas também para estruturar a sua “unidade básica de audiência”, a família:

Durante muito tempo se criticou a predominância do verbal na televisão latino-americana como a melhor prova de seu subdesenvolvimento: era o rádio com imagens. Mas hoje, quando o desenvolvimento técnico e expressivo da televisão em boa parte de nossos países torna impossível essa explicação, começamos a suspeitar de que a predominância do verbal na televisão se inscreve na necessidade de subordinar a lógica visual à lógica do contato, dado que é esta que articula o discurso televisivo sobre o eixo da relação estreita e a preeminência da palavra em culturas tão fortemente orais (BARBERO, 1997, p.306).

Não seria esta mesma necessidade de subordinar o visual à lógica do contato que conduz à opção quase natural e sistemática de dublar os filmes na TV? As vozes vivas da dublagem passam a integrar os dispositivos da produção televisiva que dão forma a uma cotidianidade familiar. Como o tom coloquial do apresentador-animador presente nos noticiários, nos concursos, nos musicais, nos programas culturais, a voz e o sotaque local de dublagem estruturam e forjam

uma forma de interpelação através da qual o filme fala ao telespectador comum na sua língua e por onde ele se apropria o filme.

Ao contrário do que ocorre na TV, as instâncias responsáveis pela distribuição cinematográfica normalizaram a conversão lingüística escrita na circulação dos filmes estrangeiros no Brasil; a tradução para legendas naturaliza a leitura nas práticas esportivas em sala. O espectador assíduo dos filmes distribuídos em versão original não somente incorpora a leitura nos seus hábitos de consumo das obras ficcionais, mas também a sua relação com a escrita que passa a ser parte integrante do seu comportamento cultural. Enquanto o filme dublado exige do espectador uma competência cultural específica, o filme legendado exige dele a mobilização de uma dupla competência: cultural e lingüística.

Esta separação binária nos usos dos espectadores televisivos e cinematográficos pode esconder outras situações intermediárias para as quais a teoria da recepção atenta pouco. É o caso da tradução de determinados gêneros filmicos. A dublagem de um filme de animação encontrará, por exemplo, uma menor rejeição por parte tanto do público infanto-juvenil quanto adulto em comparação à dublagem de um filme de ficção.

Dublagem de filmes de animação: da adaptação lingüística à apropriação simbólica pela voz

Há mais de duas décadas que a indústria cinematográfica americana voltou a dar uma segunda vida aos *cartoons* ou filmes de animação, transformando-os num de seus principais filões comerciais. Antes concebidos como filmes para crianças e jovens, esta parte da produção cinematográfica americana acabou conquistando rapidamente o interesse dos adultos. São filmes com características formais e estéticas inconfundíveis e onde a lenda e os animais têm o primeiro papel. Além da questão da inovação tecnológica que não pára de transformar radicalmente a estrutura dos filmes de animação, o recurso quase sistemático a

atores famosos em carne e osso vem se constituindo numa das características expressivas dos filmes de animação. Ao intervirem com sua voz, esses atores atuam diretamente na estrutura narrativa destes filmes ao mesmo título que os personagens animais que eles dublam. Quando os filmes de animação americanos são exibidos em outros países cujo idioma não é o inglês, surge, portanto, um duplo problema de adaptação.

Às tentativas de definição de um cinema dito para crianças corresponde uma reconsideração das especificidades de um público infanto-juvenil tanto na esfera da produção cinematográfica quanto da distribuição-recepção efetiva dos filmes. Se, por exemplo, a produção dos filmes de animação (cujo universo ficcional é geralmente repleto de crianças e de animais) é pautada no “horizonte de expectativa” do público jovem, o trabalho de adaptação-tradução destes filmes não poderia ser diferente. A relação das crianças e dos adolescentes com o universo da ficção cinematográfica não é uma relação de recepção ingênua ou passiva. A competência e as exigências do público juvenil impõem modos particulares de adaptação dos filmes importados. A competência exigida pela recepção de uma obra de ficção traduzida por legenda, por exemplo, não se encontra de forma equivalente nos segmentos dos públicos adultos e jovens.

Um bom trabalho de adaptação do filme de animação para um público infanto-juvenil começa, portanto, pela escolha do modo de tradução adequada a esta faixa etária. Até agora a dublagem tem sido a modalidade de tradução dos filmes de animação. Como o resto do mundo, o Brasil não podia escapar da enxurrada das superproduções americanas no gênero de filme de animação. Quando foram distribuídos e exibidos nas salas de cinema brasileiras, filmes como *A fuga das galinhas* ou *Shrek* passaram por um duplo processo de adaptação para o público brasileiro: a tradução lingüística (inglês-português) e a dublagem da voz dos atores americanos pela voz de atores já consagrados no Brasil.

Os diferentes cuidados e esmeros que marcam o trabalho de adaptação dos filmes de animação constituem não só um respeito pelas demandas de um

público infantil cada vez mais exigente, bem como constituem uma operação de ancoragem dos filmes estrangeiros no universo cultural e imaginário das crianças. A dublagem, neste, caso, configura-se não apenas como uma técnica de transposição do conteúdo verbal do filme: ela passa a ser vista como traço paratextual proveniente do pólo da distribuição e que informa, ao seu modo, sobre a “instância espectral”.

A dublagem, enquanto estratégia de distribuição e de circulação dos filmes estrangeiros, é também uma estratégia de mediação cultural, pois ao visar um público específico, isto é, o público infantil, a versão original dos filmes de animação estrangeiros (mais do que os outros filmes de gênero) sofre adaptações substanciais de acordo com as particularidades dos espectadores jovens. O primeiro nível de apropriação simbólica e cultural dos filmes de animação estrangeiros se situa na operação de adaptação do título em português. Isso vale para a maioria dos filmes. Mas, em comparação com o público adulto, observa-se que poucos são os espectadores infanto-juvenis que se relacionam com os filmes estrangeiros através do seu título original. A tradução do título opera como transgressão lingüística – quando há uma discrepância com o título original, mas também como forma de reconhecimento e de identificação cultural rápida por parte do público alvo.

Ao lado deste primeiro gesto de transgressão lingüística, existem outras formas de naturalização cultural dos filmes de animação estrangeiros que concernem a todos os componentes da sua estrutura lingüística da ficção. Elas estão na operação de adaptação do filme de animação pela dublagem. O gesto de apropriação passa aqui tanto pelo trabalho do tradutor ou tradutores quanto pela atuação de atores locais nos filmes de animação importados. À criatividade do tradutor acrescenta-se o tom local dos atores nacionais que são convidados a dublar as vozes. Os nomes destes atores-dublês são incorporados no cartaz e nos créditos dos filmes. O que constitui uma forma de contrato de leitura, pois muitas vezes o renome dos atores locais funciona como estratégia de marketing para o

filme. Assim o público infanto-juvenil se interessará pelo filme *Deu Zebra* porque terá reconhecido a “participação” do ator Bruno Gagliasso, por exemplo.

O recurso à voz de atores consagrados tem ajudado muito para a aceitação da dublagem em contexto cinematográfico no Brasil. Uma boa performance dos atores locais faz esquecer o caráter transfigurador da tradução pela dublagem. A percepção do público sobre a atuação dos atores locais nos filmes dublados lembra, por muitos aspectos, a ambigüidade que cercou o papel do comentador nos primeiros espetáculos cinematográficos. Depois de ter sido renegada e criticada como uma prática nociva à constituição de um espetáculo especificamente cinematográfico ainda incipiente, a conferência (ou comentário) acabou se impondo como tática comercial para vender filmes, e como recurso narrativo para estruturar e esclarecer relatos ainda balbuciantes³.

Ao intervir nos filmes verbalmente nas versões traduzidas dos filmes de animação estrangeiros, estes atores profissionais não se contentam em ler os intertítulos ou dublar a voz de outros personagens: eles interpretam papéis em todo o sentido da palavra. A dublagem com a voz de atores consagrados se torna não só uma prática institucionalmente reconhecida e incorporada nas demais práticas de exibição cinematográfica, bem como ela é socialmente admitida e, inclusive, podendo ser objeto de uma avaliação crítica em termo de qualidade. O caso do filme francês *A marcha dos pingüins* é sintomático desta mudança de mentalidade com relação à dublagem. A *mise-en-scène* e os personagens do filme pareciam predestiná-lo para a categoria do cinema para criança. Mesmo com o interesse do público adulto, as opções tradutológicas no Brasil seguiram estas características genéricas do filme. O que fez com que ele fosse exibido em várias salas na versão dublada. Mas os cuidados que rodearam a distribuição do filme e a escolha dos atores na interpretação dos personagens contribuíram para a maior aceitação da dublagem tanto pelo público jovem quanto adulto⁴.

Conclusão

As diferentes formas de tradução audiovisual são constitutivas da “instância espectral” na medida em que intervêm na recepção fílmica como dados paratextuais donde se podem inferir “horizontes de expectativas” e outros comportamentos de consumo, uso e de interpretação por parte de determinados grupos sociais na sua relação com obras fílmicas estrangeiras. Ao operarem como estratégias comerciais entre públicos díspares e os filmes estrangeiros, as conversões lingüísticas se configuram também como forma de mediação cultural e gestos de apropriação cultural. No plano teórico, o trabalho de aferição da incorporação efetiva e pragmática desta dupla função da tradução na comunicação fílmica e nas práticas espectraliais passa não só por um estudo histórico e comparativo (entre países), bem como passa obrigatoriamente por uma pesquisa empírica e sincrônica sobre os diferentes grupos e subgrupos sociais que compõem a “instância espectral” num determinado país. Este tipo de indagação deverá conduzir a um primeiro questionamento das variáveis como sexo, faixa etária, perfil sócio-econômico, grau de instrução e de escolarização. Daí que se poderá postular o peso da determinação destas variáveis na aceitação ou rejeição da dublagem ou das legendas no espectáculo cinematográfico.

Referências bibliográficas

DANAN, Martine, "À la recherche d'une stratégie internationale: Hollywood et le marché français des années trente". *Les transferts linguistiques ans les médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 1996, pp. 109-130.

_____. "Dubbing as na expression of nationalism". *META*, XXXVI, 4. 1991.

ESQUENAZI, Jean-Pierre, "Cinéma et Réception". *Reseaux*, Paris, Hermes Science Publications, vol.18, nº 99, mars 2000.

GAMBIER, Yves (org.). "La traduction audiovisuelle, un genre nouveau?". *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 1996, pp. 7-12.

GAUDREAU, André. "Des cris du bonimenteur aux chuchotements des intertitres...". *Scrittura e immagine: la didascalia nel cinema muto*. Forum, 1998, pp. 53-70.

LACASSE, Germain. "Cinéma bonimenté comme dispositif de médiation". *Cinémas*, vol. 8, nº 2, Montréal, 1998, p. 43-62.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

-
1. Segundo a terminologia de E. Souriau (1953), o filmofônico se refere a qualquer "fato inerente à apresentação do filme em projeção diante do espectador na sala".
 2. Por hábito ou por vício de linguagem fala-se de tradução de filme, isto é, como se fosse o complexo audiovisual do filme que fosse traduzido; e não apenas o diálogo e as falas de filme.
 3. Cf. LACASSE, Germain (1998).
 4. Um crítico da *Folha de S. Paulo* terminou sua avaliação do filme, elogiando a justeza do tom de voz de alguns dos tradutores-intérpretes do filme e criticando o sotaque de outros.

Influências políticas e ideológicas nos documentários audiovisuais produzidos pelo estado brasileiro – o DOC TV

Alexandre Figueirôa (Unicap) e Sergio Dantas (Unicap)

Em artigo publicado na coletânea *Documentário no Brasil: tradição e transformação*, ao abordar o cinema documental, mais particularmente o de formato educativo, Sheila Schvarzman é emblemática em nos revelar um mecanismo incontornável quando estamos trabalhando com segmentos do audiovisual cujo processo de realização está associado, de alguma maneira, a uma estrutura institucional estatal:

O surgimento do cinema educativo no Brasil vem da necessidade de tentar controlar as imagens que se produziam sobre o país e sua realidade, instrumentalizando essas imagens para as mudanças econômicas e sociais que viriam, dirigidas por aqueles que detinham o poder e o saber, e definiriam a sua direção. Esse não é um processo inédito no cinema, e está inscrito em suas potencialidades, seja no filme de enredo, seja na feitura consciente de filmes educativos ou de propaganda. Isso já é visível nos filmes soviéticos dos anos de 1920, e nos anos de 1930, com o fim do liberalismo em grande parte dos países ocidentais, o formato se consolida na Itália e na Alemanha, e também em países como o Brasil (TEIXEIRA, 2004, p. 270).

A afirmação de Schvarzman serve, portanto, para deflagrar um percurso sobre o qual nos debruçamos: a observação de como a ideologia e a política

interagem na forma e no conteúdo do documentário audiovisual patrocinado pelo Estado, mais precisamente o Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro, o DOC TV I, lançado em 2003 pelo Ministério da Cultura. Nossa intenção é examinar o contexto social em que o programa foi concebido e a postura tomada pelo grupo de realizadores que aderiu a essa ação governamental em sua primeira edição. Interessa-nos, sobretudo, o resultado final desses documentários, pois acreditamos serem eles capazes de refletir a política de comunicação desenvolvida pelo governo e, assim, verificar como ela se relaciona com o audiovisual contemporâneo. Queremos demonstrar que essa política retoma alguns procedimentos já experimentados em outros períodos de nossa história política e social. Também pretendemos identificar as matrizes estéticas das obras produzidas, partindo da hipótese que a produção documental brasileira que chegou ao DOC TV, em sua primeira versão, realimenta-se e atualiza procedimentos consagrados pelo campo imagético desse gênero, impressão constatada pelos próprios condutores do programa que se apressaram, nas edições posteriores, a reformular o processo de seleção de projetos.

Para iniciar nossa análise escolhemos fazer um estudo comparativo entre os documentários realizados pelo cineasta Humberto Mauro, no período em que esteve à frente do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), entre os anos de 1936 e 1964; e os documentários do Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro – DOC TV I, produzidos no ano de 2003 e exibidos nos anos de 2004 e 2005. A idéia base é traçar um paralelo entre as produções de Humberto Mauro no INCE e do DOC TV I, observando o contexto histórico dos governos de Getúlio Vargas e de Luiz Inácio Lula da Silva e como os temas dos documentários foram afetados por esses diferentes momentos políticos brasileiros. Para essa análise, foram escolhidos, como amostras desses dois períodos, os filmes *O despertar da redentora* (1942), *Carro de bois* (1955), *Engenhos e usinas* (1955), de Humberto Mauro, na época do INCE; e *Comunidade do sutil* (PR), *Borracha para a vitória* (CE) e *Viagem capixaba* (ES), do DOC TV I.

Os dois governos escolhidos possuem práticas e orientações políticas

bastante diversas. O presidente Getúlio Vargas foi simpatizante do nazi-fascismo de Hitler e Mussolini e governou, principalmente entre 1937 e 1945, com mão de ferro, procurando modernizar o país com um olhar para o futuro e assepsia para o que fosse considerado como símbolo do atraso. Nada a ver, portanto, com o presidente Luiz Inácio Lula da Silva, terceiro presidente eleito, após a sombria ditadura militar no Brasil (1964-1985). Um homem vindo de um partido de esquerda com tendências marxistas e com um histórico de resistência ao regime militar, através da prática de sindicalismo na Região do ABC paulista. Eles apresentam, no entanto, ao menos uma característica em comum, percebida no nacionalismo defendido e por eles praticado em ações, envolvendo a realização audiovisual. Em consequência dessas orientações e práticas políticas particulares e do nacionalismo de ambos, os seus projetos de produção cultural para comunicação e propaganda voltados para o audiovisual serão afetados e vão espelhar de várias formas as características de seus governos.

Humberto Mauro e o INCE

A aproximação efetiva do Estado brasileiro com o documentário audiovisual aconteceu a partir da Revolução de 30, com Getúlio Vargas chegando ao poder. Os sistemas oficiais de produção cinematográfica dos alemães e russos foram as fontes de inspiração para o governo brasileiro produzir filmes de propaganda e filmes pedagógicos. Com forte tendência nacionalista, Getúlio criou uma série de medidas para proteger e incentivar o cinema nacional, como a obrigatoriedade de exibição de curtas-metragens nas salas do país. Também foram criados o Instituto Cinematográfico Educativo, o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) e o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgãos que tinham como principal objetivo regular e censurar o cinema, produzir as propagandas governamentais e os filmes pedagógicos para integrar a população. Nesse período, foi instaurada a ditadura do Estado Novo e o Brasil participou da Segunda Guerra Mundial. O diretor Humberto Mauro destacou-se na produção dos filmes oficiais. A criação

do INCE, pelo antropólogo Roquette Pinto, incentivou e desenvolveu a prática do documentário no Brasil. Mauro foi convidado para ser o titular do Departamento de Produção do INCE, permanecendo no cargo até 1964. Ele foi o grande produtor de documentários deste período, principalmente no INCE, onde produziu 357 filmes documentários, cujos temas principais eram a natureza exuberante brasileira, os personagens e os momentos grandiosos da história nacional e as doenças endêmicas que acometiam o país.

Dentro do Governo Getúlio Vargas, os filmes educativos foram pensados como instrumentos de muitas possibilidades, entretanto, apresentavam um viés moral de não divulgação de mensagens perniciosas às crianças ou à imagem do Brasil. Tiveram como objetivos a divulgação massiva e eficaz, principalmente para pessoas iletradas, sobre a cultura e a identidade nacional e os avanços das novas tecnologias. Existem dois momentos distintos da produção de Humberto Mauro no INCE. De 1936 a 1947, coincidindo quase totalmente com o Estado Novo, é grande a influência de Roquette Pinto nos temas dos filmes e na aliança entre cinema e educação. De 1947 até 1964, sem a interferência de Roquette Pinto, que havia se aposentado, o cineasta exerceu um trabalho mais autônomo, modificando a linha pedagógica para uma preocupação mais documental. Foram produzidos 118 filmes nesse segundo momento. Na primeira fase da produção de Humberto Mauro no INCE, predominaram os filmes científicos. Foram realizados 110 documentários de curta-metragem sobre diferentes aspectos da ciência. Os temas tratados eram: divulgação técnica e científica, prevenção sanitária e riquezas naturais do Brasil. Ressaltava-se a ciência nacional e a sua contribuição para o crescimento e melhoria do país. As espécies da fauna e da flora nacionais aparecem como alegorias da diversidade e da formação do povo brasileiro. Também foram produzidos documentários sobre artistas e personagens históricos, cultura popular, educação física, eventos cívicos e políticos.

O enfoque econômico e o desenvolvimento do país, a história e a construção nacional, passaram a ser maiores do que a preocupação pedagógica, na segunda fase de sua produção. Mauro produziu as séries: Educação Rural;

idades mineiras históricas; e Brasilianas, inspirada no cancionero popular de Minas Gerais. A música e o mundo rural eram os principais temas, tratados com mais liberdade pelo diretor. A visão do diretor nos filmes era romântica e atemporal, a felicidade poderia ser alcançada no campo, pois na cidade o homem perderia o contato com a sua origem. A influência no formato dos documentários governamentais brasileiros desse período vinha da Escola Inglesa dirigida por John Grierson. A matéria-prima de Grierson era o som, recém-descoberto no cinema e repleto de possibilidades. Em geral, nos filmes dirigidos ou produzidos por ele, era utilizada narração em voz over onisciente associada a imagens que confirmavam ou completavam o discurso, com raros depoimentos de autoridades, que normalmente se colocavam a favor do discurso oficial.

No período o qual Vargas esteve no poder, o governo voltou-se para o cinema com o propósito maior de utilizá-lo ideologicamente em seu favor, porém, diversas questões sobre a produção cultural foram levantadas. Intelectuais, políticos, religiosos, militares, médicos e educadores questionaram não apenas a influência política e cultural dos norte-americanos, mas também o intercâmbio cultural entre países, que aumentou na época com o desenvolvimento dos meios de comunicação. Os produtores e estudiosos do assunto, neste período, discutiram sobre a existência de uma cultura universal a ser seguida, independente da nacional; a existência de uma cultura nacional pura; a preservação da memória e história do país, negando o intercâmbio entre as nações para não haver contaminação; ou o contrário, a necessidade de contato com o elemento estrangeiro para reflexão da própria cultura. Entretanto, um assunto era unanimidade, a necessidade do filme educativo como vetor de integração do país.

Brasil Imaginário

As idéias de rearticulação da tradição e construção da identidade nacional, da história do país, foram reforçadas pelo DOC TV I. A primeira série do projeto

chamou-se “Brasil Imaginário” e financiou e apoiou 26 documentários, versando sobre a multiplicidade de expressões da cultura regional. Ao longo de um ano, e contando com o apoio da Associação Brasileira de Documentaristas, produtores e tevês públicas organizaram pólos regionais de produção em 20 estados brasileiros para selecionar, através de concursos públicos estaduais, os projetos de documentários realizados para o DOC TV. Os documentários se desenvolveram a partir de um amplo exercício de co-produção, que envolveu a parceria dos canais públicos com empresas produtoras e realizadores independentes, movimentando o setor audiovisual nos estados participantes. Os documentários foram exibidos para todo o país pela TV Cultura.

Os objetivos centrais do DOC TV, quando do seu lançamento, foram assim expressos pela coordenação nacional do projeto: fomentar a regionalização da produção de documentários; incentivar a parceria da produção independente com as tevês públicas; valorizar as manifestações culturais regionais; e implantar um circuito nacional de teledifusão de documentários através da Rede Pública de Televisão. Pretendia-se com o projeto revelar a diversidade cultural do país e o potencial da parceria entre a produção independente, as emissoras públicas, a iniciativa privada e o setor público no Brasil.

Na primeira edição do DOC TV, há uma forte tendência dos documentários para a busca das origens, das “raízes brasileiras”, de um Brasil imaginário, com grande valorização da cultura popular. Esse movimento levou os documentaristas a um país idílico e pré-moderno, que, dificilmente, poderia ser encontrado num ambiente urbano. Dessa forma, dos 26 projetos aprovados e transformados em documentários, 14 referem-se a temas ligados ao meio rural, dentre comunidades de negros e índios; atividades culturais populares; migrantes desbravadores; rituais e cerimônias de ancestrais; e movimento político de camponeses. Os demais são relativos a biografias de artistas e educadores; cultura popular urbana; Revolução Constitucionalista de 1932; resistência e afirmação cultural e política.

O documentário *Viagem capixaba – Um olhar de Rubem Braga e Carybé, Hoje* (ES), produzido por João Moraes, ilustra bem a busca e a saudade de um país original, puro. Ele mostra a redescoberta da diversidade cultural capixaba a partir do guia de viagens produzido pelo escritor Rubem Braga e o artista plástico Carybé, na década de 1950. O guia de viagens conduz o espectador da cidade grande para pequenas cidades e vilas do interior do Espírito Santo, convidando todos a conhecer as belezas de suas paisagens naturais, provar de sua culinária e ouvir histórias pitorescas e sábias dos nativos da região.

Idéia semelhante de refúgio da vida moderna foi desenvolvida por Humberto Mauro, em sua segunda fase no INCE, entre 1947 e 1964, quando se dedicou à produção da imagem de um Brasil rural, com muita melodia e romantismo. Nos filmes *Carro de bois* (1955) e *Engenhos e usinas* (1955), da série *Brasilianas*, a natureza é inserida no processo produtivo e a memória é que faz o tempo, com lembranças do carro de bois, da roda d'água e dos campos verdes. Uma vida sem relógio, em que a mudança das estações é que marca o tempo. A poesia é, porém, quebrada pelo barulho infernal da usina em funcionamento, o caminhão substitui o carro de boi; e o homem está ausente. No final, o engenho torna-se ruína, mas fica eternamente na memória. Nestes filmes, ele aspira o reencontro com o seu lugar de origem, que ficou na lembrança, e com a natureza.

Esse movimento de refúgio no campo recebe um olhar ambíguo no documentário *Comunidade do sutil* (PR), pertencente ao DOC TV I. O produtor Adriano Justino, deliberadamente, apresenta uma comunidade de descendentes de escravos situada na zona rural do Estado que vive harmonicamente em suas terras, mas que sofre o fenômeno social da migração de sua população mais jovem, atraídos para grandes centros urbanos por oportunidades de emprego, estudo e diversão. O elemento que surge como novidade nessa estrutura temática é o espaço para engajamento político, outra forte característica das produções do DOC TV I. Após apresentar a rotina e as idéias dessa comunidade, o autor propõe a re-inserção do negro na história da formação cultural paranaense.

Borracha para a vitória, do cineasta Wolney Oliveira, é um bom exemplo de documentário com forte característica de engajamento político no DOC TV I. A produção cearense conta a história do Segundo Ciclo da Borracha e a dívida do Estado brasileiro com os 54 mil agricultores nordestinos, a maioria do Ceará, que foram transferidos para a Amazônia durante a Segunda Guerra Mundial e depois esquecidos. A migração foi resultado de um acordo entre o Brasil e os Estados Unidos, que visava à extração do látex para a produção de armamentos. No final, os trabalhadores reverterem essa situação e vencem a “guerra”. Apesar de todas as dificuldades ao longo de suas vidas e da omissão e desorganização do Estado em providenciar melhores condições de trabalho e de vida para os seringueiros, em reconhecer o importante papel que desempenharam e em garantir indenização e aposentadoria igual à conseguida pelos pracinhas da Força Expedicionária Brasileira, os “soldados da borracha” encerram o documentário exibindo orgulho e satisfação de terem participado e cumprido o seu dever com o país.

Embora sentado em outras bases, pode-se dizer que o engajamento político também estava presente nos trabalhos de Humberto Mauro na primeira fase de sua produção no INCE, embora essa linha de produção estivesse ancorada, principalmente, em personagens históricos idealizados. Em *O despertar da redentora* (1942), a Princesa Isabel é a libertadora dos escravos que cumpre um pacto firmado com Deus, ainda na sua infância. O acordo divino acontece após o encontro da pequena princesa com uma criança escrava, que lhe conta a sua triste história. Revoltada com essa situação de maldade e sofrimento do povo negro, como se esse contexto não fosse resultado de um sistema social de produção implantado por séculos, Isabel promete fazer justiça. Por meio dessa fábula explicava-se o fim da escravidão negra, embora não houvesse certamente nenhuma referência a conflitos e movimentos sociais.

No caso dos documentários produzidos no DOC TV I, percebe-se que há uma preferência dos autores pelo “modelo sociológico” não-ficcional, onde o discurso é construído coletivamente, com ênfase num jogo de luta política entre

a versão oficial e a memória dos seus protagonistas, a “memória do vencedor” contra a “memória do vencido”. Essa estrutura temática faz forte referência ao cinema verdade de *Cabra Marcado para Morrer* (1964-1984), do documentarista Eduardo Coutinho, e ao formato do “Globo Repórter” da década de 1970, quando o programa era mais autoral e realizava um mosaico da realidade brasileira, exibindo diversos problemas sociais. O “Globo Repórter” levou importantes nomes para a televisão e conquistou o filão dos formadores de opinião da audiência. Paulo Militello, ao estudar esta produção, cita Eduardo Coutinho, Paulo Gil Soares e Maurice Capovilla entre os nomes cuja passagem pela televisão foi significativa. Militello afirma que muitos dos cineastas que passaram pelo programa “tiveram trajetórias ligadas às questões da revolução nacional-popular no Brasil dos anos 1960, especialmente com as formas de representação do popular discutidas pelo Cinema Novo” (MILITELLO, 1997). Coutinho e outros documentaristas conseguiram dar visibilidade ao “Globo Repórter”, cujas imagens eram captadas com equipamento cinematográfico, mas eram operadas com habilidade pelos realizadores do programa. A presença deles na TV Globo, contudo, foi também alvo de críticas. Militello faz referência a fato e, a partir do pensamento de Renato Ortiz, discute a incompatibilidade da ideologia do nacional-popular com a indústria cultural em nível expressivo. Os programas abordavam temas diversos, adequados aos desejos da classe média telespectadora, porém, não raro, os realizadores enfrentavam problemas com a censura por tocarem assuntos delicados como a miséria sertaneja e a fome. Temas recorrentes na cinematografia brasileira: a seca, o cangaço, mitos sertanejos, estavam inseridos na grade de produção.

Essa fase da história do audiovisual no Brasil é marcada por uma intensa busca de meios alternativos de produção e difusão de obras documentais. A imagem eletrônica não era privilégio da televisão e tornou-se uma nova ferramenta de trabalho. Muitas produções foram empreendidas utilizando desde as câmeras de registro doméstico até equipamentos profissionais. Depois da abertura política, os movimentos populares, em fase de intensa reorganização, foram grandes usuários desses dispositivos e muitas produtoras firmaram-se no cenário nacional.

O documentário em vídeo incorporou as experiências acumuladas no passado e modelos de realização e procedimentos de linguagem foram reaproveitados. Documentários educativos, institucionais ou de realização independente, foram feitos seguindo padrões narrativos convencionais, mas também outras frentes foram abertas de modo a atender a demanda por imagens alternativas em contraposição ao discurso oficial. A cultura popular, a luta social, os problemas urbanos foram focados sob novos ângulos, procurando uma reordenação das instâncias de poder e dando voz aos segmentos excluídos da sociedade.

Os temas escolhidos e a tendência da abordagem dos documentários produzidos e exibidos pelo DOC TV na sua primeira edição, como é possível observar, grosso modo, já delineiam algumas pistas para se compreender as diretrizes do projeto naquela ocasião, marcado, sobretudo, pelo anseio de reconquistar no audiovisual um espaço de resistência na televisão e que foi interpretado, na maioria das vezes, tanto pelas comissões de seleção quanto pelos realizadores como necessidade de um olhar que retomava, mesmo inconscientemente, a ideologia do nacional-popular apesar da conjuntura histórica bem diferente aquela vivida entre os anos 60 e 80.

Se, no tocante ao conteúdo, as constatações mais evidentes foram essas, do ponto de vista imagético, o balanço dos 26 documentários indica uma tendência à falta de inovação. A primeira edição do DOC TV não escapou da armadilha da diversidade temática e igualou-se a outros concursos que elegem o melhor tema para produzir filmes e condicionam o projeto de documentário às estruturas consideradas, hoje, clássicas de narrativas para esse gênero. Os trabalhos resultantes seguem essa linha de desenvolvimento, acumulando experiências que vão da escola britânica de documentários, de John Grierson, ao Cinema Verdade, de Jean Rouch, com alguns realizadores dialogando com a cultura audiovisual televisiva ao utilizar como modelo para o documentário os esquemas de reportagem dos telejornais e, talvez, até abusando deles, levando-os a sucumbir ao mero registro e a uma organização pouco criativa de entrevistas de campo entremeadas por cenas apenas ilustrativas dos depoimentos. Sente-

se até mesmo uma incômoda “indiferença” do autor, pautando-se muito mais pelos valores do fazer jornalístico (a exemplo de uma suposta imparcialidade do repórter) do que pela inquietação estética, a ponto disso impedir a manifestação de pontos de vistas mais abertos e inerentes aos seus valores pessoais.

Não obstante, a conclusão mais importante, sem dúvida, nesta primeira análise é quando se verifica que a escolha pelo DOC TV I por temas da cultura popular mais tradicional e fatos sociais e históricos influenciadores da sociedade brasileira é uma demonstração do resgate da prática da resistência cultural ao processo de globalização e de pasteurização cultural cujo objetivo é criar resistência às culturas estrangeiras, buscando reforçar as identidades nacionais e regionais pelo viés do modelo sociológico. Uma busca da mítica cultura primitiva para reafirmar o caráter nacional. É por essa via que boa parte dos autores desse primeiro programa de documentários do Governo Federal procura juntar as peças do quebra-cabeça da identidade cultural brasileira, caminho, portanto, bem semelhante ao do período do INCE, com apenas uma pequena diferença. Enquanto no DOC TV este processo ocorre de maneira quase inconsciente, as obras de Humberto Mauro já traziam em seu seio um modelo pré-estabelecido de construção de identidade nacional.

Referências bibliográficas

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

LABAKI, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Editora Francis. 2006.

MILITELLO, Paulo. *A transformação do formato cinedocumentário para o formato teledocumentário na televisão brasileira: o caso "Globo Repórter"*. Dissertação de Mestrado, ECA/USP, 1997.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

O Febeapá do audiovisual

Fernão Pessoa Ramos (Unicamp)

“Era desses caras que cruzam cabra com periscópio pra ver se conseguem um bode expiatório”.

(Stalisnaw Ponte-Preta)

Stalisnaw Ponte-Preta, codinome de Sergio Marcus Rangel Porto, foi um dos grandes cronistas de nossa época. Na tradição do bom columnismo do jornalismo carioca dos anos 50 e 60, nutriu-se da cisão ideológica da sociedade brasileira da época, entre militares e direita tradicional de um lado, e a contracultura, a ideologia da esquerda revolucionária, de outro. Na distância que marca esses pólos, havia uma sociedade cindida e sem diálogo entre os extremos, que em 1968 acabou fechando-se com a proclamação do AI 5. Sergio Porto criou, ainda em 1951, o codinome Stalinasw Ponte-Preta, ácido cronista das mazelas do país. Adentrando os anos 60 (Sergio Porto falece em 1968), o espaço para a ação corrosiva de Ponte Preta se amplia espantosamente. Os militares e com a truculência que os caracterizava insistem em afirmar por toda a força um discurso da ordem e da moral cada vez mais fora dos eixos e de sua época. Nesse modo, cada vez mais forneciam conteúdo para toda uma geração de humoristas cariocas que, inspirando-se no exemplo da retórica de Ponte

Preta, iriam nessa segunda metade dos anos 60 ter sua época de outro. Dali sairia a alma do grupo de jornalistas que fundou o Pasquim, marcando durante décadas, com seu estilo, a mídia brasileira.

Os opostos ideológicos não existem hoje, nessa forma, na sociedade brasileira. Alguns saudosistas necessitam, no entanto, desse tipo de oxigênio para poderem respirar politicamente. É mais fácil demonizar o oponente para regredir a um tempo onde as opções e a boa consciência estavam delineadas de modo cristalino, sempre ao alcance da mão. Ao lado da facilidade, no entanto, naquele tempo, a ação política envolvia responsabilidades que hoje não se colocam (como, por exemplo, responder com a vida por suas opções políticas). Mas, se o caldo cultural que norteou a emergência de um cronista como Stalisnaw Ponte Preta não mais existe em sua versão original, sobra, em outra sintonia, conteúdo concreto que nos faz lembrar, com saudade, a verve ácida de um dos grandes cronistas da literatura brasileira.

Hoje os militares estão distantes do horizonte político. Partidos de esquerda que compunham a outra face dos pólos extremos dos anos 60 estão agora no poder. A graça que havia, desapareceu, pois não há graça em rir das besteiras e ilícitos de quem somos demasiadamente próximos. Como os militares de antanho, os donos do poder hoje também são muito sérios e compenetrados em fazer cumprir uma missão histórica. Colunismo e crônica são duas tradições que o jornalismo carioca exportou para o Brasil e até hoje são os cariocas que dominam as colunas dos jornais de tiragem nacional e agora os blogs na internet. Isso impede que os senhores sérios da lógica partidária espalhem sisudos pelo país o domínio de suas certezas.

Também no campo da reflexão sobre cinema temos vontade de clamar aos céus para que a veia irônica de Stalisnaw Ponte Preta abra seus braços sobre nós, permitindo que enfrentemos com coragem, nosso festival de besteiras cotidiano. A

questão aqui é mais simples e reproduz em menor escala as condições políticas e sociais que nutriram a crônica de Sergio Porto. Nossas dificuldades parecem se resumir num ponto: estar em sintonia com conceitos que se acumulam, tendo sempre no horizonte a necessidade de estarmos sintonizados, com a última novidade, da última tecnologia. O império da tecnologia quando se debruça sobre uma forma narrativa estável, como a cinematográfica, provoca uma espécie de choque de congestão onde micro-mudanças no objeto acabam sendo dilaceradas para sustentar macro-alterações na metodologia. O curto-circuito então é certo, girando a força motriz necessária para detonar a fábrica de besteiras.

O primeiro conceito produzido pela fábrica possui o estatuto de uma varinha de condão que tudo transforma quando toca: trata-se, da mágica da “convergência”, que cumpre hoje, o significado que o lema “ordem e do progresso” cumpriu para nossos ancestrais. O Brasil, com efeito, tem dessas coisas. Quando uma moda pega, e se vem do exterior ela pega com mais força, pode até acabar na bandeira nacional. Foi o que aconteceu com o positivismo, ou com as teorias raciais evolutivas no final do século 19. Éramos, então, mais realistas do que o rei e, de certa maneira, continuamos a sê-lo até hoje. A filosofia positivista veio da França e lá também pegou forte, mas passou como veio, abrindo espaço para outros grandes sistemas ideológicos que se casavam melhor com o espírito do século 20. No Brasil, no entanto, a moda do positivismo pegou com mais força, demorou mais para acabar, e findou imortalizada em nossa bandeira. Seria o caso de perguntarmos: será que algumas certezas que temos hoje, principalmente aquelas referentes à uma evolução tecnológica linear, não terão daqui alguns anos o mesmo destino que tiveram as certezas positivistas evolucionistas de nossos antepassados?

Ocupando um espaço nuclear nas certezas de nossa época está a noção de *convergência de mídias*. Vejamos, brevemente, como ela se comporta dentro do campo da tradição narrativa do cinema e quais os curtos-circuitos conceituais que sua sobre-determinação provoca. O cinema é uma arte tecnológica que sofre a mediação de uma máquina, a câmera, em sua constituição na tomada, e de outras

máquinas em sua articulação fílmica propriamente (como a máquina da antiga moviola, passando pelos programas de edição de imagem hoje, terminando na projeção ou mostração do filme através de outras máquinas como dvds, televisão, computadores ou projetores tradicionais). Chamamos cinema uma forma narrativa, mais ou menos estável, a partir dos anos 10 do século 20, que articula imagens em movimento e fala e sons, em planos, com objetivo de narrar uma ação levada adiante por personagens (cinema de ficção) ou estabelecer asserções sobre o mundo (cinema documentário). O cinema, enquanto forma narrativa, pode estar mais ou menos distante da forma paradigmática acima mencionada. No cinema de vanguarda, por exemplo, um diretor como Godard, trabalha nitidamente dentro da tradição cinematográfica, embora a distorça até seus limites. Além do constante diálogo com a história do cinema, Godard trabalha, em quase todos seus filmes, com personagens encarnados por atores, levando adiante uma ação ficcional. Importa pouco, na realidade, o grau de fragmentação dessa ação, ou a pouca densidade das personalidades do, personagens. A tradição narrativa em Godard é a tradição cinematográfica na forma da ação, na decupagem dos planos, na forma de explorar procedimentos estilísticos como o *raccord* (ou a edição de olhar), o espaço fora-de-campo, a decupagem espacial.

Algumas obras e alguns autores que trabalham com imagens em movimento abandonam por completo o campo da tradição cinematográfica, o que é bom para eles e bom também para o cinema. A partir deste fato, alguns teóricos, ligados ao evolucionismo tecnológico, passaram a exprimir o seguinte raciocínio falacioso: hipótese A) existem artistas que trabalham com imagens em movimento e que não possuem a mais remota relação com o cinema; hipótese B) aceitando a evidência da hipótese A, a existência desses artistas demonstra que o campo da tradição cinematográfica, enquanto forma narrativa, está historicamente condenado e esgotado. Em outras palavras, ao demonstrar a existência da videoarte ou da arte de vanguarda, deduzimos o fim do cinema ou sua condenação na linha evolutiva da história. Trata-se de exemplo característico da falácia lógica que sustenta a crença positivista na evolução e, mais particularmente, na linearidade da evolução tecnológica.

A ideologia da convergência diz que os diversos meios tendem a se mesclar sob a influência da evolução tecnológica no sentido digital, resultando em uma espécie de grande ameoba que a tudo abarcaria. Os adoradores da evolução tecnológica, nesse aspecto da adoração, também nos lembram os adoradores da nova ordem positiva, que deveria substituir a religião. A adoração aqui, no entanto, é turbinada pelos interesses de reprodução do grande capital, inerente a renovação tecnológica vivida em nossa sociedade. Os adoradores da evolução tecnológica sobre-determinam a constatação da influência das novas tecnologias e sua incidência nos mais diversos campos. O raciocínio, quando aplicado no caso do cinema, costuma ser utilizado de uma maneira bastante simplista: como as mídias estão convergindo pelo império de técnica digital, também os conteúdos que veiculam deveriam convergir. Aparentemente por empatia com a convergência das mídias, a convergência dos conteúdos cria uma espécie de goma geral que preenche o grande polvo midiático. É aí que entraria o conceito de *audiovisual*. Em outras palavras, se a mídia é convergente, dá-se um passo além e decide-se, nesse salto, que também o conteúdo dessa mídia é convergente.

A discussão entre meio e mensagem é antiga e não vamos nos debruçar sobre ela aqui. No caso do cinema, podemos perceber que a mensagem sofre uma flexão bastante secundária no novo meio, sofrendo tênue marca das determinações que esse coloca. Como forma narrativa, o cinema pode ser veiculado na mídia internet, na mídia televisão, no meio sala de cinema, com poucas alterações estruturais em sua forma. Da mesma maneira, as inflexões que a tecnologia digital produz na forma de captar imagens cinematográficas (na tomada) e no seu tratamento (na edição), apesar de importantes, estão longe de possuir a sobre-determinação que os adoradores da tecnologia supõem. Mais ainda, a própria noção de convergência dos meios (e não acreditamos que o cinema seja um meio, nesse sentido) é problemática e não se verifica, em nossa realidade social, na forma em que é teorizada. Os adoradores da tecnologia tem o hábito de puxar a análise para o campo da futurologia onde tudo é possível e a adequação do

real vai na direção de quem sonha. Provocativamente, levantamos a hipótese que esteja havendo não uma convergência de mídias, mas sim uma divergência, onde meios tradicionais como televisão, cinema e, em parte o rádio, mantêm as estruturas de suas formas de veiculação tradicionais praticamente intactas, seja no grande polvo convergente da mídia digital, seja nas mídias tradicionais que sobrevivem de modo amplo em nossa sociedade atual.

Se conseguirmos escapar da futurologia, poderemos constatar que hoje, primeira década do século 21, predominantemente, assistimos televisão em um aparelho na sala ou no quarto, que é onde costumamos ver as formas espetaculares ou narrativas que são singulares ao meio televisivo, como programas de auditório, transmissões esportivas, novelas, telejornal etc. O rádio continua muito bem obrigado, fora do meio digital. Sua maior audiência, na classe média, é dentro do carro. Camadas populares ainda ouvem rádio em casa, porteiros de prédio em guaritas, amantes do futebol no estádio e assim vai. Há também uma parcela da população que há anos vem ouvindo rádio na internet. A futurologia diz que um dia teremos internet no carro e nas portarias. É também na mídia televisiva que vemos filmes, ou seu sucedâneo contemporâneo de muito sucesso, as séries. Certamente também vemos filmes em telas de computadores, embora alguns achem que o sofá da sala seja mais confortável. Também a futurologia diz que em frente do sofá da sala teremos computadores. Como acho interessante pensar meu tempo, digo que a convergência não existe e o que vemos, em nossa sociedade, hoje, é a divergência midiática com simultaneidade de meios, muitas vezes girando em torno do fundo digital, a partir de forte pressão da demanda pela reprodução capitalista dos bens de consumo.

Mas o que vemos na tela em que tudo deveria convergir? Alguma coisa, certamente. Na tela do computador e em sua mídia, a internet, trocamos emails e percorremos blogs ou grupos de correspondência, lemos notícias, jogamos games, ouvimos e baixamos música, vemos vídeos pessoais ou trechos de imagens de arquivo de curta duração, navegamos em sites e textos que estão na rede e outras coisas. Na vida real, e não na ficção científica, a convergência

das mídias existe em focos bem determinados, e não de modo horizontal, e isso é tão evidente que somente pode impedir sua constatação a névoa do fascínio tecnológico ou o poder do capital que necessidade da novidade da mercadoria para realizar seu valor. Mesmo quando convergem na mídia digital, mesmo se quisermos aceitar como fato a enorme convergência de conteúdos na internet, não há como negar que as antigas formas espetaculares da televisão ou narrativas do cinema, sobrevivem em si mesmas, veiculadas pela nova mídia com pouca flexão em sua forma, ao lado de novas formas de expressão que são singulares ao meio digital (como também há as formas de expressão que são singulares à televisão). Este é, portanto, o ponto limite que devemos colocar no mito da convergência das mídias e no campo conceitual que daí deriva.

O mais grave, no entanto, para os estudos de cinema, é quando ao conceito de *convergência de mídias*, que ainda possui consistência razoável, vem se sobrepor o de *audiovisual* enquanto correspondente, no patamar do conteúdo, ao que o movimento convergente faria à mídia desse conteúdo (os meios propriamente). É nesse campo que, efetivamente, sentimos saudades do nosso Stanislaw e do repertório do *Febeapá* presente em suas crônicas cotidianas. A relação entre convergência de mídias e formas narrativas, conforme já demonstramos, parte de uma premissa falsa: a de que havendo convergência de mídias, necessariamente haveria flexão similar na forma (convergente) do conteúdo que veiculam. Na obrigação de encontrar essa convergência na forma narrativa cinematográfica, cria-se então um conceito, o *audiovisual*, que deve acompanhar de modo automático o modo de exibição supostamente convergente. Nesse novo modo de exibição, na mídia convergente, não haveria mais espaço para formas narrativas com articulações estruturais mais marcadas como o cinema, forma antiga veiculada por uma mídia também antiga (como se não pudéssemos baixar ou ver cinema na internet). As novas formas convergentes devem tudo convergir fazendo emergir uma espécie de frankenstein midiático: cabeça de cinema, pés de rádio, tórax de televisão e alma, pois Frankenstein tinha alma, de internet.

A forma narrativa antiga do cinema sofre, magicamente, quando em contato com a nova mídia convergente, uma espécie de combustão nuclear, transformando-se no novo *audiovisual*, carregando em si uma revolução formal convenientemente adequada aos novos meios. E como se aparentaria essa revolução formal? Acabaram a localizando na *videoarte* e em outras manifestações com imagem e sons em proximidade do universo das artes plásticas. E novamente a falácia causal do evolucionismo tecnológico entra em ação: se existe videoarte, ou audiovisual não-narrativo, existe porque é convergente com a mídia e, na miragem evolucionista, esse também seria o destino histórico de formas atrasadas como o cinema. Nosso ponto é que a miragem evolucionista não existe e que o evolucionismo das formas artísticas nada mais é do que algo muito antigo, próprio às vanguardas do século 20 que estão prestes a completar cem anos de idade. O conceito de *audiovisual* pode ser válido para trabalhar formas imagético-sonoras que passam ao largo da tradição cinematográfica pensada de modo amplo, mas nunca para reduzi-la a momentos em que estão ativas interfaces com outras mídias. Em outras palavras, é uma grande besteira (talvez a maior do *Febeapá* do audiovisual) querer reduzir o estudo do cinema ao estudo de suas relações com outras mídias como o rádio, a televisão, a internet etc. E, mais ainda, querer negar a existência da especificidade cinematográfica diluindo-a em um conceito como *audiovisual*, que mal se sustenta nas pernas de tão gordo.

Com efeito, se a nova mídia convergente convoca para uma gosma geral o rádio, a televisão, o cinema, o vídeo, a internet e suas formas particulares de expressão, porque também não reduzir (retrospectivamente) toda a história dessas formas a uma imensa maçaroca histórica, que vem desde as origens, passando a chamar-se *história do audiovisual* ou *teoria do audiovisual*? No caso do cinema, área em que me sinto mais à vontade para analisar, toda sua história surge deformada pela lente da convergência. Todas as expressões que cobriram, em sua diversidade, um século de cinema, são vistas por essa lente para servirem de exemplo a uma situação que é mais suposição futurística do que realidade histórica. O cinema, visto pela lente de sua *convergência* com a televisão, com o

rádio, com a Internet, é pobre. Mostra apenas o momento em que as interfaces, como são chamados os pontos de contato, estão ativas. E quando isso não ocorre? Quando isso não ocorre o novo positivismo tecnológico cruza os braços e deixa de lado o que de realmente grande foi feito na história do cinema. Sim, porque se a convergência pontual entre o cinema e outros meios pode, sem dúvida, nos levar a trabalhos ou livros interessantes, querer reduzir a história a essa convergência é sem dúvida uma perspectiva estreita. É fornecer uma chave pequena para uma porta muito maior, que ainda dá para outras portas, e que acabam por deixar a chave que deveria abrir tudo com sua real insignificância. Na realidade todos saem perdendo com a maçaroca *audiovisual*: os meios que possuem forte densidade, como a televisão, o rádio, e agora a internet, escapam de um corte diacrônico que revele sua diversidade e riqueza, e o cinema fica preso a uma camisa de força que deforma sua análise. E mesmo os estudos que poderiam ter a convergência como tema, campo sem dúvida rico em interesse, perdem densidade, pois a ferramenta metodológica ficou muito larga, e de tão larga não designa mais nada.

E quem ganha com o *Febeapá* do audiovisual? Ganham os cursos profissionais de cinema que formam técnicos para atuar em um campo mais amplo de opções profissionais. São eles que estão ditando a decomposição de nossa área em campos disciplinares que acabam por incidir nas opções conceituais presentes nos trabalhos de análise e na pesquisa. Na realidade, como diria o velho Marx, esta é a mola econômica que move a proliferação do conceito de *audiovisual*. Faz sentido formarmos técnicos, profissionais do audiovisual, para atuarem tanto no cinema, como na televisão, como em outras mídias co-relatas. Sem dúvida, a formação técnica para se trabalhar com a máquina-câmera e as máquinas de edição de imagem não é tão sofisticada que exija especialidade, nem o mercado a demanda. Nada mais natural, portanto, termos cursos profissionais em audiovisual, abrindo o leque profissional de alunos que chegam às escolas de cinema buscando formação técnica.

O problema surge quando se busca expandir esta formação técnica para o patamar conceitual a analítico dos estudos de cinema. É nesse cruzamento que

desembocamos no samba doido do audiovisual, para continuar com a terminologia de Stanislaw. A mistura então cresce e, conforme batemos no bolo, o fermento faz com que a massa cresça, e cresça tanto que se torna insossa. Mudança, novidade, mudança, consumo, fazem com que se cruze tudo com nada e ainda mais um pouco. E de troca em troca, como no dito de Stanislaw Ponte Preta, acaba-se cruzando “cabra com periscópio pra ver se conseguem um bode expiatório”.



Crítica e militância



O pensamento industrialista de Paulo Emilio Salles Gomes

Arthur Autran (UFSCar)

A partir da metade da década de 1950 podemos identificar uma corrente do meio cinematográfico, basicamente radicada em São Paulo, claramente atendida com a ideologia econômica desenvolvimentista. Segundo Ricardo Bielschowsky, o desenvolvimentismo foi a ideologia que dominou o pensamento econômico brasileiro na década de 1950, caracterizando-se como “o ‘projeto’ de superação do subdesenvolvimento através da industrialização integral, por meio de planejamento e decidido apoio estatal” (BIELSCHOWSKY, 2000, p. 33).

Dentre os principais nomes do desenvolvimentismo cinematográfico podemos destacar: Francisco Luiz de Almeida Salles, Jacques Deheinzelin, Cavaleiro Lima, Flávio Tambellini, Fernando de Barros, Abílio Pereira de Almeida e Paulo Emilio Salles Gomes. A principal diferença desta corrente, em relação ao restante da corporação, é que ela buscou compreender a questão da industrialização de um ponto de vista mais ligado à economia do que à cultura ou à arte, embora isto não se desse de uma forma absoluta e nem sem contradições ou ambigüidades.

Para os desenvolvimentistas o revés da Vera Cruz foi capital na compreensão da necessidade da intervenção do Estado como instrumento para a industrialização do cinema brasileiro. Componentes do grupo, como Cavaleiro Lima, Jacques Deheinzelin, Fernando de Barros ou Abílio Pereira de Almeida, inclusive trabalharam na empresa; outros, como Almeida Salles, defenderam-na ardorosamente por meio da imprensa. Embora alguns deles também tenham

participado dos congressos de cinema dos anos 1950, não tinham na sua maioria, ao contrário dos esquerdistas que organizaram estes conclave, especial predileção pela produção independente nem oposição radical à aplicação de capitais estrangeiros na produção.

O esforço dos desenvolvimentistas para compreender os entraves à industrialização possuiu amplo embasamento em teses – *Problemas da economia cinematográfica* e *Cinema: problema de governo*, ambas de Cavalheiro Lima, ou *Uma situação colonial?*, de Paulo Emilio Salles Gomes – , no trabalho em comissões oficiais – Comissão Municipal de Cinema, Comissão Estadual de Cinema e Comissão Federal de Cinema – e intervenções através da imprensa – não por acaso vários dos nomes citados tinham colunas fixas em jornais como *O Estado de S. Paulo* (Almeida Salles e Paulo Emilio Salles Gomes), *Diário da Noite* (Flávio Tambellini) e *Última Hora* (Fernando de Barros).

Os desenvolvimentistas tiveram atuação destacada na constituição do único órgão governamental da história do nosso cinema ligado a um ministério da área econômica. Anita Simis anota que o GEICINE (Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica) foi criado por Jânio Quadros em 1961, subordinado, então, à própria Presidência da República, porém no ano seguinte ele foi deslocado para o Ministério da Indústria e Comércio (SIMIS, 1996, p. 236). Quando da instituição do GEICINE, o indicado para sua secretaria executiva foi o crítico, produtor e diretor Flávio Tambellini, que permaneceu no cargo mesmo após a renúncia de Jânio Quadros e do golpe militar de 1964. Sob a direção de Tambellini, o GEICINE teve ampla importância como instrumento de proposição de projetos em favor do cinema brasileiro.

Talvez cause espécie em alguns historiadores do cinema brasileiro incluir, como fiz anteriormente, Paulo Emilio Salles Gomes no rol dos desenvolvimentistas. Inicialmente, é necessário explicar que o autor dedicou parte bastante limitada da sua obra à reflexão mais sistemática sobre a questão da industrialização. A contribuição de Paulo Emilio neste sentido é constituída basicamente por uma

série de textos publicados no Suplemento Literário d'*O Estado de S. Paulo* entre novembro de 1960 e março de 1961, momento de esperanças com o novo governo de Jânio Quadros e da mencionada criação do GEICINE.

É de se observar que data daí o início do apoio incondicional de Paulo Emilio ao cinema nacional, atualmente consumido de forma bastante acrítica e sem atenção para com a riqueza analítica dos termos deste apoio. Se ainda em 1958 o crítico declarava no artigo “Rascunhos e exercícios” ser contrário ao apoio estatal à produção se não fossem feitas exigências na legislação em torno da questão da qualidade (GOMES, 1982, p. 349-355), tal já não ocorria menos de dois anos depois.

Evento importante que marca tal inflexão foi a I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica¹, ocorrida em novembro de 1960 sob os auspícios da Comissão Estadual de Cinema paulista e com Paulo Emilio entre os principais organizadores. José Inácio de Melo Souza registra que o temário do conclave dizia respeito à crítica e suas relações com a indústria, o comércio e a cultura cinematográfica. O mesmo autor informa ainda que Paulo Emilio apresentou duas teses, “Ideologia da crítica cinematográfica e o problema do diálogo”, relatada por Humberto Didonet, e “Uma situação colonial?”, por Jacques do Prado Brandão, a primeira obteve maior repercussão, mas é a segunda que aqui interessa (SOUZA, 2002, p. 399-404).

A análise de “Uma situação colonial?” (GOMES, 1982, p. 286-291) indica que a concepção desenvolvimentista de corte nitidamente nacionalista de Paulo Emilio, no início dos anos de 1960, apresenta pontos de intersecção com a reflexão de alguns pensadores então ligados ao ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros). Para os intelectuais do ISEB, segundo Caio Navarro de Toledo, a situação do Brasil era entendida de forma homogênea como subdesenvolvida, sem nenhuma autonomia entre economia, cultura e ideologia, concepção expressa no axioma “tudo é subdesenvolvido no subdesenvolvimento” (TOLEDO, 1978, p. 86-87). Já no seu ensaio, que responde positivamente à interrogação do

título, Paulo Emilio identifica na “mediocridade”, classificada de a “marca cruel do subdesenvolvimento”, o dado comum de todas as atividades cinematográficas – produção, distribuição, exibição e cultura – desenvolvidas no país, sem nenhuma distinção dos níveis diferentes.

As homologias tornam-se particularmente notáveis quando se investiga o pensamento de Roland Corbisier, que em *Formação e problema da cultura brasileira*², no subcapítulo intitulado “Estrutura da situação colonial”, explicita que a “situação colonial” seria uma “totalidade” ou uma “situação global”, portanto, a sociedade colonizada seria “globalmente alienada”, pois o seu funcionamento ocorreria baseado no imperialismo econômico que faria da colônia apenas um “instrumento” (CORBISIER, 1960, p. 28-32). Ora, Paulo Emilio caracteriza os importadores, exibidores e críticos como “alienados”, os dois primeiros segmentos pelo fato de a sua atividade estar desligada da “emancipação” econômica do país, os últimos por terem o seu “espírito” voltado para as culturas estrangeiras que admiravam, mas sobre as quais não teriam nenhum poder de influência; finalmente os produtores dedicados aos filmes mais diretamente comerciais e o seu público seriam também “alienados” mas em relação ao próprio cinema, posto que para eles a verdadeira arte cinematográfica era estrangeira. O crítico cinematográfico observa ainda que as co-produções poderiam acarretar a utilização das “histórias, paisagens e humanidade” brasileiras por diretores estrangeiros, configurando a “fórmula clássica sobre a exportação de matéria-prima e importação de objetos manufaturados”; fazendo eco à seguinte asserção de Corbisier: “Assim como, no plano econômico, a colônia exporta matéria-prima e importa produto acabado, assim também, no plano cultural, a colônia é material etnográfico que vive da importação do produto cultural fabricado no exterior” (CORBISIER, 1960, p. 69).

No conjunto de textos da autoria de Paulo Emilio Salles Gomes publicados no período há outras semelhanças com o pensamento de Roland Corbisier, pois ambos compartilhavam a crença no desenvolvimento da sociedade caracterizado por etapas, de que aquele momento histórico demarcava o início de uma nova etapa – a da superação do colonialismo –, entendiam a “consciência” do

subdesenvolvimento como fator libertador e a industrialização como substrato econômico para tanto. Segundo Paulo Emilio:

A cinematografia brasileira, como a política geral dos países subdesenvolvidos, tem sido um mundo de ficções. Durante anos a fio ninguém teve idéia de como as coisas se passavam; os dados nos quais se assentava a produção e o comércio dos filmes brasileiros eram bem mais fantasiosos do que o enredo das fitas. (GOMES, 1982, p. 297-298)

Para o crítico cinematográfico, a entrada da alta burguesia paulista no cenário cinematográfico nacional, consubstanciada, sobretudo, pela criação da Vera Cruz, é que iniciou o processo de conhecimento da realidade dos motivos do atraso da produção nacional, inoculando o “gosto da realidade” em nossa “consciência cinematográfica”. Passados pouco mais de dez anos da fundação da empresa paulista, ocorria na I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica “a oportunidade para a cristalização das idéias e para a tomada de consciência da fase superior em que vai entrar a cinematografia brasileira” (GOMES, 1982, p. 308).

Roland Corbisier preocupou-se com a questão da formação da “consciência” a respeito da realidade nacional e do que isto significava em termos mais amplos na luta contra o colonialismo.

Temos insistido em que a urgente tarefa que se apresenta à inteligência brasileira, na presente fase da vida nacional, é a de tomar consciência da nossa realidade, do processo histórico-social do País. Essa tomada de consciência da realidade nacional não consiste, porém, como se poderia imaginar, na apreensão e na descrição de um objeto imóvel no espaço, mas, ao contrário, na compreensão de um processo em curso no tempo, que se desdobra nas dimensões do passado, do presente e do futuro. Tomar consciência de nosso passado, à

luz de um prévio projeto de emancipação nacional, é fazer a crítica e a denúncia do colonialismo, que foi, digamos assim, nosso estatuto existencial até há bem pouco tempo. O que importa salientar a esse respeito é que o colonialismo é um “fenômeno social total” ou, se preferirem, “uma forma específica de existência humana”, para empregar a expressão de Ortega y Gasset. Assim sendo, o colonialismo não caracterizava apenas o nosso aparelho de produção, voltado para a exportação de matérias-primas e a importação de produtos acabados, mas caracterizava a nossa vida cultural, que consistia também na importação do produto cultural estrangeiro, pronto e acabado (CORBISIER, 1978, p. 273-274).

A problemática do cinema nacional adapta-se admiravelmente bem ao esquema proposto por Roland Corbisier, pois tanto do ponto de vista econômico quanto cultural esta atividade encontrava-se colonizada já que o mercado era dominado pelo produto norte-americano e o público habituou-se completamente a ele.

Partindo do pressuposto de Paulo Emilio Salles Gomes, de que não adiantaria analisar “motivos técnicos, artísticos e intelectuais” que levavam o filme brasileiro a possuir um nível ruim e nem mesmo discutir medidas para garantir a produção, qual o objetivo da luta pela industrialização? Tudo se resume num primeiro estágio em abrir espaço para o produto nacional no mercado ocupado, e para tanto seria necessária a aplicação de “medidas de caráter alfandegário e cambial”, ou seja, tratar-se-ia de uma ação do governo, pois atualmente “a revolução assume às vezes o aspecto de medidas rotineiras” da administração pública, tal como acontecia na Inglaterra governada pelos trabalhistas. Ocorria que o governo, o responsável pelo fato de o cinema não ter se afirmado entre nós na década de 1950, não tomava tais medidas demonstrando possuir ainda resquícios da mentalidade colonial, compreensível no início do século 20, mas inteiramente superada naquela quadra marcada pelo advento das indústrias siderúrgica, petrolífera e automobilística (GOMES, 1982, p. 324-327). Observo que neste ponto Paulo Emilio retoma a então já tradicional comparação do cinema

com outras indústrias, mas a elevando a novo patamar, pois não se partia da ilusão de que o cinema era mais importante ou difícil quando comparado à siderurgia, à exploração e ao refino de petróleo e derivados ou à fabricação de veículos automotores, aliás, bem ao contrário. Era justamente o novo estágio econômico do país que na perspectiva do ensaísta estaria a exigir a industrialização também no campo cinematográfico.

Representativo do tipo de mentalidade governamental, então combatida por Paulo Emilio, é um caso narrado pelo produtor Mário Audrá Jr. quando a Comissão Federal de Cinema, da qual ele fazia parte, foi recebida no Catete para a entrega de um relatório ao presidente Juscelino Kubitschek e este indagou se as medidas ali reclamadas não prejudicariam o cinema estrangeiro (AUDRÁ JÚNIOR, 1997, p. 152-153).

Mas se a esfera governamental não tomava decisões fundamentais por ainda estar marcada em relação ao cinema por uma mentalidade colonial, o que fazer? Paulo Emilio tem clareza meridiana quanto a isto:

O papel dos que assumiram a responsabilidade de cuidar do cinema brasileiro é esclarecer, persuadir, educar os nossos homens públicos. O processo já está em curso, como demonstram os resultados parciais obtidos pelas diferentes comissões de cinema na esfera municipal, estadual e federal, e cada dia que se passa o terreno amadurece para uma tomada definitiva de consciência. (GOMES, 1982, p. 315)

A citação acima, a meu ver, resume de forma esclarecedora o projeto de Paulo Emilio e de outros componentes do meio cinematográfico de então: tratar-se-ia de “conscientizar” a elite, especialmente a política e a econômica – como este artigo mesmo acrescenta em outro trecho –, da importância do cinema brasileiro, só a partir daí a sua industrialização se concretizaria e mesmo do ponto de vista artístico a maturidade seria atingida. Esta responsabilidade auto-atribuída rebate-

se na perspectiva que o ISEB tinha da atuação dos intelectuais, que, segundo Roland Corbisier, seriam o próprio “órgão da consciência nacional” preocupado com os problemas do Brasil e buscando resolvê-los (CORBISIER, 1960, p. 44).

Mas voltando a Paulo Emilio, ele assim descreve as novas relações entre o cinema brasileiro e a sociedade:

À indiferença generalizada de alguns anos atrás, só perturbada por acontecimentos de vulto como a estréia da Vera Cruz ou o êxito de *O cangaceiro*, substituiu-se um estado de espírito difícil de ser configurado, e que por minha parte definirei como sendo de aflição. As pessoas se afligem pelo fato de o cinema brasileiro ser tão mau. [...]. Estamos aflitos porque nosso cinema nos humilha. Sua mediocridade torna-se cada dia mais insuportável, não porque os filmes se tenham tornado piores, mas porque assumem aos nossos olhos uma importância que não lhes concedíamos antigamente (GOMES, 1982, p. 316-317).

Não se define quem era indiferente ao cinema nacional ou a quem ele passou a afligir pela “mediocridade”. Seriam todos os espectadores brasileiros como a utilização da primeira pessoa do plural talvez deixe entrever? Certamente que não, pois o próprio autor divulga uma pesquisa atribuída a Jacques Deheinzelin segundo a qual o rendimento médio do filme nacional é maior que o do estrangeiro (GOMES, 1982, p. 319-320). Aliás, já era fato conhecido há algum tempo que o público popular, por diversas razões que iam da identificação cultural, passando pelo desejo de ver imagens dos astros do rádio até pela impossibilidade de conseguir ler as legendas dos filmes estrangeiros, preferia mesmo o produto nacional. Portanto para este público especificamente não havia manifestação aparente de insatisfação, indiferença, vergonha, aflição, etc. Havia sim para as classes média e alta, é a elas que Paulo Emilio se dirige, e mais especificamente para suas franjas de elite do ponto de vista político, social, intelectual ou econômico. Entretanto, cumpre sublinhar, ao nível do estilo o apelo

à primeira pessoa do plural e ao nível ideológico o nacionalismo, acabam por agir como uma argamassa que une os setores populares à classe média e alta no objetivo de acabar com a “mediocridade” no cinema brasileiro.

O nacionalismo de Paulo Emilio nesta quadra histórica fica bem marcado quando, no último desta série de artigos, discute-se o recém criado GEICINE, comentando inicialmente a convenção de críticos ocorrida no final de 1960: “Ou adquirimos uma perspectiva nacional, o que implica num entrosamento cada vez mais íntimo com o borbulhar de idéias e iniciativas que surgem nas mais diversas partes do território, ou seremos incapazes de enfrentar as tarefas que aí estão, a solicitar o nosso pensamento e a nossa ação” (GOMES, 1982, p. 328).

Apesar de o autor referir-se diretamente aos “brasileiros que se interessam por cinema” no trecho citado, entendo que esta, naquele momento, era sua concepção de pensar o Brasil e seus problemas de forma mais ampla. A concepção da união de classes, etnias e regiões num todo nacional visando resolver os problemas da nação freqüentemente, entre nós, acaba derivando para a crença no Estado como meio para se chegar a tal fim, visto que ele não conflitaria com os verdadeiros interesses nacionais e que estes seriam iguais para todos. Não espanta, portanto, quando no mesmo artigo afirma:

Na verdade, só falta, só estava faltando, o toque mágico da decisão governamental, o *Abre-te-Sésamo* de algumas medidas federais, de caráter aduaneiro, tarifário, cambial e bancário, para que se revelem aos nossos olhos pasmados os tesouros latentes e insuspeitos de uma grande cinematografia brasileira. A fórmula mágica foi encontrada, a vara de condão que vai apresentar o gênio cinematográfico brasileiro aí está, já se forjou o instrumento da ação libertadora, é o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica, o GEICINE. (GOMES, 1982, p. 329-330)

Há um evidente exagero retórico, sublinhado especialmente pela utilização de imagens que remetem às histórias fantásticas, mas todo ele direcionado de forma a marcar a importância da ação governamental. E esta é tão essencial na perspectiva de Paulo Emilio, que, ao contrário de vários segmentos do meio cinematográfico³, ele apóia integralmente o fato de a Diretoria Executiva do GEICINE ser composta unicamente por representantes de órgãos governamentais, ficando reservada à corporação representatividade tão-somente no Conselho Consultivo.

Esta série de artigos constitui-se na mais bem acabada expressão do pensamento industrial cinematográfico brasileiro, por conseguir articulá-lo de forma refinada a determinadas reflexões da época sobre o desenvolvimento do país, especialmente aquelas produzidas no interior do ISEB. Alex Viany buscou o mesmo objetivo em relação ao marxismo tal como ele era difundido pelo PCB (Partido Comunista Brasileiro), mas suas interpretações devido às excessivas simplificações e reducionismos estão longe de se igualar às de Paulo Emilio. Este tipo de articulação, raro na história do pensamento cinematográfico e expressão do seu acanhamento face à inteligência brasileira, é fundamental não apenas por permitir integrar a questão do cinema ao conjunto dos problemas nacionais como ainda por ser uma forma de dimensionar de maneira mais realista a sua configuração neste conjunto, evitando-se ingenuidades que acabaram por minar boa parte do esforço de reflexão em torno da indústria cinematográfica.

Referências bibliográficas

- AUDRÁ JÚNIOR, Mário. *Cinematográfica Maristela: memórias de um produtor*. São Paulo: Silver Hawk, 1997.
- BIELSCHOWSKY, Ricardo. *Pensamento econômico brasileiro: o ciclo ideológico do desenvolvimentismo*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.
- CORBISIER, Roland. *Formação e problema da cultura brasileira*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Instituto Superior de Estudos Brasileiros, 1960.
- _____. "Por uma cultura brasileira autêntica". In: _____. *Autobiografia filosófica – Das ideologias à teoria da práxis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 272-275.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. "Rascunhos e exercícios". In: _____. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. v. I. Rio de Janeiro: Paz e Terra / Embrafilme, 1982, p. 349-355.
- _____. "Uma situação colonial?". In: _____. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. v. II. Rio de Janeiro: Paz e Terra / Embrafilme, 1982, p. 286-291.
- _____. "Um mundo de ficções". In: _____. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. v. II. Rio de Janeiro: Paz e Terra / Embrafilme, 1982, p. 296-300.
- _____. "O gosto da realidade". In: _____. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. v. II. Rio de Janeiro: Paz e Terra / Embrafilme, 1982, p. 305-308.
- _____. "A vez do Brasil". In: _____. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. v. II. Rio de Janeiro: Paz e Terra / Embrafilme, 1982, p. 314-318.
- _____. "Ao futuro prefeito". In: _____. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. v. II. Rio de Janeiro: Paz e Terra / Embrafilme, 1982, p. 319-323.
- _____. "Uma revolução inocente". In: _____. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. v. II. Rio de Janeiro: Paz e Terra / Embrafilme, 1982, p. 324-327.
- _____. "Importância do GEICINE". In: _____. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. v. II. Rio de Janeiro: Paz e Terra / Embrafilme, 1982, p. 328-332.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. 6ª ed. São Paulo: Ática, 1990.
- SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume / Fapesp, 1996.
- SOUZA, José Inácio de Melo. *Paulo Emilio no paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- TOLEDO, Caio Navarro de. *ISEB: fábrica de ideologias*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1978.

1. Entre os participantes da I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica destacam-se, além de Paulo Emilio: Almeida Salles, B. J. Duarte, Cavalheiro Lima, Trigueirinho Neto, Jacques Deheinzelin, Jacques do Prado Brandão, Walter da Silveira, P. F. Gastal, Humberto Didonet, Linduarte Noronha, Ely Azeredo, Salvyano Cavalcanti de Paiva, Geraldo Santos Pereira e Renato Santos Pereira.

2. Carlos Guilherme Mota destaca a ampla divulgação de *Formação e problema da cultura brasileira* e anota que quem melhor formalizou a ideologia da cultura brasileira segundo os pressupostos nacionalistas foi Roland Corbisier (MOTA, 1990, p. 164-173).
3. B. J. Duarte, Geraldo Santos Pereira, o sindicato carioca da indústria cinematográfica e o sindicato paulista dos distribuidores posicionaram-se contra o GEICINE, entre outras razões, pelo fato de a Diretoria Executiva não ter representantes do meio cinematográfico (SIMIS, 1996, p. 238).

O romance do gato preto:

Carlos Ortiz e a história do cinema brasileiro

Afrânio Mendes Catani (USP)

Em 1952 o crítico, jornalista, escritor, tradutor, roteirista e diretor Carlos Ortiz (1910-1995) lançou comercialmente, através da Livraria-Editora Casa do Estudante do Brasil, *O Romance do Gato Preto: história breve do cinema*, anunciado como livro pioneiro de história do cinema editado no Brasil, em que recupera parte das aulas ministradas no Seminário de Cinema do Museu de Arte de São Paulo (MASP) nos anos de 1949, 1950, 1951 e 1952.

Ortiz nasceu em 31 de julho de 1910 em Jambeiro, no estado de São Paulo, cidade próxima a São José dos Campos, no Vale do Paraíba. De lá, seus pais foram para Taubaté, perto de onde nasceu. Nessa cidade iniciou a antiga escola primária – depois fez a secundária e, finalmente, o Seminário de Taubaté, tendo aí realizado, portanto, seu curso superior.

A esse respeito declarou:

Meu pai era agricultor e homem de negócios; minha mãe era mulher simples, prendas domésticas. Eu tinha um irmão que já estudava no Seminário de Taubaté; era professor lá, Padre Ramon Ortiz; foi vice-reitor na PUC [...] E então, levado por ele, fui também estudar no mesmo Seminário; foi lá que fiz meu curso de humanidades, filosofia e teologia (BERRIEL, 1981, p. 11).

Carlos foi padre por vários anos, tendo deixado a batina e, em seguida, quando já era professor secundário e tradutor, começou a se interessar por cinema, em meados da década de 1940, tendo se aproximado de Tito Batini, que estava rodando o filme *Luar do sertão*. Logo depois têm início as atividades do Centro de Estudos Cinematográficos, no MASP, com as atividades sendo coordenadas, de início, pelo italiano Paolo Giolli. Uma vez mais é Ortiz quem vai narrar os acontecimentos:

O Centro de Estudos Cinematográficos era um ponto mais de encontro desse pessoal que se interessava por cinema, projetava um filme e discutia, debatia, não passava disso. Aí nós entendemos que poderíamos ampliar aquela coisa, tornar aquilo uma coisa mais interessante, mais eficiente e transformar o Centro num Seminário de Cinema. O Seminário de Cinema já era um curso, foi projetado mesmo para ser um curso de cinema [...] Nós projetamos inicialmente o Seminário com algumas cadeiras básicas, que eram História do Cinema, Estética Cinematográfica, Montagem e, depois, algumas cadeiras com caráter mais prático, como Câmera, Cine-Câmera e sua técnica. E o curso teve andamento, foi muito benéfico e muita gente se interessou: a rapaziada estava motivada pelo cinema mesmo. Na época os jornais e as revistas falavam em cinema: não havia uma revista de porte, um jornal de porte que não tivesse a sua coluna cinematográfica (BERRIEL, 1981, p. 11).

No referido Seminário do MASP o crítico lecionou História do Cinema e Teoria da Montagem, além de fundar vários clubes de cinema na capital paulista e no interior do Estado, realizando inúmeras viagens e constantemente participando de debates.

Na realidade, Ortiz detalha que foi um fenômeno extremante curioso, pois todas as revistas do Rio de Janeiro e de São Paulo – sem mencionar, por exemplo, Belo Horizonte e Porto Alegre – tinham o seu colunista de cinema. Quando o pessoal jovem soube da iniciativa do Seminário de Cinema, houve grande procura e muitos alunos se dirigiram ao Museu de Arte.

Apesar de não declarar de maneira explícita, Ortiz foi, também, militante do Partido Comunista Brasileiro (PCB). De 1948 a 1952 exerceu a função de crítico de cinema no jornal *Folha da Manhã*, sendo um defensor aguerrido do cinema nacional, pregando uma indústria forte com apoio logístico, protecionista e financeiro do Estado; defendia, igualmente, o reconhecimento formal das diversas categorias de trabalhadores do cinema, bem como o acirrado combate aos trustes. Por suas tomadas de posição de cunho nacionalista foi demitido do jornal – ver, a respeito, o já citado trabalho de Berriel.

No campo cinematográfico nos anos 50, em São Paulo, Ortiz integrava um grupo de esquerda bastante atuante, integrado ainda por José Ortiz Monteiro, Nelson Pereira dos Santos, Alex Viany, Noé Gertel, Rui Santos, Bráulio Pedroso, Tito Batini, Artur Neves, Modesto de Souza, Jackson de Souza, Luiz Giovannini.

Em 1951 foi criada, na capital paulista, a Associação Paulista de Cinema (APC), “órgão que reúne os cineastas e profissionais de cinema do Estado de São Paulo”, tendo Carlos Ortiz como presidente da entidade. Os demais membros da diretoria foram os seguintes: Vice-Presidentes – Oduvaldo Vianna e José Ortiz Monteiro; Secretário Geral – Alex Viany; Primeiro Secretário – Galileu Garcia; Segundo Secretário – Bráulio Pedroso; Tesoureiro Geral – Rodolfo Nanni. Através da APC e de outras associações de classe, Ortiz foi um combatente incansável em prol do cinema brasileiro, tendo participado com destaque nas Mesas-Redondas da APC (1951), no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro (março, 1952), no I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro (setembro, 1952), no II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro (outubro-novembro, 1953) e em diversos fóruns que se organizaram na época (SOUZA, 2005).

A Companhia Cinematográfica Maristela, que iniciara suas atividades em 1950, contou com o trabalho de Ortiz como funcionário do departamento de roteiros, tendo, dentre outras atividades, ajudado ao diretor Manuel Peluffo nas filmagens de *Meu destino é pecar* (1952).

Ortiz foi, igualmente, diretor de películas, realizando *Alameda da Saudade*, 113 (Lotus, São Paulo, 1951) e *Luzes nas sombras* (Brasfilmes, Rio de Janeiro, 1953), além de publicar vários livros sobre cinema, escritos entre o final dos anos 40 e meados da década de 50, a saber: *Cartilha do cinema*, *O romance do gato preto: história breve do cinema*, *O argumento cinematográfico e sua técnica*. Anunciava-se, para breve, alguns outros livros que, ao que consta, não foram publicados: *Dicionário do cinema brasileiro*, *Montagem na arte do filme*, *O roteiro e sua técnica*. Escreveu, também, *Romance de um pároco*, “uma quase biografia”, além de organizar uma *Antologia judaica* (Editora Rampa, 1948), em colaboração com Jacob Guinsburg, traduzir *A grande conspiração*, de Sayers e Kahn (Editora Brasiliense, 1947), e *A mãe*, de Scholom Asch (tradução original ídiche), editado pela Rampa, em 1949.

Deve-se destacar que Ortiz colaborou no jornal *Notícias de Hoje*, do PCB, como crítico de cinema, além de escrever artigos para a *Revista Fundamentos*, com 35 números editados entre junho/1948 e novembro/1954. *Fundamentos* era uma revista de esquerda, fundada por Monteiro Lobato (1882-1948), que aparece creditado como redator-chefe. Entretanto, Lobato faleceu antes que o segundo número fosse editado. O corpo editorial da publicação contava com vários membros do PCB, embora se constituísse em uma espécie de “frente ampla” de intelectuais. Vários jovens de esquerda escreviam sobre cinema, dando o necessário tom crítico à temática. Assim, Ortiz escreverá 4 matérias, enquanto Alex Viany, Bráulio Pedroso e Rodolfo Nanni serão autores de 3 artigos cada; em seguida, encontram-se colaborações de Nelson Pereira dos Santos (2), Fernando Pedreira, José Soares, Nilo Antunes e João Belline Burza (1 cada), além de grande quantidade de pequenas notas e notícias não assinadas e, também, de traduções de artigos de Charles Chaplin, Georges Sadoul, V. Pudovkin, John Alexander etc. Merece destaque a transcrição, no número 33 (setembro, 1953), da conferência intitulada “O cinema soviético a serviço da paz”, pronunciada em 05/3/1953 no microfone da Rádio Moscou (CATANI, 2003, p. 89, 92-94).

O romance *do gato preto: história breve do cinema* foi editado em 1952 em uma coleção da Livraria-Editora Casa do Estudante do Brasil em que já haviam sido publicados três outros livros da área: *O cinema – sua arte, sua técnica, sua economia*, de Georges Sadoul (“Professor de História do Cinema no Instituto de Filmologia da Sorbonne”); *O ator no cinema*, de V.I. Pudovkin (“famoso diretor, ator e teórico cinematográfico russo”) e *A vida de Carlitos – Charles Spencer Chaplin, seus filmes e sua época*, de Georges Sadoul, agora apresentado como “Secretário Geral da Federação Internacional dos Clubes de Cinema (FICC)” .

Este *Romance do gato preto*, com 197 páginas, é dividido em 11 capítulos, sendo apenas o último, “Balanço histórico-crítico do cinema brasileiro”, dedicado ao cinema nacional. Após o preâmbulo – em que Ortiz fala da juventude do cinema e problematiza as razões que julga plausíveis para o estudo da história dessa arte –, os demais capítulos são os seguintes: “A pré-história do cinema”, “Berço e infância”, “O Júlio Verne da tela”, “O pequerrucho engatinha”, “A Europa fabricando sombras”, “Petróleo, aço e cinema”, “O silêncio é de ouro”, “A imagem sonora chega” e “Loquacidade e eloquência”.

A bibliografia de que se vale Ortiz não era muito variada, embora fosse a disponível no momento. São 16 referências, englobando livros de Bardèche e Brasillach; duas obras de Georges Sadoul (*Histoire générale du cinéma* e *Le cinéma, son art, sa technique*), três de Leon Moussinac (*Le cinéma soviétique*, *Naissance du cinéma*, *L’age ingrat du cinéma*), sendo as demais de autoria de Eisenstein (*Film Form*), Lo Duca, René Jeanne e Charles Ford, Robert Florey, Pazinetti, René Barjavel, Alexandre Arnoux, Jean A. Klein, além de dois outros escritos por Marcel Lapiere (*Les cent visages du cinéma* e *Anthologie du cinéma*).

Em suma, *O gato preto* de Ortiz não difere em muito dos livros clássicos (vários deles mencionados no parágrafo anterior) que circulavam nos anos 40 por

quase todos os países. Destaque-se certo pioneirismo no capítulo “Petróleo, aço e cinema” (p. 93-109), em que o autor procura dar continuidade a uma espécie de economia do cinema, que já desenvolvia em seus artigos na *Folha da Manhã*. Na derradeira página desse capítulo escreveu que Hollywood “impusera ao mundo a sua imensa maquinaria. Em breve o cinema figuraria nas estatísticas industriais e comerciais do país como a terceira fonte de riqueza, depois da indústria do aço e do petróleo” (p. 109).

Ao longo das páginas, o linguajar utilizado por Ortiz refletia em grande medida sua atividade e postura militantes. Alguns exemplos: “as imagens tomaram de assalto as salas de todo o mundo”; “o fascismo cortou as asas às melhores iniciativas do cinema italiano”; “o filão da verdadeira Espanha”; “receber a influência sadia do neo-realismo”; “os grandes cartazes das capitais da América e da Europa”; “os canhões de Franco, os aviões de Hitler e Mussolini, ao sufocar o ímpeto revolucionário dos republicanos, abafou também a voz do cinema espanhol”; “(cinema), o bom filho da era industrial”.

Irei me concentrar, a partir desse momento, na análise do capítulo “Balanço histórico-crítico do cinema brasileiro” (p. 171-91), dividido em 9 itens: Nos bons tempos da cena muda; Diamantes na ganga bruta; Fazendo rir o Brasil; Nem sempre falar é fácil; O segundo após-guerra; A nova arrancada bandeirante; A semana histórica do cinema nacional; A Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro; O que está por vir...

O capítulo inicia-se com a menção de que em 5 de novembro de 1903 o cinegrafista português Antônio Leal, que chegara ao Rio de Janeiro com uma câmera, “rodou na Avenida Rio Branco os primeiros metros de película virgem em 35 milímetros”. Apesar de pesquisas posteriores rejeitarem essa data, no início dos anos 50 Ortiz entendeu que em 1903 é que havia ocorrido “o primeiro giro da manivela do cinema no Brasil” (p. 173). A partir dessa época, no período da cena muda, houve cinema em várias cidades brasileiras: Rio de Janeiro, Recife, Cataguases, São Paulo, Campinas. Destaca os trabalhos de Paulo Benedetti

(*Transformista original*); Antônio Leal (*Pátria e bandeira*); José Medina (*Exemplo regenerador*); Adhemar Gonzaga, diretor de *Barro humano*, criador da revista *Cinearte* e fundador da Cinédia; Humberto Mauro, com *Brasa dormida*, *Tesouro perdido*, *Lábios sem beijos* e *Ganga bruta*; Antônio Marques (*Iracema* e *Escrava Isaura*); Otávio Gabus Mendes (*Às armas* e *Mulher*); Almeida Fleming (*Paulo e Virgínia* e *Vale dos martírios*); Mário Peixoto (*Limite*), além de Amilar Alves, Felipe Ricci, Gilberto Rossi, Adalberto Fagundes, João Stamatto, bem como de cineastas de Campinas, que realizaram, nos anos 20, *Alma gentil*, *Sofrer para gozar*, *João da Mata*, *Mocidade louca* e *A carne* (p.174).

Ortiz explora, em duas páginas (p. 174-175), o cinema de Humberto Mauro, concentrando-se em *Ganga bruta* (1932), que dirigiu para a Cinédia; fala das produções de Campinas da Phenix Filme, da APA Filmes, da Condor e da Selecta Filmes (p. 176). A partir de Bergson, tece considerações sobre o riso, ponderando que *Lábios sem beijos* (1930), que Adhemar Gonzaga produziu e Humberto Mauro dirigiu para a Cinédia, “pode considerar-se um marco do cinema brasileiro em busca da comédia” (p. 178). Explora, igualmente, a sátira de tipos e costumes, falando de *Uma aventura aos 40*, de Silveira Sampaio, além de destacar outras comédias brasileiras que “enveredaram pelo mesmo caminho” – casos de *Falta alguém no manicômio*, *O comprador de fazendas*, *Aí vem o Barão*, *Três vagabundos*, *O canto da saudade*, *João Gangorra* e *Simão, o caolho* (p. 179).

No item “Nem sempre falar é fácil” o crítico escreve que em 1927, em São Paulo, “nascia o nosso cinema sonoro pelo processo *vitafone*, um vitafone brasileiro que resumiria, durante alguns anos, a técnica sonora do cinema nacional” (p. 179-180). Foi através desse processo que Luiz de Barros rodou, em 1927, em São Paulo, seu primeiro filme sonoro, *Acabaram-se os otários* (p. 180). Em 1934 ouvimos nosso primeiro *movietone*: *Alô, alô, Brasil*. No ano seguinte a Cinédia lançou *Bonequinha de seda* (Oduvaldo Viana) e, também, “um musical de grande sucesso, com o qual se afirmava nossa técnica sonora: *Alô, alô, carnaval*, com Oscarito, Carmen Miranda, Francisco Alves, Dircinha Batista, Elvira Pagã, Joel e Gaúcho, Jaime Costa, Aurora Miranda e Mário Reis” (p. 180).

Nesse mesmo 1935 a Brasília Filmes apresenta *O descobrimento do Brasil* (Humberto Mauro), com música de Heitor Villa-Lobos (p.181). Ainda de 1935 é a tradição de nossa comédia carnavalesca, “mesclada de piadas, de situações cômicas ou tragicômicas com músicas de carnaval”. Esse filão, que vinha de *Alô, alô, carnaval*, prossegue com *Laranja da China*, *Berlim na batucada*, *Este mundo é um pandeiro*, *Carnaval no fogo*, *Aviso aos navegantes*, *Barnabé, tu és meu* e *Tudo azul*. Em momento algum Ortiz define tais produções como integrantes do gênero das *chanchadas*, preferindo a denominação *carnavalescos* (p. 181). Sintetiza o período das chanchadas cariocas com as seguintes palavras:

Depois do *movietone* produziram-se no Brasil mais de 400 filmes sonoros de enredo ou de longa metragem, e boa parte deles de temas carnavalescos. Os anos que vão de 1935 a 45 podem chamar-se a década de reafirmação do cinema nacional. São Paulo, Campinas, Cataguases saem de campo. Em compensação nossa indústria de filmes se consolida no Rio, onde a Cinédia se amplia e surge a Atlântida, onde entram em cena Luiz de Barros, Carmen Santos, Moacyr Fenelon, José Carlos Burle, Watson Macedo e vários outros (p. 182).

O autor retoma, através de São Paulo, sua narrativa, entendendo que após 1945 a cidade recebeu, em grande profusão, filmes de todas as procedências: franceses, ingleses, italianos, húngaros, tchecos, poloneses, soviéticos, suecos, árabes, japoneses, argentinos e mexicanos (p.182). “Foi então que adquirimos uma consciência viva de que nem só Hollywood fazia cinema. E nem sequer fazia, a despeito de todo o seu aparato técnico, o melhor cinema” (p. 183).

Assim, há o “desenvolvimento da consciência cinematográfica” em São Paulo, sendo que “os clubes e cursos de cinema desempenharam um papel que é impossível desconhecer e subestimar”. Relembra a ação do Clube de Cinema de São Paulo e a fundação dos Museus de Arte e de Arte Moderna (p. 183), além da criação, já mencionada no início deste trabalho, do Centro de

Estudos Cinematográficos (CEC), de dezenas de Clubes de Cinema, na capital e no interior, culminando com a fundação do Seminário de Cinema, no MASP, sendo “o primeiro curso sistemático de história do cinema, de técnica e estética cinematográfica que aparecia no Brasil” (p.183-84). Contou com cerca de 150 alunos, já no primeiro ano.

Em novembro de 1949 o cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti, há mais de 30 anos radicado na Europa, veio encerrar o ano letivo do Seminário de Cinema “com um curso intensivo sobre problemas de argumento, decupagem, interpretação, cenografia e montagem [...] Cercado de simpatia e confiança de todos [...] Cavalcanti firmou contrato com a Vera Cruz, que então projetava os seus estúdios no Jardim do Mar e preparava a filmagem de *Caiçara*” (p. 184).

Ortiz faz breve resenha da constituição e da produção da Vera Cruz e da Cinematográfica Maristela (que surge em 1950), lembrando ainda que “ao lado dos grandes, os pequenos produtores independentes pululam como cogumelos. São eles uma prova palpável e viva da efervescência cinematográfica em São Paulo” (p. 185). Cita que em 1952 havia na capital paulista 40 empresas produtoras de filmes de curta e de longa metragem, sendo representantes dos independentes, dentre outras, produções como *Alameda da Saudade*, *113* (Carlos Ortiz), *O saci* (Rodolfo Nanni), *Modelo 19* (Armando Couto) e *João Gangorra* (Alberto Pieralisi).

Menciona o papel decisivo da APC, que capitaneava um amplo movimento em defesa do cinema nacional (p. 185); a realização, em 1952, no Rio de Janeiro, do I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro (p. 186) – merecendo comentário bastante apologético, assim como a ocorrência da I Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro, São Paulo, 28/novembro – 16/dezembro, 1952 (p. 187-188).

O item “O que está por vir...” ocupa as três páginas derradeiras do capítulo. Ortiz faz uma defesa apaixonada do cinema brasileiro, escrevendo que ele se constitui em “poderosa frente de luta cívica e nacional, com profundas bases econômicas e extraordinária significação cultural”. Relembra que petróleo, aço

e cinema caminham juntos “nas estatísticas de todos os países industrialmente desenvolvidos do mundo” (p.188). Nos Estados Unidos é a terceira força econômica (a primeira é a siderúrgica e, em seguida, a petrolífera); no México é a segunda fonte de riqueza do país, ficando só atrás do petróleo; na Argentina também ocupa o segundo lugar nas estatísticas econômicas, “ao lado da indústria das carnes frigorificadas”. Na França e na Itália, “o cinema ombreia com a indústria pesada de ambas as nações” (p. 188)

Expandindo suas considerações de ordem econômica, afirma que o cinema poupa divisas para o país. O Brasil possuía 2.200 salas de projeção, sendo o terceiro mercado de Hollywood, logo depois dos Estados Unidos e da Inglaterra. Em 1950, pondera, evadiram-se do Brasil 1 bilhão e 400 milhões de cruzeiros para o pagamento apenas de filmes norte-americanos exibidos no país. Em 1951 esse montante foi superior a 2 bilhões de cruzeiros.

Esta importância, cotejada com a de outros setores da economia nacional, representa 1/3 da produção algodoeira do Estado de São Paulo e equivale, aproximadamente, ao preço de *dois milhões de sacas de café*. Com esse dinheiro poderíamos construir e equipar no Brasil *duzentos* estúdios cinematográficos, ou financiar a produção de pelo menos *mil filmes* de longa metragem (p. 189; grifos do original).

Comenta que os borderôs dos filmes nacionais estavam rendendo, em média, duas vezes mais do que a renda média dos filmes norte-americanos exibidos no Brasil (p.189-190). A partir de tais considerações, bate em sua tecla favorita:

Contando com a preferência do público e dispondo de tão amplas perspectivas comerciais, por que ainda não se firmou o cinema brasileiro em bases rigorosamente industriais? Porque os

trustes o não permitem. Diretamente, ou através de seus testas de ferro nativos, Hollywood tem feito tudo para barrar a marcha e a consolidação industrial do cinema brasileiro [...] Sob seus [dos trustes] dedos, moveram-se os bonecos que levaram alguns grandes estúdios brasileiros à liquidação. Os trustes manejaram os grandes exibidores paulistas no malogrado mandado de segurança contra a legislação de “1 x 8” [exibição de 1 filme brasileiro a cada 8 estrangeiros exibidos], que assegurava um mínimo de mercado ao filme nacional (p. 190).

Escreve, ainda, que há uma “pequena claque de cronistas cinematográficos de São Paulo e do Rio” que, estipendiados direta ou indiretamente pelos trustes, “se propuseram a tarefa impatriótica de denegrir sistematicamente os nossos filmes e desagregar os nossos profissionais de cinema” (p. 190).

Conclui o capítulo ponderando que diante da expressão econômica e estética que já possuía o cinema brasileiro, bem como diante da “consciência profissional e cívica que adquiriram os homens que o realizam”, é possível deduzir que “algo de muito sério e importante ocorrerá muito em breve no campo de nossa cinematografia” (p. 190). E, de forma surpreendente indaga, valendo-se de terminologia que ganhará fôlego apenas na década seguinte: “Nas atuais condições de *cinema oprimido*, o que pode haver de mais sério e importante do que a sua libertação?” (p. 191; grifos do original).

Ortiz mesmo responde, nas três linhas derradeiras de seu livro: “o cinema brasileiro não se libertará sozinho. A luta pela sua consolidação e defesa nada mais é do que uma frente de nossa luta comum de libertação nacional” (p. 191).

Em suma, procurei seguir as pegadas firmes deste *gato preto* de Carlos Ortiz. É bem verdade que boa parte delas se apagou, não deixando rastros visíveis. Outras, entretanto, ainda estão visíveis, indicando que o caminho seguido pelo gato ousado e ladino, se não era o mais seguro, ao menos sugeriu algumas possibilidades. Bem, mas não será retomando, acompanhando e corrigindo tais

pegadas que se conseguirá encontrar o caminho que se deseja? Talvez a maior virtude da história desse *gato preto* seja (ou tenha sido) a de nos ajudar a caminhar em terreno não favorável – o que não é pouco.

Referências bibliográficas

BERNARDET, Jean-Claude. "Os irmãos inimigos. A década de 50". In: GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude (Orgs.). *Cinema – repercussões em caixa de eco ideológica (as idéias de "nacional" e "popular" no pensamento cinematográfico brasileiro)*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Embrafilme, 1983, p. 62-130.

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. *Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura – IDART, 1981.

CATANI, Afrânio Mendes. "A revista *Fundamentos* e a crítica de cinema (1948-1954)". In: FABRIS, Mariarosaria; SILVA, João Guilherme Barone R.(Orgs.). *Estudos de Cinema, Ano III, 2001*. Porto Alegre: Sulina, 2003, p.89-95.

_____. *A sombra da outra: a Cinematográfica Maristela e o cinema industrial paulista nos anos 50*. São Paulo: Panorama, 2002.

DUARTE, Benedito Junqueira. *10 anos de cinema paulista*. São Paulo, s.d. (inédito).

ORTIZ, Carlos. *O romance do gato preto: história breve do cinema*. Rio de Janeiro: Livraria-Editora Casa do Estudante do Brasil, 1952.

SOUZA, José Inácio de Melo. *Congressos, patriotas e ilusões e outros ensaios de cinema*. São Paulo: Linear B, 2005.

O Cine-clube do Centro Dom Vital

Católicos e cinema na capital paulista¹

Vivian Malusá (Unicamp)

Este artigo objetiva destacar as atividades do Cine-clube do Centro Dom Vital, em São Paulo, na movimentação cinematográfica das décadas de 1950 e 60, e enquanto cineclube católico – observando assim suas particularidades, verificando a concordância de seu perfil com o que pregava a concepção católica de cinema, e analisando os reflexos de suas atividades.

Antecedentes

Os católicos preocupam-se com os assuntos de cinema desde as primeiras sessões do cinematógrafo, e sua posição frente a ele foi oficializada ao longo do século XX, em especial até a década de 60. A publicação das Encíclicas *Vigilanti Cura* (1936) e *Miranda Prorsus* (1957) – entre outros textos –, que ajudaram a traçar as diretrizes para a atuação no meio cinematográfico, tornou as ações da Igreja Católica mais sistematizadas, podendo ser levadas a muitos países católicos.

No Brasil, a década de 1950 assistia a uma nova tentativa de industrialização do cinema – com foco em São Paulo, nas atividades da Vera Cruz, entre outras –, a uma retomada de sua discussão por intelectuais e à multiplicação de atividades relacionadas à cultura cinematográfica, como a criação de cineclubes. Nesse

contexto de agitação do meio, a Igreja Católica, representada por seus militantes (clero ou leigos), encontrou terreno fértil para plantar sua concepção de cinema – o “bom cinema” – e também promover atividades relacionadas a uma maior familiaridade com ele, no princípio, preocupados em proteger os espectadores de seus perigos, e depois mais tendentes ao aspecto de formação de público.

Baseando-se naqueles textos pontifícios e leigos, o chamado “apostolado cinematográfico”, presente em diversas cidades do Brasil, traduziu-se especialmente nas chamadas cotações morais (apreciação relativa ao conteúdo do filme, seu aspecto moral), críticas em jornais e revistas, publicação de alguns livros e periódicos e, sobretudo, pela criação de cineclubes de cunho católico – nos quais ocorreriam os debates, também chamados de cine-fóruns. Muitos militantes católicos², hoje nomes praticamente esquecidos, trabalharam em prol da consolidação de uma cultura cinematográfica, mesmo que a princípio com uma preocupação predominantemente moral. Esses militantes muitas vezes se envolviam em um conjunto de atividades – coordenavam cineclubes enquanto escreviam crônicas ou críticas em jornais, davam palestras sobre cinema.

Em São Paulo, o órgão católico que mais se preocupou com o cinema foi a OME (Orientação Moral dos Espetáculos), criada em 1937 e vinculada à Confederação das Famílias Cristãs na década de 1950, que agrupava leigos e pessoas do clero. Sua função era orientar o público católico com relação aos espetáculos, desenvolver e divulgar listas com cotações morais de filmes e críticas (que eram publicadas, em especial, no jornal *A Gazeta* ou no semanário católico conservador *O Legionário*).

Um exemplo típico da militância católica no cinema ocorreu, em São Paulo, com a atuação de Hélio Furtado do Amaral. Ele era ligado à OME, foi censor do Juizado de Menores e analista para o financiamento de filmes do Banco do Estado; dava palestras, cursos e conferências em cineclubes – como o do Centro Dom Vital, que ajudou a fundar – e em diversas escolas católicas da cidade, e também se envolveu com a Escola Superior de Cinema São Luís.

Tendo observado que o cineclube – e as discussões ali geradas – era a forma mais indicada pela Igreja de ação no cinema, é importante que se determine o que seria o ideal católico de cineclubismo. Utiliza-se aqui textos de militantes católicos que basearam suas idéias nas diretrizes oficiais católicas.

Luiz Carlos Daólio, então seminarista e encarregado do Cine-Clube Pio XI da Academia São Paulo – que funcionava no Convento do Ipiranga, em São Paulo –, formulou, na década de 1960, uma apostila intitulada *Cineclubismo e cine-fórum*, com diretrizes para a abertura deste tipo de atividade vinculada à ideologia cristã. É um material rico na medida em que ilustra bem como os católicos se articulavam para a ação e sua posição frente aos assuntos de cinema. Para definir cultura cinematográfica e o movimento cineclubista, Daólio cita o texto *Cineclubismo* de Ivo Mauri:

A cultura cinematográfica torna-se realmente um conjunto de conhecimentos que lhe dêem capacidade de utilizar-se do cinema como meio de perfeição pessoal e social. Será verdadeira cultura se for verdadeiramente humanismo, isto é, integrada como valor na pessoa humana. [...] O movimento cineclubista e principalmente o cristão deve ter definida a preocupação pelo conteúdo da película. [...] O equilíbrio harmônico dos valores faz o exame estético da obra em função da interpretação mais exata do conteúdo. Preocupação pelo conteúdo esclarecida por uma posição definida diante dos valores (MAURI, 1961).

Além da preocupação pelo conteúdo dos filmes, pregava-se a importância de haver uma “pureza ideológica” no cineclube, para que se tivesse uma idéia firme com relação ao cinema, e ainda, a busca da verdade objetiva, que se daria através das discussões. Por isso, na opinião de Humberto Didonet – militante que esteve à frente do Cine-Clube Pro Deo, em Porto Alegre, onde também mantinha uma coluna no jornal *O Dia*, além de publicar alguns livros sobre cinema –, “Zelar pela pureza de orientação ideológica de um clube é o mesmo que trabalhar para

forjar uma personalidade firme e de caráter”. Com relação às discussões em cineclubes católicos: “Nas discussões em conjunto são confrontadas opiniões, e pelo confronto chega-se a objetividade e à verdade” (DIDONET, 1956).

Para discorrer sobre cineclube católico, Luiz Carlos Daólio baseia-se no texto do colega Humberto Didonet, afirmando que para que este tenha projeção e seja bem aceito deve preencher as condições: integrar-se ao regime democrático e possuir espírito católico, universalista, conquistador. Para Daólio, um cineclube se integra ao regime democrático quando, entre outras coisas, “dá importância extrema aos *debates* em mesa redonda: por meio disto é que se estuda o cinema, confrontam-se opiniões, abrem-se novos horizontes e chega-se à objetividade e à verdade” (DAÓLIO, 1962, p. 12). Com relação ao espírito católico, universalista, conquistador, “na ordem prática isso se verifica quando o CC, já não contente de bem educar seus sócios, abre seus portões e procura distribuir ao maior número possível de pessoas os benefícios da cultura cinematográfica.” (DAÓLIO, 1962, p. 13) Nas palavras de Didonet: “O cineclube (e seus sócios) deve ter posição ideológica definida (o conceito de arte supõe posição filosófica), mas a prestação de serviços (cursos, programas, fichas, cine-fórum, informações) não necessita fazer distinções de ideologia” (DIDONET, 1961).

O Cine-clube do Centro Dom Vital

A capital paulista, vivendo intensamente as movimentações cinematográficas da época, viu surgir o Cine-clube do Centro Dom Vital, cujas atividades foram importantíssimas neste contexto. Ele foi criado em 1958, no Centro Dom Vital, espécie de filial do Centro Dom Vital do Rio de Janeiro, fundado em 1921 e dirigido durante muito tempo pelo intelectual católico Alceu Amoroso de Lima (que utilizava o pseudônimo Tristão de Athaide). O Centro em São Paulo, fundado em 1954, tinha a “mesma finalidade de estender a cultura para além do ambiente universitário, ser um núcleo de pensamento católico e

abordar os problemas com uma preocupação cristã” (BOLETIM DO CENTRO DOM VITAL DE SÃO PAULO, 1958).

O cineclube nasceu, mais especificadamente, de um curso de introdução ao cinema promovido no local, em 1957, num esforço do Grupo de Cultura e Cinema, que havia sido criado em fins de 1956 por animadores de diferentes instituições, como o Seminário de Cinema do Museu de Arte, a Cinemateca Brasileira (Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo) e as Equipes de Formação Cinematográficas – essas Equipes eram ligadas à OME e coordenadas por Hélio Furtado do Amaral –, contando com a colaboração do Museu de Arte Moderna. O curso se estendeu de maio a novembro deste ano, e a primeira palestra, dada por Amaral, organizador do curso, teve como tema “Educação cinematográfica” (ao qual é dada muita importância na Encíclica *Miranda Prorsus*, então recém-publicada). Devido ao êxito do curso, Rudá de Andrade, um dos palestrantes e conservador-adjunto da Cinemateca, e Carlos Vieira (que era diretor do Centro dos Cine-clubes de São Paulo e responsável pela criação de vários cineclubes brasileiros), resolveram criar um cineclube, propriamente dito, no local.

O cineclube Dom Vital promovia debates de filmes em cartaz em geral nos cinemas do Centro ou nas sessões da Cinemateca, no MAM (situado próxima ao Centro Dom Vital, na Rua Sete de Abril); promovia também palestras, conferências e cursos, e eventuais exibições. Boletins do Cine-clubes apontam que a simples exibição de filmes não era a finalidade, pois nesse caso seria apenas mais um centro de diversões.

Esporadicamente ainda promovia exposições – de fotografias, cartazes de filmes ou até das críticas publicadas em jornais pelos seus integrantes – e visitas aos estúdios da Vera Cruz, para que se tomasse contato com a produção, apesar de frisar a prioridade dos debates. Em 1961 o cineclube começou a publicar folhetos com resumos dos debates ocorridos, manifestando intenção de tentar fazer uma publicação mais elaborada, talvez uma revista ou um livro – era Luiz Roberto Seabra Malta, presidente do cineclube na época e secretário-executivo

do Centro quem editava os folhetos. Em 1963 foi publicado o volume *O filme japonês*, por alguns integrantes do cineclube que constituíam, desde 1962, o GEF (Grupo de Estudos Fílmicos). O lançamento do livro se deu no Centro Dom Vital.

As sessões de debates, que ocorriam em geral uma vez por semana, seguiam a seguinte dinâmica: um relator, que era um dos diretores do cineclube, dava sua opinião mais extensa sobre o filme e fazia um resumo dos principais tópicos das críticas publicadas na imprensa paulistana, carioca e no exterior, procedendo-se depois aos debates propriamente ditos.

No quadro de diretores, palestrantes e conferencistas do cineclube mesclavam-se militantes católicos e intelectuais, estudiosos de cinema, técnicos e cineastas que não seguiam a cartilha do catolicismo. Fizeram parte da diretoria, entre outros, e em fases distintas, Gustavo Dahl, Jean-Claude Bernardet, Alfredo Sternheim, Ermetes Ciochetti, José Júlio Spiewak, Luis Roberto Malta, João Batista Perillo, Fernando Seplinski, Carlos Motta e Jairo Ferreira. Desses, todos foram críticos de cinema em jornais ao menos neste período de envolvimento com o cineclube Dom Vital. Alguns se mantiveram na crítica, outros partiram para a realização de filmes, como Dahl, Sternheim e Ciochetti, que dirigiu alguns curtas na década de 60, outros ainda seguiram carreiras não relacionadas ao cinema.

Entre palestrantes e conferencistas estavam nomes como Rubem Biáfora, Paulo Emilio Salles Gomes, Francisco Luiz de Almeida Salles, Rudá de Andrade, Máximo Barro, Caio Scheiby, Maurice Capovilla, Roberto Miller, Hélio Furtado do Amaral, Álvaro Malheiros e Gilberto de Souza Lima (estes três últimos, militantes católicos). A maioria dos palestrantes, e boa parte dos dirigentes, estava envolvida de alguma forma com a Cinemateca Brasileira.

Durante a pesquisa não foi encontrado o estatuto do cineclube – alguns antigos frequentadores acreditam que ele não existia. No entanto, em 1961 foi divulgado um folheto intitulado *Finalidade do cineclube*, publicado em diversos veículos – católicos ou não –, que definia, como o nome diz, seus objetivos e

pensamento sobre cinema. Dos seis tópicos deste importante documento – nas palavras do texto, uma “Colaboração do Cine-Clube do Centro Dom Vital de São Paulo para a difusão da Cultura Cinematográfica por meio do Cine-clubismo” –, que se inicia destacando a necessidade do conhecimento de cinema como cultura, arte e fato social, três merecem maior atenção:

2 – Fique bem claro que a apresentação das obras fundamentais do cinema não é o principal objetivo, e sim, *aumentar a atividade intelectual do espectador diante do espetáculo filmico, suscitando a reflexão e a crítica* de diferentes escolas e nacionalidades, ao longo dos sessenta e cinco anos de existência do cinema.

4 – Difusão da arte cinematográfica, pois não é suficiente ver um filme e ir embora. *É preciso analisá-lo, medir suas conseqüências, coisa viável por meio de debates, que aumentam o senso crítico do espectador e o tornam mais exigente* em relação às fitas que tem oportunidade de presenciar.

6 – *Estímulo aos novos valores, a serem eventualmente aproveitados na crítica e no campo da produção* [grifos meus]³.

Através desses tópicos percebe-se que o cineclube tinha uma posição de vanguarda nos estudos de cinema, preocupados não apenas em reproduzir o que se vinha realizando em termos de crítica, mas estimular novos valores temáticos e estéticos.

De acordo com Hélio Furtado do Amaral, o pessoal da OME – excluindo-se ele e Álvaro Malheiros – nunca apareceu no cineclube, dada a resistência à ênfase na questão estética. Pelo conteúdo do folheto, nota-se que é deixado totalmente de lado o aspecto religioso pregado pelos militantes católicos – que ajudaram a fundar o cineclube. Quando os textos católicos se referiam à importância da reflexão e do senso crítico dos expectadores, estavam se referindo, na verdade, à questão da moral encontrada nos filmes. Aqui, a história é diferente. A única referência encontrada que demonstra uma preocupação com o tema é, em

1960, a manifestação do Cine-club, num dos boletins, a respeito da intenção de promover uma série de conferências sobre o “importante tema ‘espiritualidade e cinema’”, que acabou por não ocorrer. É possível que este tenha sido o último sopro do posicionamento católico do cineclub.

Envolvimento com outras instituições

Como visto, o Cine-club do Centro teve, desde sua fundação, uma característica de relacionamento com outras instituições ligadas ao cinema e à cultura cinematográfica. Havia um contato constante com a Cinemateca – principalmente nas figuras de Rudá de Andrade e de Paulo Emílio Sales Gomes –, ampliado após o I Curso Para Dirigentes de Cineclubes, em 1958, onde muitos freqüentadores do cineclub Dom Vital participaram com destaque⁴. A Cinemateca e o Cine-club do Centro chegaram a promover juntos a pré-estréia beneficente, em prol das duas entidades, do filme *Por ternura também se mata* de René Clair (*Porte des Lilas*, 1957).

Luiz Roberto Malta, que era um dos únicos integrantes do cineclub que também fazia parte da diretoria do Centro, e assim era seu representante junto à instituição, afirma que os dirigentes do Centro, empresários católicos, não se envolviam com as atividades do cineclub, pois exerciam funções administrativas. Não havia censura declarada a temas, mas havia uma espécie de acordo tácito para que não se levantassem temas ou se debatessem filmes polêmicos, como os de Buñuel, que atacavam diretamente a Igreja Católica. Desta forma, o aspecto católico do cineclub se fazia na presença de alguns padres e freiras nos debates. Padre Cumarú e Padre Domingos Crippa, que ministrava os cursos de religião no Centro, eram freqüentadores assíduos.

O Cine-club do Centro Dom Vital também mantinha constante contato, por troca de correspondência, com a publicação mineira *Revista de Cultura*

Cinematográfica, fortemente inspirada nos diretrizes católicas para o cinema; o corpo editorial da revista sempre elogiou as atividades do cineclube.

Além das já referidas visitas aos Estúdios da Vera Cruz e às cabines de projeção do Juizado de Menores – facilitadas por Hélio Furtado do Amaral –, eram freqüentes os convites, em geral feitos por Carlos Vieira, para que algum integrante do cineclube ministrasse cursos ou palestras em outros cineclubes; aí sim, em especial os cineclubes católicos, ou seminários e conventos de várias cidades do Brasil.

Atentando então para a criação e atuação do Cine-clube do Centro Dom Vital, percebe-se que ele já nascia – assim como o próprio Grupo de Cultura e Cinema – constituindo uma espécie de “entidade ideologicamente mista”, indo, desta forma, contra as principais diretrizes católicas de orientação para o cinema, que como visto, apontavam para a necessidade de se constituir cineclubes ideologicamente puros.

Alguns católicos da OME e das Equipes de Formação Cinematográfica, com a finalidade de propagar seu pensamento no campo cinematográfico, mesmo que com o espaço reduzido, quiseram e souberam se utilizar do capital social de críticos e intelectuais ligados ao cinema para conseguirem realizar seu projeto. Desta forma, conseguiriam também visibilidade, já que essa atuação gozava de pouco prestígio principalmente por parte dos intelectuais – Paulo Emilio Salles Gomes foi dos poucos que se interessaram a fundo pela atuação católica e seus escritos sobre cinema⁵ –, além disso, utilizando-se do aval desses outros grupos, seria uma tentativa de controle ideológico menos aparente. É importante notar que o aspecto de estímulo ao apostolado cinematográfico por parte dos católicos, incentivando a prestação de serviços sem distinções de ideologia, favoreceu a relação com essas outras entidades. No caso do Cine-clube do Centro Dom Vital, o campo cultural cinematográfico torna-se estrategicamente mais forte que o religioso.

Por outro lado, os intelectuais e interessados em cinema no geral, que se preocupavam com a ampliação da cultura cinematográfica, puderam e quiseram ser agregados, mesmo que dentro de uma instituição declaradamente católica. Esses grupos também deixaram de lado as preocupações relacionadas ao campo ideológico ou político, para deixar sobressair o interesse pelo campo cultural cinematográfico.

Essa interação também foi possível graças à linha menos conservadora seguida pelos dirigentes do Centro Dom Vital, que eram influenciados pelas idéias da Ação Católica e pelo pensamento “mais moderno” de Jacques Maritain (e o seu *Humanismo integral*), e estavam preocupados em criar uma intelectualidade católica, não se prendendo extremamente à organização clerical e atribuindo certa autonomia aos leigos.

Conclusões

Na prática, essa relativa falta de restrições por parte do Cine-clubes do Centro Dom Vital se traduzia na possibilidade de seus dirigentes escolherem os filmes e coordenarem os debates – cada vez mais ricos –, ampliando dessa forma a cultura cinematográfica, e de grande parte deles atuarem como críticos em jornais; o público mais geral poderia ter acesso a filmes pouco conhecidos e se familiarizar, através dos debates e conferências, com a linguagem cinematográfica; o público especificadamente católico, além de tudo, tinha a garantia de assistir a filmes que não feririam seus preceitos cristãos – apesar de em alguns casos questioná-los.

Em lugar da pureza ideológica, preocupação moral e posição definida diante dos valores, encontrava-se no cineclubes uma diversidade de pensamentos e idéias de pessoas que acreditavam no cinema enquanto produto cultural. As posições ideológicas divergentes por vezes geravam embates durante as discussões dos filmes, ou seja, não se chegava à objetividade e à verdade pregadas por Didonet ou Daólio, mas gerava discussões intelectualmente ricas.

Esse cineclube, que existiu dentro de uma instituição cultural católica, teve a possibilidade de surgir em razão das propostas católicas com relação ao cinema, dadas nas encíclicas e outros textos; mas não se prendeu à sua estrutura: gozando de relativa liberdade tornou-se berço de alguns futuros críticos, estudiosos de cinema e cineastas. Nas palavras de Rudá de Andrade, publicadas na *Revista de Cultura Cinematográfica* em 1958, o cineclube do Centro vinha suprir algo que faltava em São Paulo: era uma “oportunidade para se conversar sobre cinema com inteligência” (ANDRADE, 1958, p. 68).

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Rudá de. "De São Paulo (1)". *Revista de Cultura Cinematográfica*, n. 6, maio-junho de 1958, p. 68.
- BOLETIM DO CENTRO DOM VITAL DE SÃO PAULO. São Paulo, 1958.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 141 e 153.
- BRUNEAU, Thomas C. *Catolicismo brasileiro em época de transição*. São Paulo: Loyola, 1974.
- DAÓLIO, Luiz Carlos. *Cineclubismo e Cine-fórum*. São Paulo: Cine-clubes Pio XI da Academia São Paulo, 1962, II Parte, p.13.
- DIDONET, Humberto. *Cinema: teses da posição católica*. Porto Alegre, setembro de 1961 (folheto).
- _____. *Folheto do Clube Católico de Cinema*. Porto Alegre, 08/11/1958 – A partir de palestra pronunciada na 2ª. Jornada Católica de Cinema, Rio de Janeiro, 1956.
- JORNAL DO DIA. "Finalidade do cineclubes". Porto Alegre, 29/03/1961.
- LIMA, Alceu Amoroso; introdução e comentários AZZI, Riolando. *Notas para a história do Centro Dom Vital*. Rio de Janeiro: Educam/Paulinas, 2001.
- MARITAIN, Jacques. *Humanismo integral – Uma visão nova da ordem cristã*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.
- MAURI, Ivo. "Cineclubismo". *O Seminário*, n.1, 1961. In: DAÓLIO, Luiz Carlos. *Cineclubismo e Cine-fórum*. São Paulo: Cineclubes Pio XI da Academia São Paulo, 1962, II Parte, p. 8.
- O ESTADO DE S. PAULO. "Curso de cultura cinematográfica". São Paulo, 15/06/1957.
- PIO XI, Papa. *Carta Encíclica VIGILANTI CURA Sobre o Cinema*. Disponível em: <http://www.veritatis.com.br/agnusdei/vigcur0.htm>, acesso em 25/09/2004.
- PIO XII, Papa. *Carta Encíclica MIRANDA PRORSUS Sobre a Cinematografia, o Rádio e a Televisão*. Disponível em: <http://www.veritatis.com.br/agnusdei/mirpro0.htm>, acesso em 25/09/2004.

Outras fontes

- Carta de Hélio Furtado do Amaral, 08/03/2007.
- Depoimento de Luis Roberto Schrage Seabra Malta, 18/08/2006.

-
1. Integra uma pesquisa mais abrangente sobre os católicos e o cinema na cidade de São Paulo, que aborda outros cursos de cinema promovidos por católicos e a Escola Superior de Cinema São Luís, primeira escola de nível superior na cidade.
 2. Humberto Didonet no Rio Grande do Sul; Pe. Guido Logger no Rio de Janeiro; José Rafael de Menezes na Paraíba; Valdir Coelho no Recife; Hélio Furtado do Amaral e Álvaro Malheiros em São Paulo; Carmem Gomes e José Tavares de Barros em Belo Horizonte, entre outros.
 3. "Finalidade do cineclube". *Jornal do Dia* [Porto Alegre], 29/03/1961.
 4. Hélio Furtado do Amaral foi escalado para dar aulas de Filmologia.
 5. Observar seus textos "Catolicismo e cinema" e "Os amantes ultrajados I, II, III, IV e V" publicados nos volumes de *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, v.1 e v.2, 1981.

Trajetórias singulares



Plínio Marcos e Ozualdo Candeias: marginal e maldito

Rafael de Luna Freire (UFF)

Este texto surgiu como um desdobramento de pesquisa acerca da trajetória das adaptações da obra de Plínio Marcos no cinema brasileiro (FREIRE, 2006)¹. Sem ter a pretensão de apresentar conclusões definitivas, o presente artigo pretende apenas traçar algumas relações que podem se revelar enriquecedoras sobre a vida e a obra de Plínio Marcos e Ozualdo Candeias.

Plínio Marcos, nascido em Santos, em 1930, e falecido em São Paulo, em 1999, consagrou-se como ator e diretor de teatro, mas, principalmente, como um dos maiores dramaturgos brasileiros. Suas atividades não se restringiram apenas ao palco, se desenvolvendo também no cinema, na televisão e na imprensa.

O paulista Ozualdo Candeias, morto recentemente em fevereiro de 2007, aos 88 anos, é considerado como um dos mais importantes cineastas brasileiros. Não apenas dirigiu nove longas-metragens, além de médias e curtas, como também participou de diversos filmes como produtor, ator, montador e fotógrafo.

O ponto de partida desta análise são dois adjetivos muito freqüentemente utilizados para qualificar tanto Plínio Marcos quanto Ozualdo Candeias e suas peças e filmes: *marginal e maldito*. Em diversas oportunidades, Plínio foi alcunhado como “autor maldito” ou como o “marginal do teatro brasileiro”. Já Candeias, além de apelidado também de “marginal do cinema brasileiro”, pelo título de seu primeiro longa-metragem – justamente *A margem* – foi considerado como um dos precursores do chamado Cinema Marginal. A

respeito dessa classificação, Jairo Ferreira (1986) o particularizou ainda mais como sendo um “marginal entre marginais”.

A denominação de marginal qualifica ambos, Plínio e Candeias, como figuras externas, à parte, à margem de algo – no caso, da produção teatral e cinematográfica convencional, corrente ou central². Podemos dizer também que suas obras foram consideradas estranhas ou incomuns, fugindo às classificações ou categorizações estabelecidas e se diferenciando de tendências ou estilos mais conhecidos.

O uso mais comum da palavra marginal se destina também a qualificar elementos “à margem da sociedade”, em seus níveis sociais, econômicos, políticos e legais. Desse modo, a alcunha de “marginal” também reflete o universo temático mais comum das peças de Plínio e dos filmes de Candeias, os cenários e os personagens recorrentes de suas obras. Seriam autores marginais por contarem histórias de prostitutas, matadores, pedintes, caminhoneiros e catadores de lixo que perambulam pelas favelas, cortiços, estradas e becos. São autores malditos por se voltarem para um universo do qual pouco era (e ainda é) revelado.

Para tentar esboçar algumas relações a respeito da recepção conferida às obras de ambos os artistas e apreender o contexto em que Plínio e Candeias se tornaram conhecidos e logo caracterizados como autores “marginais” e “malditos”, as atenções serão concentradas num momento específico de suas carreiras.

Em 1966, Plínio escreveu, dirigiu, produziu e atuou na peça *Dois perdidos numa noite suja*. No ano seguinte escreveu *Navalha na carne*, que estreou em duas montagens simultâneas no Rio de Janeiro e São Paulo, após longa batalha contra a censura. Foi também em 1966 que Ozualdo Candeias começou a produção de seu primeiro longa-metragem, *A margem*, finalizado e lançado somente em 1967.

O ano de 1967, em plena ditadura militar e às vésperas da promulgação do AI-5, foi um ano de efervescência também no plano cultural no Brasil. Foi quando estrearam os filmes *Terra em transe*, de Glauber Rocha, e *Garota de Ipanema*,

de Leon Hirszman, já demonstrando os diferentes caminhos que seriam trilhados pelos integrantes do Cinema Novo. Nesse ano também, o Grupo Oficina montou a peça *O rei da vela*, com direção de José Celso Martinez Corrêa a partir do texto de Oswald de Andrade, enquanto o Teatro de Arena encenou mais uma experiência com o sistema coringa de Augusto Boal na peça *Arena canta Tiradentes*. Em 1967 foi realizado o III Festival de Música Popular Brasileira, quando Caetano Veloso cantou *Alegria, alegria* com a banda de rock argentina Beat Boys, e Gilberto Gil apresentou *Domingo no parque* acompanhado dos Mutantes, antecipando os primeiros acordes do tropicalismo.

Em meio a tudo isso, 1967 também foi o ano em que o filme *A margem* e a peça *Navalha na carne* provocaram reações de espanto, ganharam inúmeros prêmios e surpreenderam os meios cinematográfico e teatral brasileiros. A qualidade das obras só não provocou tanta surpresa e debate quanto a biografia de quem as havia realizado.

Ozualdo Candeias era um ex-caminhoneiro, sem formação acadêmica, e que aos quarenta e tantos anos realizava um filme praticamente por conta própria e que espantava a crítica cinematográfica que identificava influências as mais díspares, de Pasolini, Buñuel, Fellini e Glauber Rocha, até a vanguarda francesa dos anos 20.

Segundo alguns artigos da época, tratava-se de um “primitivo”, que por “não possuir cultura cinematográfica”, adquirira influências inconscientemente e totalmente por “intuição”. Das “mãos calejadas” de um “homem simples” e “rude”, surgir um filme tão surpreendente e original só poderia ser um “verdadeiro milagre”.

Já Plínio Marcos, que chamara alguma atenção com *Dois perdidos numa noite suja*, graças a *Navalha na carne* foi aclamado como a maior revelação do teatro brasileiro dos últimos anos e em sua obra foram identificadas influências do teatro de Albee, Beckett ou Williams. Para o crítico Paulo Mendonça, *Dois perdidos numa noite suja* era “prima irmã de *Zoo story* e prima em segundo grau de

Esperando Godot”, enquanto Décio de Almeida Prado chegou a chamar *Navalha na carne*, “sem ironia ou menosprezo, de *Huis clus* dos pobres”, numa referência à peça *Entre quatro paredes*, de Sartre.

Entretanto, Plínio era um “ex-palhaço de circo” e “semi-analfabeto”, que vinha trabalhando de camelô, de técnico na TV Tupi e como “faz-tudo” de companhias teatrais. Mesmo tendo estreado como autor oito anos antes com a montagem amadora de *Barrela* em Santos – então censurada e que na ocasião já tinha sido considerada um “milagre de circo” –, Plínio era uma total “surpresa”, uma completa “revelação” aos 32 anos.

Podemos apontar semelhanças com as reações de surpresa ou fascínio diante da “revelação” do talento de Candeias e Plínio em 1967, ambos oriundos de um extrato social diferente da maior parte dos artistas que atuavam numa parcela do teatro e do cinema brasileiros. No livro *Brasil em tempo de cinema* (1967), Jean-Claude Bernardet defendia a tese de ser “a classe média a grande responsável pelo movimento cultural brasileiro” e que os novos cineastas representavam em seus filmes os anseios e valores de sua classe. Foi nesse contexto que dois artistas “marginais” surpreenderam a todos com obras que voltavam seus olhares para os excluídos e despossuídos de um modo completamente novo. Em *A margem*, os personagens eram os diferentes habitantes de uma miserável favela à margem de um rio-esgoto; em *Dois perdidos numa noite suja*, o drama de dois carregadores do cais do porto que dividem um quarto de pensão; enquanto *Navalha na carne* atravessava uma noite num quarto de cortiço com três personagens: um faxineiro homossexual, uma prostituta e seu cafetão.

Pelo assunto nada palatável e por serem de autoria de profissionais desconhecidos do público, sem renome e mesmo pouco “distintos”³, essas obras também buscaram vias alternativas para serem concebidas. Em dificuldades financeiras, Plínio produziu *Dois perdidos numa noite suja* com dinheiro emprestado aos amigos e afirmou ter escrito uma peça com apenas dois personagens e cenário único por razões de economia. A primeira montagem do texto foi feita num

palco improvisado no bar Ponto de Encontro, em São Paulo, e a cenografia e a iluminação foi “cedida” pela TV Tupi. Sem conseguir ninguém para interpretar um dos dois únicos papéis, Plínio também atuou na peça.

Em *A margem* os poucos profissionais também trabalharam de graça, numa produção precária que Candeias realizou praticamente por conta própria, com equipe quase nenhuma e filmando com sobras de negativo. Assim como Plínio, Candeias admitiu ter feito o longa-metragem de acordo com suas possibilidades, ou seja, os recursos disponíveis definindo a forma do filme.

Além do espanto com a sofisticação e a liberdade de criação dessas obras, a dificuldade em compreender ou alinhar seus autores a alguma tendência teatral ou cinematográfica em voga no momento – ou mesmo enquadrá-los em algum “grupinho” –, de alguma maneira os manteve isolados e colaborou para consagrar a alcunha de “malditos”. Esse desconhecimento de Plínio e Candeias antes do choque com as obras prontas foi catalisado pela “surpresa” com a aparência e a formação de ambos, gerando reações e processos de diversas ordens, cercados de preconceito⁴.

No clima dos anos 1960, a origem social tanto de Plínio quanto de Candeias não gerou somente reações de desprezo elitista, mas também foi exagerada – e idealizada – como uma qualidade, pois devido somente à “vivência pessoal”, pelo “conhecimento íntimo” que ambos teriam da realidade dos marginalizados é que eles tinham conseguido construir obras de tamanha “verdade” no retrato dos excluídos. Por outro lado, essa mesma operação apagava todo o passado e a carreira anterior do dramaturgo e do cineasta, que incluíam a convivência com artistas e técnicos de classe média e alta, um intenso aprendizado profissional e artístico, além de uma profunda elaboração na criação de suas obras.

O surgimento do filme *A margem* e da peça *Navalha na carne* como se fossem “milagres”, graças à “intuição” (possivelmente de origem divina) dos artistas, negava a possibilidade de elaboração artística de um “ex-motorista de

caminhão” e de um “ex-palhaço de circo” através de um processo consciente, maduro e racional. Como não tinham uma formação acadêmica clássica, eles estariam distantes da alta cultura letrada e, desse modo, o filme de Candeias era excelente, mas não teria diálogos “porque o diretor não sabe escrever”, enquanto Plínio causava surpresa por ter um vocabulário de apenas vinte palavras e mesmo assim escrever uma peça genial.

Embora tenha sido consagrada a lenda de que Candeias era “um caminhoneiro que um dia comprara uma câmera para filmar seus filhos e pegara gosto pela coisa”, isso está muito longe da realidade. Na verdade, antes de *A margem*, Ozualdo Candeias já vinha há muitos anos lidando com cinema, mesmo que desenvolvesse outras atividades simultaneamente. Adquirindo grande conhecimento técnico, tinha sido cinegrafista, feito documentários e reportagens, cursara durante mais de dois anos o Seminário de Cinema no MASP e foi roteirista e produtor de outros filmes. Como admitiu – mas nunca muito explicitamente –, leu muitos livros e viu filmes compulsivamente (inclusive os “clássicos”).

Enquanto isso, Plínio Marcos fazia teatro amador e freqüentava o círculo de intelectuais de Patrícia Galvão, em Santos, onde teve contato com peças de autores europeus que a antiga musa do modernismo conhecia pessoalmente e freqüentemente fazia as primeiras traduções para o português. Em São Paulo foi ator no Teatro de Arena e na companhia Cacilda Becker, escreveu textos para o programa *TV de Vanguarda* da Tupi, além de peças que foram encenadas por grupos amadores ou foram censuradas antes.

O desconhecimento, o desprezo ou mesmo o apagamento estratégico dos trabalhos anteriores de Candeias – como os documentários *Tambaú, a cidade dos milagres* (1955) ou *Polícia feminina* (1960) – e de Plínio – peças como as diversas versões de *Os fantoches* (1960/1962), depois renomeada para *Chapéu sob um paralelepípedo para alguém chutar* (1966) – fizeram com que tanto *A margem* quanto *Dois perdidos numa noite suja* e *Navalha na carne* parecessem terem surgidos “milagrosamente” do nada, do zero.

Além dessa recepção, encontramos em comum na trajetória tanto de Plínio quanto de Candeias uma formação com atividades as mais atribuladas e de muita peregrinação. Plínio trabalhou como funileiro e vendedor de livros em banca espírita, fez biscate no Cais do Porto de Santos e ainda foi jogador de futebol, camelô, e técnico de TV. Como ator e palhaço mambembe em diversos circos itinerantes, viajou por todo o interior de São Paulo.

Candeias também teve uma vida nômade, passando a infância e a juventude entre São Paulo e Mato Grosso. Como Plínio, chegou a largar a escola ainda no primário, mas ao contrário dele, retornou aos estudos para se tornar perito contador. Trabalhou como office-boy, operário em fábrica de camas, serviu à Aeronáutica, foi caminhoneiro e funcionário público da prefeitura de São Paulo. Como cinegrafista também viajou por todo o Brasil e América Latina.

Do mesmo modo, ambos de fato conviveram com a marginalidade – um com assassinos de aluguel do interior do Mato Grosso, outro com a barra pesada do porto de Santos –, embora tenham igualmente convivido com “intelectuais”. Nenhum dos dois foi definitivamente seduzido pela alta cultura, embora tivessem tido acesso a ela. Na realidade, vemos na obra de ambos – sobretudo no Candeias de *As belas da Billings* (1987) – uma recusa pela alta cultura, por uma cultura erudita que renega o popular. A própria postura pessoal que assumiram (os personagens públicos Ozualdo Candeias e Plínio Marcos) – vestidos com roupas velhas, falando com gírias, alimentando mitos sobre si mesmo e sobre suas vidas – representavam atitudes políticas de recusar a afirmação de uma formação intelectual que não foi a principal deles. Em meados dos anos 60, foi uma estratégia pensada a ligação de Candeias com a Boca do Lixo ou a decisão de Plínio de parar de seguir os modismos do teatro da época (como as peças de citação ou os musicais panfletários, tipo *Opinião* ou *Liberdade, liberdade*) e passar a “valorizar sua incultura”.

Lembrando que a cultura brasileira na década de 60, especialmente no período 1967-1968, é marcada por um grande intercâmbio entre “alta” e “baixa”

cultura, tanto por motivações estéticas quanto político-ideológicas, cujo exemplo mais gritante é o tropicalismo, vem a ser interessante notarmos uma possível inversão. Se “intelectuais burgueses” se interessaram pela cultura popular e sua absorção pela indústria cultural – Caetano Veloso regravando Vicente Celestino ou Joaquim Pedro de Andrade e Rogério Sganzerla bebendo nas chanchadas –, por que não poderíamos imaginar esse processo como sendo de mão-dupla? Por que artistas de origem popular ou, pelo menos, sem formação “classe média” universitária ou europeia – como Candeias e Plínio –, não poderiam também incorporar elementos da alta cultura e num processo de “tropicalismo às avessas” produzir obras surpreendentes? Por que de um lado haveria uma busca racional e consciente e do outro uma absorção intuitiva?

As obras de Candeias e Plínio, especificamente as do final dos anos 1960, são difíceis de serem apreendidas, ressalvadas as particularidades de cada artista, por se constituírem como obras estranhas, ao mesmo tempo complexas e simples.

Obviamente, há muitas diferenças entre a obra de Plínio e Candeias, desde o fato primordial de um ser teatro e o outro cinema. Não desejo aqui fazer uma aproximação artificial e forçada entre elas, mas algumas relações podem definitivamente ser estabelecidas.

Dois perdidos numa noite suja e *Navalha na carne* aparentemente se encaixavam perfeitamente nas características mais básicas do drama – inclusive as encontradas no seu limite com o teatro épico, conforme apontado por Peter Szondi (2001), como o “naturalismo” (com seus heróis escolhidos dentre as camadas mais baixas da sociedade), a “peça de conversação” (sustentada basicamente sobre os diálogos), a “peça de um só ato” (procurando a situação limite) e as peças de “confinamento e isolamento”. O teatro de Plínio Marcos dessa fase surpreendia por seu apego a elementos considerados “ultrapassados” no momento em que parte da crítica acreditava ser a afirmação do teatro épico no Brasil, a partir principalmente das experiências contemporâneas do Arena e do Oficina.

Num processo semelhante, *A margem* aparentemente remetia ao pré-histórico cinema mudo pela predominância da imagem em detrimento do som (na verdade, dos diálogos) e pelo tipo de gestual dos atores, além de em sua primeira parte utilizar radicalmente a câmera subjetiva, que não se tratava de um procedimento realmente novo de linguagem.

Entretanto, mesmo utilizando “métodos tradicionais”, tanto *Navalha na carne* quanto *A margem* se revelaram surpreendentes na extrema sofisticação e precisão de sua composição, seja no encadeamento milimétrico dos nós dramáticos na peça, seja numa montagem extremamente sofisticada com o uso de elipses ao mesmo tempo radicais e suaves no filme.

Em comum entre Plínio e Candeias está também o importante fato dos dois artistas terem conseguido na mesma época dar um rosto e uma voz a um personagem que até então não tinha alcançado um retrato nítido na cultura brasileira. Como Décio de Almeida Prado (2003, p.103) comentou a respeito da dramaturgia *pliniana*, seus personagens não constituíam propriamente o povo ou o proletariado nas formas dramáticas imaginadas até então:

Em vez de propósitos revolucionários, ou de uma encantadora ingenuidade, revelavam em cena um rancor e um ressentimento que, embora de possível origem econômica, não se voltavam contra os poderosos, por eles mal entrevistados, mas contra seus próprios companheiros de infortúnio.

O uso radical e corrente dos palavrões, longe de significar pornografia, ganhava outro sentido: em Plínio, nas agressões mútuas e incessantes de seus personagens; em Candeias, no melancólico “êta vidinha de merda”, de *As rosas da estrada* (1981), ou ainda no radical “enfia no cu”, que encerra *Zézero* (1974).

Sem ignorar experiências anteriores, Plínio e Candeias, por volta de 1967, pela repercussão que suas obras alcançaram, deram consistência ao

personagem do miserável urbano. Diferentemente do operário, do imigrante ou do favelado, trata-se de alguém marginalizado em diversos níveis: políticos, sociais, econômicos e também morais. Não à toa, a figura da prostituta de beira de estrada ou do cais do porto, aquela cuja vida já é se submeter melancolicamente a outros párias da sociedade, é talvez um dos personagens mais recorrentes da obra do dramaturgo e do cineasta, onde o sexo dificilmente está associado ao prazer.

Por fim, os retratos que Candeias e Plínio pintam desses personagens marginais também se assemelham pela extrema violência e falta de piedade com que esboçam suas vidas. Desse modo, tanto em *A margem* quanto em *Dois perdidos numa noite suja*, a morte – real ou simbólica – é o único destino de todos os personagens.

A falta de saídas na trama circular de *Dois perdidos numa noite suja* (onde Tonho luta para fugir do destino de se tornar igual a Paco, mas literalmente toma seu lugar ao final) ou de forma mais radical na alegoria política da peça *O abajur lilás* (1969) revela um mundo onde não há escapatória, não há fuga, não há opção. É exatamente o mesmo que se apreende ao final das andanças do filme de Candeias *As rosas da estrada*, o que o título original – *A opção* – já expunha claramente.

Mais próximo ainda na obra dos dois artistas é o tema central da representação do poder. Plínio buscou incessantemente mostrar como qualquer migalha de poder corrompe, fazendo um retrato cruel em que os homens estão prestes a se devorar, cuja imagem mais forte é a dos presos na cadeia de *Barrela* (1958/1968), em que um está pronto para currar o companheiro para não ser ele próprio a próxima vítima. Em Candeias há algo semelhante, conforme notou o crítico Ruy Gardnier (2001):

O poder não é encarado como a instância da maldade ou como a dimensão da falta de representatividade (duas imagens clássicas do poder na ideologia da esquerda clássica). Ao contrário, é

contra toda forma de poder molar que Candeias se insurge: “Se não tivesse dotô, não teria matador”, diz o personagem de *Manelão*. A única opção no cinema de Candeias é continuar vivo, se possível procurando uma saída.

Entretanto, apesar da miséria do mundo que retratam, esses dois artistas também compartilham doses de idealismo. Ao contrário de um pessimismo inconseqüente, Candeias e Plínio são artistas que crêem na pureza e na humanidade de seus personagens, mesmo que seus sonhos estejam soterrados pelo lixo e desesperança. Desse modo, suas obras inevitavelmente guardam um fundamental teor político.

Referências bibliográficas

- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: Max Limonad: Embrafilme, 1986.
- FREIRE, Rafael de Luna. *Atalhos e quebradas: Plínio Marcos e o cinema brasileiro*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Comunicação, Imagem e Informação/Universidade Federal Fluminense, 2006.
- GARDNIER, Ruy. "O que há para saber sobre Ozualdo Candeias?". *Contracampo*, n.25/26, 2001.
- Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/25/sabersobreozualdo.htm>.
- PRADO, Décio de Almeida Prado. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PUPPO, Eugênio (org.). *Ozualdo R. Candeias: 80 anos*. São Paulo: Heco Produções/Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.
- SENADOR, Daniela Pinto. "A fabricação do mito *A margem*, de Ozualdo Candeias". In: MACHADO Jr., Rubens; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa de (orgs). *Estudos de cinema Socine*. São Paulo: Annablume/Socine, 2006.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

-
1. Pesquisa beneficiada por bolsas do CNPq e da Faperj.
 2. A marginalização profissional foi acentuada pela ação da censura oficial (da ditadura militar) e da censura econômica (da "mão invisível" do mercado), o que, no caso de Plínio, quase o levou a abandonar a carreira de dramaturgo nos anos 1970.
 3. Como contraponto irônico, uma lembrança curiosa é o documentário *Cinema Novo* (Joaquim Pedro de Andrade, 1967), em que se pode ver o jovem Domingos de Oliveira, vestido de smoking, tendo uma reunião num luxuoso escritório com um possível patrocinador para o filme *Todas as mulheres do mundo*.
 4. Daniela Pinto Senador (2006) sugere que *A margem* foi utilizado estrategicamente pela crítica conservadora para se contrapor ao Cinema Novo, especialmente a *Terra em transe*. Apesar da pertinência da observação e rigor da pesquisa, discordo de conclusões que considero redutoras por não avaliar em profundidade a singularidade de Candeias e de sua obra, subestimar as diferenças sociais no meio artístico e resvalar para o recorrente "glaubercentrismo" dos estudos de cinema. Embora um embate entre críticos universalistas e nacionalistas tenha existido (assim como entre paulistas e cariocas), o fato do filme *A margem* ter sido utilizado politicamente pelo primeiro grupo para se opor ao segundo – assim como foi feito com filmes de Biáfora, Tambellini ou Khouri – não "explica" completamente a recepção conferida à obra e ao cineasta no final dos anos 1960.

A crítica social de Abílio Pereira de Almeida no cinema

Mauricio R. Gonçalves (Uniso)

O século XX foi marcado pelo desenvolvimento acelerado dos meios de comunicação de massa nas mais diversas regiões do planeta. No Brasil não foi diferente. Num país em que o analfabetismo atingia 84% da população em 1890, e demoraria ainda cem anos para chegar a um patamar pouco inferior a 20%¹, o rádio, o cinema e, posteriormente, a televisão tiveram papel expressivo na construção e veiculação da cultura brasileira desse período, bem como dos modos de ver e explicar a realidade que nossa população (analfabeta ou não) adotou ao longo desse século.

O cinema mudo, se nos primeiros vinte anos de sua história no Brasil, atingira principalmente as parcelas de brasileiros economicamente menos favorecidos, a partir da década de 1920, “se tornara a mais importante diversão urbana”, atingindo também a classe média formadora de opinião. “Ao lado das pequenas casas exibidoras de bairros (os *pulgueiros*) construíram-se outras de alto luxo, com monopólios de lançamentos, o que terminou por transformar o cinema no mais importante lazer para as classes urbanas” (PINTO, 1995, pp. 43 e 53). Durante os primeiros setenta anos do século XX, o cinema tornou-se, então, o principal meio de comunicação brasileiro, primeiramente com base imagética e, posteriormente, sonora, com o advento do cinema falado, em 1927.

É bem verdade que a televisão chegou ao Brasil ainda em 1950. Foi, no entanto, apenas com a aliança entre o governo da ditadura militar, na segunda metade da década de 1960, e as emissoras de televisão – notadamente a TV

Globo, de Roberto Marinho –, propiciando a formação de redes nacionais e beneficiando enormemente as políticas de segurança e integração nacionais do regime militar, que a televisão assumiu um papel efetivo como meio audiovisual de comunicação de massa preponderante na sociedade brasileira.

Assim, podemos dizer que, dentre os meios audiovisuais de comunicação de massa, o cinema teve um papel preponderante no imaginário da população brasileira durante toda a década de 1950 e boa parte da década de 1960. Esse período assistiu também uma mudança fundamental no panorama da mobilidade espacial da população no território nacional, provocando alterações do seu modo de enxergar o mundo, de viver e de perceber sua existência: o país deixava de ser predominantemente rural e passava a ter no espaço urbano o principal local de vivência de sua população.

Desde o final do Império, essa mobilidade espacial já se fazia notar, tomando todo o período da Primeira República até 1930. “Os planos de desenvolvimento industrial, pós-1930, exigiram a unificação do mercado e sua articulação”, promovendo a transferência das populações das áreas cafeeicultoras rurais para áreas urbanas.

Assim, as migrações internas, entre 1930 e 1950, seguiram, basicamente, rumo ao meio urbano dos municípios ... O novo padrão de desenvolvimento econômico adotado pós-1956 – industrialização pesada – contribuiu para um enorme avanço no processo de urbanização e industrialização no país... (BERQUÓ, *in*: PINHEIRO, SACHS e WILHEIM, 2001, p. 23).

A onda de urbanização que inverteu a proporção dos brasileiros que vivem na cidade e no campo não ocorreu de forma homogênea em todas as regiões brasileiras. Embora tocando-as todas, essa inversão ocorreu em momentos diferentes em cada uma delas; “primeiro no Sudeste, depois no Sul, mais tarde

ainda no Nordeste, em todas elas os urbanos são hoje mais numerosos, até na Amazônia...” (THERY, *in*: PINHEIRO, SACHS & WILHEIM, 2001, p. 403).

O pioneirismo do Sudeste ocorreu devido à concentração industrial presente na região, notadamente na cidade de São Paulo, que acabou atraindo, principalmente para essa cidade, indivíduos do interior do estado, dos estados vizinhos e de todas as outras regiões brasileiras. A ascensão econômica da cidade de São Paulo, com seu desenvolvimento como pólo industrial e centro nervoso da economia do país, acarretou o surgimento de uma burguesia industrial – em grande parte constituída de imigrantes europeus e de seus primeiros descendentes – que carecia de manifestações culturais que a representassem. Uma série de empreendimentos surgiram, então, para cumprir esse papel: a criação do MASP (Museu de Arte de São Paulo), em 1947, do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) e do MAM (Museu de Arte Moderna), em 1948, da Fimoteca do Museu de Arte de São Paulo (depois Cinemateca Brasileira), em 1949, e da Bienal de Artes de São Paulo, em 1951, por exemplo.

A Companhia Cinematográfica Vera Cruz surgiu nesse contexto, em 1949. Também fruto do investimento da burguesia paulistana – mais especificamente dos bem-sucedidos imigrantes italianos Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho – a Vera Cruz tinha como “missão” elevar o cinema brasileiro ao nível do cosmopolitismo e da urbanidade que se pretendia viver na São Paulo que surgia com o avanço da industrialização. Deveria dotá-lo do conteúdo e da qualidade técnica que não tivera até então. Deveria transformá-lo em arte; a arte industrial mais característica daquele século e que melhor se adequava àquela burguesia, também industrial, em busca do lustro cultural que sua condição de nova classe hegemônica lhe exigia. Apesar de seu pouco tempo de existência (1949 – 1953), a Vera Cruz impulsionou a produção cinematográfica paulista e o que se viu, durante as décadas de 1950 e 1960 foi uma interessante produção de filmes em São Paulo, que, de um modo ou de outro, tiveram ligações com a experiência da Companhia Cinematográfica Vera Cruz e que traziam em seu bojo a representação

daquela nova realidade urbana que surgia, apresentando seus detalhes e, em grande medida, fazendo sua crítica.

Abílio Pereira de Almeida teve um papel de destaque na construção dessa cinematografia. Importante personagem da cena cultural brasileira nas décadas de 1940, 1950 e 1960, seja como dramaturgo, ator de teatro e cinema, produtor, roteirista e diretor cinematográfico, Abílio Pereira de Almeida vinha de uma tradicional família paulista, tendo exercido a advocacia por mais de vinte anos, abandonando a profissão para tornar-se ator e diretor de teatro e cinema. Levado ao teatro pelas mãos de Alfredo Mesquita, participou do GTE – Grupo de Teatro Experimental, na primeira metade da década de 1940 e, depois, ajudou a fundar o TBC – Teatro Brasileiro de Comédia, que iniciou suas atividades encenando uma peça sua: *A mulher do próximo*, em 1948.

Sobre Abílio, o ator Paulo Autran diz tratar-se do autor teatral mais importante do século XX em São Paulo. O autor e diretor Silvio de Abreu o considera o dramaturgo responsável pelos grandes sucessos do TBC e pela implantação do verdadeiro teatro profissional no Brasil. Silnei Siqueira, diretor de teatro e pesquisador, considera Abílio o primeiro grande autor brasileiro a ter um grande repertório de peças com grande sucesso de público, colocando a problemática da sociedade paulista / paulistana no teatro.

Abílio Pereira de Almeida foi um crítico da sociedade paulista dos anos 30, 40 e 50, um cronista da sociedade com a qual convivia cotidianamente. Com grande capacidade de dialogação, Abílio construía, em seus textos, a fala como ela é, como ocorre no meio social dos personagens retratados. Nesse aspecto, pode-se estabelecer uma proximidade entre seus textos e os de Plínio Marcos, como aponta Silnei Siqueira².

Apesar de sua importância na história do teatro e do cinema brasileiros e do arrojo e contundência crítica de seus textos, Abílio Pereira de Almeida vem sendo sistematicamente esquecido por aqueles responsáveis pelo resgate e pela

disseminação da história cultural brasileira. Um exemplo disso é o fato de que o ano de 2006 marcou o centenário de seu nascimento e, no entanto, quase nada foi visto que lembrasse a data ou ensejasse discussões sobre sua obra teatral ou cinematográfica. Vítima de preconceito em sua época, em grande medida devido a suas estreitas relações com o TBC e com a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, empreendimentos considerados elitistas pelos seus contemporâneos de esquerda, ainda hoje sua obra passa praticamente ao largo de uma listagem daqueles textos que contribuíram decisivamente com a crítica à sociedade que surgia, no campo e nas grandes cidades do Brasil dos anos 40, 50 e 60.

Se sua obra teatral encontra algum reconhecimento entre críticos e acadêmicos que lidam com o teatro brasileiro, o mesmo não se pode falar sobre a contribuição de Abílio Pereira de Almeida na construção do cinema nacional enquanto local de análise crítica da realidade brasileira. Poucos são aqueles que reconhecem sua importância no panorama do cinema nacional e principalmente como articulador de um discurso fílmico que registrou a construção de um novo cidadão brasileiro, aquele formatado pela vida nas grandes cidades (particularmente São Paulo), e a construção de um cinema que exerceu uma crítica perspicaz e contundente sobre a nova sociedade que surgia entre os prédios e o asfalto da capital paulista.

Dois filmes que podem evidenciar essa crítica social dos textos de Abílio Pereira de Almeida são *Terra é sempre terra* e *Moral em concordata*, ambos baseados em suas peças e roteirizados por ele; o primeiro tendo sido dirigido por Tom Payne em 1951 e o segundo por Fernando de Barros em 1959. Com eles podemos também perceber a abrangência da crítica dos textos de Abílio; *Terra é sempre terra* observa de perto a incapacidade administrativa e a decadência da velha aristocracia rural brasileira e *Moral em concordata* retrata o desejo de ascensão social presente na sociedade urbana do Brasil desenvolvimentista dos anos 50, que parece não ter mais parâmetros éticos ou morais quando se trata de conseguir uma melhor posição naquela sociedade então em formação. Os dois filmes juntos apresentam um panorama bastante

ácido, cínico, e pouco condescendente da sociedade brasileira, seja na sua face rural e atrasada, seja na sua face urbana mas ainda bastante provinciana.

Terra é sempre terra foi o segundo filme da Vera Cruz. Lançado em 1951, com direção de Tom Payne, é a adaptação de *Paio! velho*, peça de Abílio Pereira de Almeida. Tônico (Abílio P. de Almeida) é o administrador desonesto de uma fazenda de café. Sua esposa Lina (Marisa Prado) se apaixona por João Carlos (Mário Sergio), que vive em São Paulo e se interessa mais pelo jogo de cartas do que pelos negócios do café. Tônico faz vistas grossas à traição da esposa diante da perspectiva de comprar a fazenda com o dinheiro que acumulou roubando o patrão.

O filme retrata o momento em que a atividade industrial passa a ter uma importância econômica maior que a atividade cafeeira no estado de São Paulo. A aristocracia cafeeira decadente – neste caso, “afogada” em dívidas bancárias e de jogo – começa a ser atraída para a indústria, e acaba por abrir mão de suas propriedades no interior paulista. A atividade agrícola deixava de ser peça fundamental na garantia de existência da elite paulista. *Terra é sempre terra*, no entanto, centra sua ação no mundo rural, é ali que seus personagens interagem e é a vida na fazenda que o filme mostra com algum detalhe. Entre um lance e outro do triângulo amoroso estabelecido com a chegada de João Carlos na fazenda, podemos observar o cotidiano dos trabalhadores rurais, o beneficiamento do café, a atividade do ferreiro, suas atividades de lazer como a seresta, a quermesse com o pau de sebo e danças típicas, além das cerimônias religiosas.

O filme também se revela crítico sobre algumas práticas comuns daquele ambiente. Não lhe passa despercebida a exploração à qual o trabalhador rural é submetido, bem como sua falta de perspectivas na vida: ao demitir um de seus empregados, Tônico lhe recusa o dinheiro da “meia do milho” que aquele reivindicara e ao qual tinha direito; justifica a recusa observando que a soma já estava toda empenhada no pagamento das despesas do armazém. A prática revelada aqui é bastante comum na vida rural brasileira até os dias de hoje; o

camponês acaba gastando toda sua renda no armazém da colônia, geralmente administrado pelo fazendeiro que estabelece o preço dos mantimentos como melhor lhe interessa.

A falta de futuro das crianças nascidas na fazenda também é mencionada quando do nascimento do filho bastardo da empregada Bastiana (Ruth de Souza). Assim que sabe do nascimento da criança, Tónico diz: “Mais um pra carpir café”. Não haverá, realmente, nenhum outro futuro para o filho da empregada com o colono, a não ser empregar sua força de trabalho na principal atividade agrícola do latifúndio. O próprio Tónico, ao tentar justificar a apropriação que fazia dos lucros obtidos pela fazenda, insinua que os proprietários não tinham real direito àquele lucro, uma vez que nada faziam para gerá-lo: “Roubando de quem?” – ele pergunta à esposa que lhe acusara de se apropriar de dinheiro alheio – “Quem não trabalha não ganha, isso é que é direito”, Tónico sentencia apesar de ele também, como já foi observado, explorar o trabalho alheio para obtenção de lucro.

As autoridades locais tampouco são poupadas: o delegado e o prefeito vivem na mesa de carteadado e, em um dos diálogos, fica claro de onde vem o dinheiro que nutre as apostas do prefeito: trata-se de dinheiro público, pertencente à prefeitura. A certa altura, um parceiro de jogo comenta com João Carlos que o dinheiro que o prefeito usa no carteadado é, na verdade, dinheiro destinado à construção da rede de esgoto da cidade.

Terra é sempre terra não tem um final feliz. Sua seqüência final está longe do *happy end* hollywoodiano. Tónico sofre um ataque fulminante e morre ao saber que sua esposa espera um filho de João Carlos. Este, tendo vendido a fazenda, volta para São Paulo onde, provavelmente, se iniciará na atividade industrial. Lina muda-se sozinha para a casa grande, carregando na barriga um descendente dos antigos proprietários da fazenda. Como ela mesmo diz em sua última fala: “Paiol Velho. Não, não é meu. Bem que Dona Irene disse que essa terra foi sempre deles”. Então faz uma pausa e, colocando a mão na barriga, continua: “E vai ser sempre deles”. Apesar do filme apresentar uma elite rural decadente, má administradora,

já não muito interessada em sua atividade de origem, *Terra é sempre terra* nos diz que esse quadro decadente não implicaria numa possível repartição da terra e nem mesmo na substituição dessa classe social por outra vinda de estratos inferiores dessa atividade econômica. Apesar de tudo, a “propriedade” continuaria nas mãos dos mesmos. *Terra é sempre terra* e o texto de Abílio Pereira de Almeida deixam isso bem claro.

Moral em concordata, produzido por Abílio Pereira de Almeida em 1959, com direção de Fernando de Barros, teve seu roteiro adaptado pelo próprio Abílio a partir de uma peça sua com o mesmo nome, encenada pela companhia de Maria Della Costa, com ela, Odete Lara e Jardel Filho nos papéis principais. O trio repete, na tela grande, os personagens vividos no palco: Odete é Estrela, moça pobre, mãe de família, esposa esforçada que, além cuidar da casa e do filho, ainda cozinha e costura para fora. Jardel é Raul, marido de Estrela, machista e truculento, trabalha atrás do balcão de uma loja, e o que ganha mal dá para sustentar a família. Maria Della Costa é Rosário, irmã de Estrela, mulher esperta, corista de boate que acaba “se arrumando na vida” quando se torna amante do patrão de Raul. Ao ser abandonada pelo marido, Estrela vê seus ideais de vida colocados em xeque e começa a questionar se o modo de vida adotado pela irmã não seria mais adequado para atingir seus objetivos de segurança e felicidade.

Moral em concordata tem um longo prólogo, com um texto narrado em voz *over* que já dá o tom crítico do filme. Ao apresentar os principais personagens da trama, menciona o tempo excessivo que Raul perde para chegar ao trabalho e que não lhe é pago “nem mesmo na época das eleições”, a longa jornada de trabalho de Estrela que, mesmo assim, não recebe horas extras, e a falta de esperança da classe social que essa família representa: ao apresentar o pequeno Luisinho, o narrador refere-se a ele como o herdeiro do casal e se pergunta: “herdeiro de que?” para, em seguida, responder: “de nada, nem de esperanças”. Continua então as apresentações e, ao introduzir Rosário e seu modo de vida, o filme “prega uma peça” no espectador, desarmando-o. Antes que se possa tecer um julgamento moralista sobre a conduta da personagem, o narrador (e o

filme) nos flagra apreciando os dotes físicos de Rosário, que se despe diante da câmera, “não podemos atirar a primeira pedra, nós que estamos aqui, também a tirar vantagem da beleza de Rosário”.

A seqüência em que a jovem loli – moradora do bairro – visita Estrela para experimentar seu vestido de noiva, nos dá a exata medida do processo de desesperança e falta de perspectiva que acomete a classe social representada por essas duas mulheres: loli entretida com seu vestido branco quase pronto e Estrela atabalhoada com os excessivos afazeres domésticos. Aos questionamentos de loli sobre os motivos românticos do casamento, Estrela reage dizendo: “Olha, isso de *I love you* é em fita de cinema”, no que loli conclui pouco antes de se despedir: “Destino de pobre é espeto”.

Os pobres, no entanto, não são mostrados como vítimas inocentes do sistema. Eles também têm esquemas para ludibriar aos outros e, quem sabe, a si próprios. Duas cenas deixam isso bem claro: quando Rosário conta a Estrela como conheceu Marcelo, seu amante e benfeitor, e quando Raul conta à esposa como conseguiu a promoção no trabalho, ambos narram uma história que acaba sendo desmentida pelas imagens que são mostradas. Raul conta à esposa como foi promovido, diz ter sido bem tratado pelo chefe, que o fez sentar-se e tomar café; as imagens, no entanto, mostram como o chefe mal olhou-lhe no rosto enquanto assinava a promoção do empregado. Rosário coloca-se como cantora e principal atração do show, como tendo resistido bravamente às investidas do rico empresário. Enquanto ouvimos sua história, o que vemos nos conta exatamente o oposto; ela era apenas mais uma corista do show e não demorou a ceder à aproximação de Marcelo.

No diálogo que segue, as duas irmãs discutem sobre as vantagens de ser uma “vigarista” (“... anda de automóvel, ganha apartamento, veste seda e usa perfume francês”, diz Estrela) e as de ser uma “mãe de família” (“Você é casada, tem marido, é respeitada”, diz Rosário, ao que Estrela responde, “Nesta terra só se respeita quem tem dinheiro” e logo em seguida continua, “... eu cheiro a cebola e a mijo de criança”).

“Eu hei de corrigir a sorte com meu corpo, com minha vigarice. É dançar conforme a música”, Rosário diz abraçando Estrela no que esta observa, “Você agora vai ficar cheirando a cebola”. “... E a fralda de criança”, completa Rosário, “o cheiro da honestidade”.

Raul usa o aumento de salário para comprar uma lambreta e paquerar a secretária. O dinheiro serve-lhe não para proporcionar uma vida melhor para a família (Estrela pretendia não ter mais que costurar, à noite, para fora, e poder ir ao cinema), mas para satisfazer seu desejo de consumo imediato, e resolver um problema seu; poderia dormir mais uma hora por dia e chegar mais cedo em casa. Além disso, ganhar mais e ter uma lambreta significa também poder paquerar uma mulher de um *status* diferente do de sua esposa, a secretária.

Moral em concordata serve-se de uma conversa entre Raul e dois amigos para denunciar a corrupção que envolve empresários e servidores públicos, no país, e a impunidade reinante. Quando Raul abandona Estrela e leva consigo o filho pequeno, a esposa apela à justiça que diz nada poder fazer. Apenas as vizinhas, Dona Filomena e Ioli, a ajudam, explicitando a solidariedade reinante entre as classes populares, o que aproxima *Moral em concordata* de filmes como *Rio, 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, e *O grande momento* (1957), de Roberto Santos.

Quando Rosário retorna do Rio, em automóvel com motorista particular, leva a irmã para morar consigo, no apartamento montado pelo amante. Quer preservar a irmã “honesta”, dando-lhe um novo ferro de passar roupas e uma nova máquina de costura. Mas Estrela já havia aprendido a lição. Arranjara o seu próprio benfeitor. O final de *Moral em concordata* não deixa dúvidas da visão crítica que Abílio apresenta da sociedade urbana que surgia no Brasil desenvolvimentista dos anos 50: enquanto as duas irmãs “se dão bem” arranjando amantes ricos que as sustentam, a vizinha faladeira, Dona Filomena, se torna babá do filho de Estrela e Ioli aparece, no apartamento de Rosário, com um olho roxo, vítima da violência do marido, com quem casara cheia de ilusões.

Terra é sempre terra e *Moral em concordata* são apenas dois exemplos do potencial crítico e da importância da obra de Abílio Pereira de Almeida dentro do panorama da cultura nacional do século XX, e apontam para a consistência da produção cinematográfica paulista dos anos 50, no que se refere ao retrato crítico da sociedade brasileira. Há muito, ainda, a pesquisar nesse sentido.

Referências bibliográficas

- BERQUÓ, Eliza. "Evolução demográfica". In: PINHEIRO, Paulo Sérgio, SACHS, Ignacy e WILHEIM, Jorge (org.). *Brasil: um século de transformações*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- GONÇALVES, Maurício R. *Cinema brasileiro e identidade nacional: discurso e construção (1898 – 1969)*. Tese de doutorado, São Paulo: ECA / USP, 2005.
- GUZIK, Alberto. *TBC: crônica de um sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- MARTINELLI, Sérgio (org.). *Vera Cruz – imagens e história do cinema brasileiro*. São Paulo: ABooks, 2002.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira – cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 28.
- PINTO, Virgílio Noya. *Comunicação e cultura brasileira*. São Paulo: Ática, 1995.
- THERY, Hervé. "Retrato cartográfico e estatístico". In: PINHEIRO, Paulo Sérgio, SACHS, Ignacy & WILHEIM, Jorge (org.). *Brasil: um século de transformações*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

-
1. O analfabetismo no Brasil atingia 84% da população em 1890, 75% em 1920, 57% em 1940, 50,6% em 1950, 30,7% em 1960, 33,7% em 1970, 25,9% em 1980, tendo chegado a um nível inferior a 20% apenas ao aproximar-se dos anos 90 (18,4%). DURHAM, Eunice Ribeiro, GOLDDENBERG, José e SCHWARTZMAN, Simon. "A Educação no Brasil em uma Perspectiva de Transformação". Disponível em: <http://www.schwartzman.org.br/simon/transform.htm>. Acesso em 04/11/2006; e ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira – cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 28.
 2. Depoimentos retirados do documentário *Abílio Pereira de Almeida*, dirigido por Kiko Mollica e exibido pelo Canal Brasil, na série "Retratos Brasileiros".

José Mojica Marins e a crítica paulista: primeiros passos de um cineasta¹

Daniela Pinto Senador (USP)

Realizador precoce de curtas e médias-metragens em 8 e 16 mm, José Mojica Marins teve seu nome estampado na imprensa antes mesmo da confecção do desconhecido *A sina do aventureiro* (1958). Ingênua imitação de enredos de faroestes norte-americanos, este primeiro longa-metragem em 35 mm lhe garantiu oficialmente o tão almejado rótulo de diretor. No entanto, consideramos mais adequado o ano de 1953 para sinalizar seu ingresso no meio cinematográfico, ocasião em que foi publicada a primeira reportagem a respeito de suas atividades no campo do cinema.

A fase inicial da trajetória de Marins, objeto de análise do presente trabalho, estende-se por uma década e coincide justamente com o período anterior ao lançamento do personagem Zé do Caixão em *À meia-noite levarei sua alma* (1964). Apesar de não constituir a fase mais expressiva da carreira do cineasta, estudá-la é fundamental para que possamos entender com mais clareza não apenas o panorama da recepção de sua obra, mas principalmente como se deu a construção da figura de José Mojica Marins enquanto entidade cultural.

Cinema do Brás

Em 1º de junho de 1953, quando a Vera Cruz ainda desfrutava o sucesso internacional de *O cangaceiro* e *Sinhá Moça*, o jovem e desconhecido Marins, com

a ajuda de seus colegas, inaugurou, no bairro do Brás, a Cia. Cinematográfica Atlas, que se pretendia uma produtora de filmes. Mas o dinheiro arrecadado entre amigos não foi suficiente para fazer jus ao pomposo nome do estabelecimento, fechado cinco meses depois.

Para driblar a escassez de recursos, no mesmo ano Marins decidiu inaugurar um novo estúdio onde também funcionasse a sua escola de interpretação. A estratégia era que as mensalidades pagas pelos aspirantes a atores ajudassem a sustentar a produção de filmes. Rebatizado de Indústria Cinematográfica Apolo, o novo nome atribuído confirmava a ambição e, ao mesmo tempo, a ignorância do jovem quanto aos motivos do iminente fracasso do cinema industrial no Brasil. Justo naquele momento, a Vera Cruz, em virtude de um elevado déficit financeiro, interrompia suas atividades e tornava-se uma sociedade de economia mista, com controle acionário do Banco do Estado de São Paulo (CALIL, 1999).

A partir de então, o jovem diretor se transformava em professor, embora nunca tivesse feito um curso de arte dramática. Já no campo do cinema, havia realizado somente filmes domésticos. Podemos afirmar que a cultura cinematográfica de Marins se restringia apenas aos filmes exibidos nos cinemas de bairro em que seu pai foi gerente. Até hoje ele ignora que houvesse, na época, qualquer possibilidade para se aprender a fazer cinema, até mesmo o Seminário de Cinema do Museu de Arte de São Paulo (Masp)², freqüentado por colegas como Ozualdo Candeias e Milton Amaral.

A estratégia adotada por Marins de transformar discípulos ao mesmo tempo em financiadores e mão-de-obra de seus filmes não era inovadora. Desde a década de 1920, a capital paulista assistia à contínua proliferação de escolas amadoras de cinema. Eram alvos de ataques constantes da crítica influente, que as acusava de serem “antros de cavadores” e desmoralizarem a atividade cinematográfica no Brasil. No entanto, tornaram-se um mecanismo eficaz para a superação dos entraves financeiros e asseguraram a existência do nosso cinema, principalmente no início do século passado (GALVÃO, 1975). Em virtude da na

não-resolução de determinados problemas econômicos, tais escolas vingaram até hoje e o exemplo mais significativo é o caso do próprio Marins, que ainda ministra cursos de interpretação e direção na Associação Beneficente e Cultural Zé do Caixão, no bairro de Santa Cecília, em São Paulo.

A Indústria Cinematográfica Apolo é tributária das escolas pioneiras fundadas por imigrantes e seus descendentes na periferia da capital paulista. Nascido na década de 1930, quando já estavam extintos os centros de cultura fundados pelo proletariado urbano, Marins, neto de imigrantes espanhóis, não deixa de ser herdeiro dessa cultura operária que se esboçou em bairros como o Brás, onde sua família se fixou. Não por acaso, os filmes que ele realizaria posteriormente em muito dialogam com o cinema brasileiro dos primeiros tempos e com as suas raízes teatrais.

Localizada na Freguesia do Ó, a Apolo era voltada para o mesmo perfil de público que freqüentava as antigas escolas: o operariado das fábricas da região. O método de ensino utilizado por Marins, baseado na imitação de expressões faciais que representavam sentimentos, embora essencialmente intuitivo, é bastante semelhante ao de escolas como a Azzurri, fundada por Arturo Carrari e Nino Ponti no início dos anos de 1920. A diferença é que, neste caso, as imitações não passavam de mímica, já que a pretensão do grupo era fazer filmes silenciosos.

Na Apolo, além de pagar mensalidades, os alunos participavam de um sistema de cotas. Marins e seus sócios, depois de elaborarem o argumento do filme que pretendiam realizar, estimavam o custo da produção e dividiam tal valor em um número aleatório de cotas. Cada cota correspondia a uma porcentagem equivalente do lucro de bilheteria que o comprador teria depois que o filme fosse lançado. Em alguns casos, o número de cotas adquirido pelos alunos também era determinante no papel que eles ocupariam no filme, ou seja, quem comprasse o maior número de cotas poderia atuar como protagonista.

Sob elogios e acusações

Não nos surpreende que a repercussão das atividades da Atlas e da Apolo tenham sido inexpressivas em face do amplo debate que se instaurou no campo cinematográfico, após a falência da Vera Cruz. Naquele momento, as discussões políticas e estéticas encontravam-se polarizadas entre duas correntes rotuladas didaticamente pelos estudiosos de *universalista* e *nacionalista* (JOHNSON, 1987).

Marins foi descoberto pela *Última Hora* paulista e, embora também tenha ganhado espaço no jornal *Folha da Noite*, sua atuação interessou mais à imprensa de caráter popular, principalmente aos jornais de bairro, entre os quais, dois da comunidade espanhola – *Er Salero* e *Sortilégio Español*. Embora não tenha sensibilizado os protagonistas dos debates sobre cinema, percebemos que as posições adotadas pelos autores dos textos refletem o embate no meio cinematográfico travado entre ambas as tendências. Como esperado, nesse contexto, Marins foi mais apoiado pelos adeptos da corrente *nacionalista*.

Clóvis Moura, jornalista, historiador e sociólogo filiado ao Partido Comunista, foi o responsável pela primeira aparição de Marins na imprensa, datada de 7 de outubro de 1953, em reportagem que mereceu grande destaque na capa do jornal *Última Hora-SP*. Assim como os integrantes da revista *Fundamentos*, é provável que Moura não visse as companhias paulistas com bons olhos por também considerá-las reflexo do imperialismo norte-americano. Por esse motivo, promoveu a descentralização do cinema realizado em grandes estúdios como iniciativa fundamental para a popularização da atividade, segundo ele, antes restrita apenas à elite intelectual.

O cinema está se deslocando dos grandes estúdios e ganhando as cidades do interior e os subúrbios de São Paulo. A juventude paulista está se empolgando com a “sétima arte”, enfrentando as dificuldades de toda a espécie que surgem e fazendo cinema. Antigamente, era apenas uma meia dúzia de profissionais que tinha o topete de rodar um filme em nossa terra, assim mesmo

com muita timidez. Hoje, a própria juventude das fábricas, entre o apito do trabalho e as horas de folga, perdendo noites de sono e descanso, resolve tentar mostrar que é capaz de fazer cinema também (MOURA, 1953).

O jornalista descreve o humilde espaço ocupado pela Atlas como “uma cozinha (sic) suburbana, muito doméstica, que lembra tudo menos um estúdio cinematográfico”. Em seguida, demonstra preocupação com as dificuldades econômicas enfrentadas por esses jovens idealistas, mas parece ignorar os mecanismos de funcionamento do mercado cinematográfico que provaram a deficiente remuneração do produto no país. Limita-se apenas a comparações de classe: o esbanjamento da burguesia *versus* a precariedade econômica do proletariado. “O cinema, ao descer dos grandes estúdios para o subúrbio, modificou-se muito. Assim é que, ao invés dos gordos salários que os astros e estrelas ‘oficiais’ recebem, aqueles artistas só têm tido, com sua iniciativa, despesas”.

Entre as reportagens publicadas na primeira metade da década de 1950 sobre as atividades de Marins, todas seguem a postura empreendida por Clóvis Moura, exceto uma, veiculada no tablóide *Equipe Artística*. A discussão destes textos nos interessa porque seu autor, de certa forma, pode ser considerado porta-voz involuntário da crítica que se calou, especialmente dos representantes da ala mais conservadora.

A reportagem denuncia, em tom sensacionalista, supostas atividades ilícitas realizadas pela Apolo, como a extorsão de dinheiro dos alunos, com o intuito de colaborar para o fechamento do estúdio amador. Guarany Edu Gallo, iniciante na carreira jornalística, desclassifica Marins chamando-o de pseudocineasta, chantagista, mentiroso e ignorante.

De acordo com a matéria, o *Equipe Artística* teria flagrado o ator Milton Ribeiro na Apolo, no momento em que reclamava da falta de profissionalismo da equipe por não ter fornecido recibo a um colega, aluno da escola, quando ele

teria pagado para participar de um teste (provavelmente realizado por Marins no intuito de selecionar atores para aquele que seria seu primeiro longa-metragem, *Sentença de Deus*, nunca concluído).

Embora Gallo tenha confessado em entrevista recente que Milton Ribeiro fora junto com ele ao estúdio, a presença inusitada do afamado Capitão Galdino foi usada estrategicamente como figura de autoridade para legitimar as críticas agressivas tecidas pelo repórter. Valendo-se das palavras do ator, Gallo comparou o aspirante a diretor aos chamados cavadores, dizendo que ele fazia tal como “os vigaristas da Anderaos³ que filmavam sem película na câmera” (GALLO, 1955).

Interessante notarmos que, pela primeira vez, Marins foi acusado de ser portador de doença mental. A mesma caracterização pejorativa voltaria à tona quase uma década depois deste ocorrido, na voz de alguns censores e críticos que manifestaram recusa a ambos os filmes protagonizados por Zé do Caixão – *À meia-noite levarei sua alma* (1964) e *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (1967).

Segundo Milton Ribeiro, trata-se de um caso de psiquiatria. Acha este que José Mojica, se submetido a um exame mental, não seria aprovado. [...] Chegamos por conseguinte a conclusão que se trata não de um caso de psiquiatria – como afirma Ribeiro – mas sim de um caso de polícia, de puro chantagismo. [...] Trata-se de uma equipe de elementos que desconhecem os mais comecinhos princípios técnicos e mesmo artísticos sobre cinema e não podem portanto fazê-lo para público pagante. [...] Através deste trabalho, damos o nosso brado de prevenção a todos os que empatavam qualquer importância no filme que – talvez – nunca será rodado (GALLO, 1955).

José Mojica Marins, diretor de cinema

Fracassadas as experiências iniciais, Marins apostou na realização de um longa-metragem que articulasse os gêneros melodrama e faroeste, inspirando-

se principalmente em *O cangaceiro* (1953), sucesso de Lima Barreto. *A sina do aventureiro* foi lançado no dia 19 de dezembro de 1958, no Cine Tangará, em Santo André, onde permaneceu duas semanas em cartaz. Em seguida, foi exibido em Franca, Ribeirão Preto e Goiânia.

A capital paulista só teve oportunidade de ver o filme oito meses depois, quando estreou em 19 de agosto de 1959, no Cine Coral. Inaugurado no ano anterior por Dante Ancona Lopes, este cinema costumava projetar filmes rejeitados pelos demais exibidores sob o argumento de serem prejuízos certos de bilheteria. Contudo, embora esta informação possa justificar a opção pela fita de Marins, também não eliminamos a hipótese de que ela tenha sido escolhida para cumprir a exigência de cota de tela destinada para filmes brasileiros, pois permaneceu apenas uma semana em cartaz. Ainda assim, obteve um público razoável. Entre os 14 filmes cotados pela Bolsa de Cinema das *Folhas*, ficou em nono lugar, garantindo a somatória de 58,9% dos índices “ótimo” e “bom”⁴. A propaganda do suposto pioneirismo de Marins na utilização do CinemaScope certamente havia atraído um número considerável de espectadores⁵.

A sina do aventureiro foi bem recebida por alguns jornalistas que comungavam com a concepção de cinema propagada pelos *nacionalistas*. Porém, o filme em si não lhes interessou, a não ser como pretexto para a discussão de questões contextuais. Talvez por isso, a maioria deles tenha se eximido de assinar os nomes nas matérias. No intuito de questionar a política cinematográfica vigente, enfatizaram a importância do longa de Marins como representante de uma classe cinematográfica menos favorecida. Para tanto, buscaram recuperar a imagem desacreditada do cineasta pela crítica influente e fazer de *A sina...* autêntico reflexo da realidade vivida pela população rural do país (embora a fita não tenha nenhum viés documental nem engajamento político).

Na primeira reportagem, publicada no *Diário da Noite* às vésperas do lançamento em Santo André, o autor (desconhecido) caracteriza Marins como

um menino sonhador e persistente, para, então, tentar explicar o porquê das severas (e injustas) críticas que ele tinha sofrido nos anos anteriores.

Foi com essa força de vontade que José Mojica Marins veio a experimentar muitas decepções e fracassos que motivaram as mais rudes críticas dos cronistas de cinema e o levaram a situações delicadíssimas, inclusive a descrédito absoluto. Apesar de jovem, acumulando insucessos sobre insucessos, José Mojica Marins jamais demonstrou desânimo (MENINO, 1958).

Do fracasso – as filmagens inconclusas de *Sentença de Deus* –, nos mostra o êxito. Para o jornalista, a realização de *A sina...* era indício de que, apesar da crise instaurada após a falência da Vera Cruz, a esperança de se produzir filmes no Brasil não deveria esmorecer. A chance de fortalecer nossa cinematografia estaria nas mãos de jovens persistentes como Marins. Somente no último parágrafo faz-nos uma rápida menção ao conteúdo da obra. “É um filme do gênero “far-west”, sem imitação americana, com os seus personagens executando os papéis com os mesmos modos e costumes regionais” (MENINO, 1958).

O texto do jornal *Folha da Tarde*, veiculado em 19 de agosto de 1959, também segue a linha dos anteriores, principiando com as dificuldades enfrentadas pelo diretor para chegar ao seu intento. A diferença é a asserção do jornalista (também desconhecido) de que se trata de um filme de cunho histórico, que aborda os costumes e tradições do ambiente rural brasileiro. Numa perspectiva de documentarista, segundo o autor, Marins “focaliza fatos reais ocorridos no interior do Estado há cerca de 30 anos” (PELÍCULA, 1959). Valendo-se de uma argumentação disparatada, sem nenhum fundamento histórico, procura contextualizar tais fatos.

No interior dos sertões do Brasil, há mais de vinte anos, formavam-se grupos de salteadores, uma verdadeira “gang” de corrompidos que não vacilavam em atentar contra a vida do próximo. Nesta atmosfera de cangaço, surgiu um homem que se destacou pelas suas proezas e habilidades (PELÍCULA, 1959).

A afirmação não procede porque *A sina...* não tem nenhuma intenção de provocar uma discussão acerca do passado histórico da região retratada, tampouco nos dá referências sobre a trajetória do protagonista. Não há nenhum indício de que pertencera a um grupo, ao contrário, a fita reforça a figura do cavaleiro solitário. Também é equivocado afirmar a existência de uma “atmosfera de cangaço”. Nenhum personagem é caracterizado como cangaceiro, tampouco podemos alegar que evoque o contexto delineado no interior do Nordeste na passagem para o século 20. Talvez o autor do texto na *Folha da Tarde*, assim como os demais que se valeram de tais argumentos, tenha incorporado ao seu texto as idéias contidas nos releases e convites distribuídos à imprensa pela Apolo⁶.

Diferente deste grupo de jornalistas, Benedito Junqueira Duarte, coerente com a sua concepção de cinema, teceu ácidas críticas à experiência de Marins, em reportagem também publicada na *Folha da Tarde* no dia 21 de agosto de 1959. “Lamento ter de escrever essas verdades no comentário de uma fita realizada por jovens que suponho de boa vontade, com inenarráveis sacrifícios. Prefiro, porém, magoá-los desde já, a iludi-los com falsos incitamentos” (DUARTE, 1959).

Para Duarte, admirador de Alberto Cavalcanti e dos filmes da Vera Cruz, o lançamento de mais um filme de caráter amadorístico significava a continuidade do subdesenvolvimento técnico e econômico em produções nacionais de “resultado deplorável”, independente de serem financeiramente modestas ou ambiciosas.

O resultado é precário, a surdir inexperiência e improvisação a cada metro da película projetada, a denunciar em todos os

setores da criação cinematográfica aquela falta de preparo técnico e intelectual, que vem caracterizando o cinema brasileiro, quer em produções modestas, como *A sina do aventureiro*, quer em produções ambiciosíssimas, de alto custo e muito tempo de realização, como algumas de recente e malograda memória (DUARTE, 1959).

O crítico apropria-se do argumento usado pelos colegas quanto à coragem e perseverança do jovem cineasta suburbano, para mostrar-lhes, com superioridade, que tais características não são suficientes para se realizar um bom filme, sendo necessária instrução.

Não duvido um só instante das boas intenções de José Mojica Marins, das de seus companheiros de equipe, das de quantos participaram de sua realização [...] mas, apenas com sinceridade, fé e confiança em si próprio, não se faz cinema, não se faz literatura, nenhuma arte se realiza plenamente. É mister um aprendizado geral, é necessária a cultura do espírito, impõe-se o conhecimento da técnica, sem o que nunca se fará nada, a não ser obras medíocres e vacilantes (DUARTE, 1959).

Não por acaso, o segundo longa-metragem de Marins, *Meu destino em tuas mãos* (1963), seria solenemente ignorado pela crítica, na ocasião envolvida em discussões sobre a atuação dos jovens militantes do Cinema Novo. Lançado coincidentemente no mesmo ano em que Glauber Rocha publicou sua *Revisão crítica do cinema brasileiro, Meu destino...* não passava de uma precária imitação do sucesso de Ladislao Vajda, *Marcelino, pão e vinho* (1955). Trata da história de um menino cantor que, após ser maltratado pelo pai bêbado, foge de casa junto com colegas de bairro e passa a viver na rua. No final, depois de o pai arrependido salvar a vida do filho, ambos se reconciliam no seio da igreja.

José Mojica Marins apenas saltará aos olhos de importantes críticos e cronistas da imprensa paulista e carioca depois da aparição do personagem Zé do Caixão, quando então recebe o rótulo de precursor do cinema de terror no Brasil.

Referências bibliográficas

- "MENINO de Vila Mariana realiza um sonho filmando na Casa de Detenção". *Diário da Noite*, São Paulo, 17 dez. 1958
- "PELÍCULA de produção nacional revive fatos de nossa história". *Folha da Tarde*, São Paulo, 19/08/1959.
- CALIL, Carlos Augusto. "A Vera Cruz e o mito do cinema industrial". *Vera Cruz - imagens e história do cinema brasileiro*. S. Martinelli (org.). São Paulo: Abooks, 1999, p. 164-172.
- DUARTE, B. J. "A sina do aventureiro". *Folha da Tarde*, São Paulo, 21 ago. 1959.
- FINOTTI, I.; BARCINSKI, A. *Maldito: a vida e o cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão*. 1ª edição. São Paulo: Editora 34, 1998.
- GALLO, Guarany Edu, "Milton Ribeiro desmascara os chantagistas". *Equipe Artística*, São Paulo, 24 maio 1955.
- GALVÃO, Maria Rita. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Editora Ática, 1975.
- JOHNSON, Randal. *The film industry in Brazil: culture and the state*. Pittsburgh, Pa: University of Pittsburgh Press, 1987.
- MOURA, Clóvis. "Das fábricas para as 'câmeras': estrelas de mãos calejadas realizam cinema". *Última Hora*, São Paulo, 7 out. 1953.

-
1. O presente artigo é fruto da pesquisa de mestrado "Zé do Caixão e a crítica: análise das relações entre política e estética na recepção da obra de José Mojica Marins", financiada pela Capes, de março de 2005 a abril de 2006, e pela Fapesp, de maio de 2006 a fevereiro de 2007.
 2. O Seminário de Cinema foi promovido sistematicamente pelo Centro de Estudos Cinematográficos do MASP a partir de 1949, dois anos após a inauguração do museu, por iniciativa de Adolfo Celi, Carlos Ortiz e Ruggero Jacobi.
 3. Referia-se à produtora paulista Anderaos Filmes, de Fouad Anderaos, responsável por obras como *Lampião, rei do cangaço* (1950).
 4. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 22 ago. 1959, p. 9. De acordo com informações do jornalista Orlando Lopes Fassoni, os índices da Bolsa de Cinema das *Folhas* são pouco confiáveis por serem manipulados pelo setor de publicidade do jornal como estratégia para aumentar o faturamento com anúncios.
 5. Primo Carbonari também reivindicou para si o rótulo de pioneiro no uso do CinemaScope. É provável que, em 1954, tenha exibido a primeira edição do cinejornal em Amplavisão – como foi batizado por ele o processo inventado por Henri Chrétien – junto com *O manto sagrado* (Henry Coster, 1953), primeiro filme lançado em São Paulo em lente anamórfica, por iniciativa de Paulo de Sá Pinto, diretor das empresas exibidoras Sul e Paulista e parceiro de Carbonari. Ver ARAÚJO, Luciana Corrêa de. *Primo Carbonari: biografia e histórias*. Disponível em: www.heco.com.br/amplavisao.
 6. No convite para exibição de *A sina...* em Santo André já estão contidas as mesmas idéias expressas no texto publicado na *Folha da Tarde*: "Película nacional rodada em Cinemascope, será apresentada ao público de Santo André em primeira exibição no Brasil. E dado a suas cenas naturais e realistas, como os verdadeiros acontecimentos passados em nossos sertões, a censura proibiu rigorosamente sua exibição a menores de 18 anos".

Leopoldis – A história do cinema gaúcho é contínua

Glênio Póvoas (PUC-RS)

Há um nome pouco mencionado nos livros de história de cinema brasileiro e que, quando citado, aparece muito discretamente e ainda pode vir com a grafia errada. A grafia correta é Italo Majeroni, conferida em inúmeros documentos e em uma assinatura de próprio punho bastante legível. Outras grafias encontradas ao longo dos anos: Manjeroni, Mangeroni, Mageroni, Majeronis etc.. Em alguns filmes salvaguardados, nos créditos consta o pseudônimo I. Leopoldis. Este homem constitui um dos elos da história do cinema gaúcho. Leopoldis ou *The Great Leopoldis*. Era assim que Italo Majeroni apresentava-se em suas turnês pelo mundo, até ser mais um artista a instalar-se no Brasil e aqui constituir uma trajetória longeva, magnífica.

Leopoldis é o elo porque atravessa muitas décadas, está associado a uma produção cinematográfica que inicia pelo menos em 1915 em Recife e vai até meados de 1970 em Porto Alegre. São 60 anos de história. Com a sua imensa produção muito pode ser feito e alguma coisa já vem sendo feita: um primeiro passo foi para salvar o conjunto mais significativo da produção que sobrou do acervo da Leopoldis-Som, através de um acordo em 2001 entre o Museu do Trabalho (proprietário desde 1984) e RBS TV. Cerca de mil rolos foram copiados em película 35 mm e telecinados para Betacam.

Leopoldis é o elo porque ele instaura no Rio Grande do Sul um modelo de produção sistemática de curtas institucionais, cinejornais, séries

temáticas e constituição de mão-de-obra especializada, principalmente na segunda e terceira fases da empresa.

Leopoldis é o elo sob a égide da Leopoldis-Som (da sua estrutura), que vai produzir o primeiro longa de Teixeira. Além de dar o pontapé inicial com *Coração de luto* (Eduardo Llorente, 1967), a Leopoldis-Som produz na seqüência mais quatro longas de ficção, *Pára, Pedro!* (Pereira Dias, 1969) e *Não aberta Aparicio* (Pereira Dias, 1970), os dois estrelados pelo cantor José Mendes; e *Janjão não dispara... foge!* (Pereira Dias, 1970). A empresa ainda co-produz o filme em episódios *O amor em quatro tempos* (Vander Silvio, 1970), com os cantores Fábio, Adriana, Paulo Sérgio, Márcio Greyck e Wanderley Cardoso. Nestes filmes percebe-se o filão “cinema e cantores populares”, totalmente em voga naquele contexto; lembrar a série de filmes com Roberto Carlos, Wanderléa, Jerry Adriani, Agnaldo Rayol, Wilson Simonal, Rosemary etc.

Transformismo

Italo Majeroni nasce em Nápoles em 23 de outubro de 1888 em uma família de artistas (PFEIL, 1975, p.22, nota 36). Seus avós e pais eram atores e os tios e irmãos, que não seguiram a carreira dramática, eram mágicos, ilusionistas ou hipnotizadores. Integrando a *compagnie* de variedades de seu irmão, Italo conhece diversos países:

O nosso herói – que foi educado em Milão – com 7 anos já era considerado um *enfant prodige* e com 12 imitava o Grande Fregoli, aquele transformista que foi o maior de todos os tempos e representava a ópera *Fausto* sozinho, fazendo às vezes de toda uma companhia. Italo estudou a fundo a arte do transformismo e, como integrante da “Companhia de Variedades” de seu irmão, o Cavaglieri Majeroni, visitou a Grécia, o Egito e a Turquia. Nesse último país teve a honra de trabalhar duas vezes no palácio do fabuloso sultão Abdulah Ahmid (AMÁDIO, 1945, p. 40).

O texto faz menção a este “grande Fregoli”. Fregoli, transformista italiano (1867-1936), dominava todos os recursos teatrais, mímica, ilusionismo, prestidigitação, pantomima, magia, ventriloquia, canto, acrobacia. Adquire um Cinematógrafo Lumière depois de uma visita a Lyon em 1898 e roda uma série de filmes que ele exhibe em espetáculos e anuncia como o *Fregoligraph* (VERDONE, 1995, p. 15); interpreta vinte personagens em *L’homme protéé* (Georges Méliès, 1899). Talvez a chave para se entender porque Italo Majeroni adota o nome Leopoldis venha de sua admiração por Fregoli e pela arte do transformismo, pois o nome completo do artista é Leopoldo Fregoli. Daí poderia ter nascido o Leopoldis, uma reverência de Italo ao “grande Fregoli”.

Ainda na Itália, com este enigmático (agora nem tanto) e atraente pseudônimo, apresenta-se como *The Great Leopoldis*, muito ao estilo da publicidade dos grandes ilusionistas internacionais dos anos 10 e 20, tais como *The Great Rameses*, *The Great Leon*, *The Great Gramby*, *The Great Nicola* (www.magicgallery.com); desta moda, por isso também *Grande Otelo*.

Os transformistas eram quase exclusivamente atores homens que representavam em cenas dramáticas personagens de ambos os sexos (BITTENCOURT, 2001, p. 263).

A relação com o cinema teria iniciado nos estúdios da Cines, de Roma, e “não demorou muito para que [...] se tornasse um dos galãs da companhia. Sua figura então super-elegante apareceu em diversos filmes mudos que, se bem não se alastravam pelo mundo, pelo menos supriam até certo ponto a sede de lirismo dos seus patrícios” (AMÁDIO, op. cit., p. 40).

A relação de Leopoldis com a Cines não foi comprovada pela nossa pesquisa, ficando a dúvida de que atividade realmente Leopoldis teria desempenhado. Ator protagonista? Coadjuvante? Extra? Assistente? Estagiário? Quando? Início dos anos 10? Por quanto tempo? Se a passagem pela Cines aconteceu, é provável

que tenha sido esta, então, a sua primeira relação profissional com o cinema, a qual marcaria em definitivo o rumo de suas atividades nos próximos anos.

Em 1914 Italo volta a trabalhar em teatro com o irmão e em 1915, em uma excursão da companhia pela América do Sul, aporta no Brasil. Ainda em 1915, ocorre o seu primeiro contato com a cidade de Porto Alegre, lugar que escolheria mais tarde para viver. Estréia em 7 de junho no Cinema Avenida ficando em cartaz; segue de 3 a 7 de agosto no Cine-Theatro Coliseu; em Rio Grande apresenta-se em 28 de agosto. No mesmo período Fregoli está em cartaz no Rio de Janeiro. Este ano fica marcado também por ser o início da carreira cinematográfica brasileira de Italo Majeroni, montando um pequeno laboratório em Recife e produzindo um cinejornal intitulado *Actualidades Pernambucanas* (AMÁDIO, op. cit., p. 40-41). Monografia de Lucilla Bernardet resgata um anúncio do jornal *A Província*, Recife, 6 de junho de 1917, que anuncia para este dia a estréia do *Pernambuco-Jornal n.2* (BERNARDET, 1970, p. 64).

Em 14 de dezembro de 1916 é lançado no Rio de Janeiro o filme carioca *Vivo ou morto* (Luiz de Barros, 1916), com sete atos ou partes. Do elenco faz parte Leopoldis, ao lado de Tina D'Arco. Raras fotografias – publicadas na reportagem da *Revista do Globo* – fazem crer que seu personagem tinha certo destaque na trama.

Novas apresentações de *The Great Leopoldis* em Porto Alegre em julho e agosto de 1918. Pelo menos desde novembro de 1921 – ou antes – Leopoldis está instalado na capital, trabalhando como *cabaretier* no Centro de Caçadores (Rua Andrade Neves), atividade que exercerá provavelmente durante toda a década de 20, sendo este o seu maior sustento. Não fica claro na fonte disponível em que ano ele “montou um pequeno laboratório nas margens do Rio Guaíba [na Praia de Belas, 1066] e começou a rodar películas documentárias” (AMÁDIO, op. cit., p. 41 e 66).

Primeira fase: cinema silencioso

Um dos primeiros trabalhos da empresa em Porto Alegre teria sido a filmagem das obras do cais do Porto, em 1924, encomendada pelo presidente do Estado (governador) Borges de Medeiros. Este dado não foi verificado pela presente pesquisa. Não se tem registro de outras filmagens de Leopoldis nos anos 20, até o documentário longo A revolução de 3 de outubro (1930, um prólogo e oito partes). Em 1932 lança no Cinema Central os primeiros dois números do cinejornal Atualidades Gaúchas, respectivamente em 3 de maio e 2 de julho. Em meados do ano seguinte, sempre no Central, Leopoldis exhibe mais dois números (em junho e agosto). Um dos raros filmes do período que chegaram a nossos dias é o documentário longo Novos horizontes (1934, oito partes). Os jornais Correio do Povo e Diário de Notícias falam em “sincronizado”, mas o material prospectado é silencioso e com muitos intertítulos. É que no período silencioso, a aparelhagem de Leopoldis “funcionava sob o método Vitafone, isto é: enquanto a película era projetada na tela, uma vitrola se encarregava da parte musical” (AMÁDIO, op. cit., p. 66).

Um fato relevante é que Leopoldis fabricou “por conta própria os aparelhos que a assembly line norte-americana espalha em série para suprir as necessidades do mundo. Nesse trabalho ele desperdiça um tempo precioso. O mérito: consegue construir os referidos aparelhos, economizando assim grandes somas em dinheiro” (AMÁDIO, op. cit., p. 66).

Depois, com a instalação definitiva do cinema sonoro, Leopoldis teve que abandonar o sistema Vitaphone e “[...] resolveu enfrentar os complicados mistérios do mundo mecânico e fabricar ele próprio os aparelhos indispensáveis à nova fase das suas produções. Baseado no mesmo princípio de gravação da Western Electric, e de parceria com um amigo, Erni Peixoto, técnico de som da Varig, construiu um aparelho de gravação” (AMÁDIO, op. cit., p. 66).

Uma outra nota informa: “A Leopoldis-Filme de Porto Alegre, acaba de reformar as suas instalações para melhor atender as filmagens de jornais e instrutivos de assuntos gaúchos. Italo Leopoldis, como se sabe, é o diretor técnico e Edgar Bastos o sonografista” (Cinearte, v.10, n.429, 15 dez 1935, p. 28).

Segunda fase: 1937 a meados dos 50

Com a exibição em junho de 1937 do curta-metragem sonoro *A Festa da Uva de 1937*, inicia-se esta nova fase, depois do período bastante irregular que caracterizou a primeira, a do silencioso, que, lembrando, iniciou-se como Leopoldis Film(s) no Recife em 1915-17 e depois em Porto Alegre em 1924 e em 1930-34. O *Diário de Notícias* (15 jun 1937) foi correto ao grafar “Produtora Cinematográfica Brasileira Leopoldis-Som”; esta vai ser a assinatura característica do crédito inaugural dos filmes deste período até outra mudança em meados dos anos 50. A partir daí a empresa passa a se chamar Cinegráfica Leopoldis-Som, provavelmente, então, sob a liderança de Derly Martinez, que dará novo gás à produtora, inaugurando a sua terceira e última fase.

A segunda fase inicia com a colaboração de Fleury Bianchi. Nos créditos de *Porto Alegre, a rainha do sul*, produzido por A. Castelanetta (e não pela Leopoldis-Som), lê-se o seguinte: “Cinegrafia: I. Leopoldis, F. Bianchi.” É uma das primeiras provas concretas, ainda que com a data incerta (1937?), do início desta extraordinária parceria: Leopoldis e Fleury Bianchi.

Atualidades Gaúchas

Durante pesquisa anterior em torno do longa-metragem *Vento Norte* (1951, Salomão Scliar) nos deparamos com a seguinte nota no *Correio do*

Povo, de 14 de março de 1951: “No cinema Imperial está sendo exibido como complemento nacional as Atualidades Gaúchas n.224, da Leopoldis-Som, contendo as seguintes reportagens” [...] (Correio do Povo, 14 mar 1951, p. 6).

De imediato chama atenção o número 224. Ficamos intrigados com este número, pois não foram realizadas anteriormente 223 *Atualidades Gaúchas*! Com o aprofundamento da pesquisa sobre Leopoldis finalmente o mistério pode ser decifrado. Tudo indica que depois dos poucos números silenciosos produzidos em 1932-33, a produção de *Atualidades Gaúchas* reinicia-se em 1942, com a indicação do volume 2 referindo-se à fase sonora. Com os resultados da pesquisa conseguimos entender por que a numeração a partir de 1951 passa a ser n.224, revelando-se uma fantástica manobra donde agrupou-se o número do volume (volume 2, referente à fase sonora) ao número propriamente dito do último cinejornal realizado em 1949 (n.24), elevando-se desta forma em 200 (duzentas) as edições produzidas de *Atualidades Gaúchas*! O que significa que em novembro de 1974 exibia-se *Atualidades Gaúchas n.671* como se esta fosse a 671ª produção da série cinejornalística, quando na verdade tratava-se da 471ª produção.

Analisando os números percebe-se um crescimento considerável a partir de 1954-56. É o período de Derly Martinez à frente da empresa, com a produção ganhando um novo impulso, mais perto de uma noção industrial. Praticamente todos os cinejornais e os filmes anteriores a 1965 foram perdidos no incêndio ocorrido naquele ano.

Pelos títulos das reportagens de *Atualidades Gaúchas* e também dos curtas institucionais, percebemos, por um lado, uma ampla cobertura do poder instituído, quase um jornal oficial de propaganda, e, por outro, um certo caráter de promoção turística. Essa relação com o poder é corroborada com a visita, em 30 de maio de 1951, do novo governador, coronel Ernesto Dornelles, do prefeito de Porto Alegre Eliseu Paglioli e outras autoridades aos estúdios da Leopoldis-Som.

A partir dos *scripts* conservados no acervo da Leopoldis-Som (que estão hoje na RBS TV) percebe-se que é a partir de 1937 e principalmente a partir de 1940 que a produção consolida-se como regular, contínua. Em sua grande maioria, são complementos de tipo institucional, realizados sob encomenda. O *incentivo da viticultura no Rio Grande do Sul* (1940) foi um dos dez premiados com cinco contos no Concurso de Shorts Cinematográficos que melhor focalizaram aspectos da obra do governo Getúlio Vargas no decênio 1930-1940. A cerimônia de entrega foi no Rio de Janeiro, na sede do DIP, em 26 de novembro de 1940.

Pelas informações recolhidas nos *scripts* percebe-se que o seu maior cliente é o Governo do Estado, através de, por exemplo, trabalhos executados para as pastas da Secretaria de Estado dos Negócios da Agricultura, Indústria e Comércio do Rio Grande do Sul, da Secretaria Estadual dos Negócios das Obras Públicas, da Comissão Estadual de Energia Elétrica (atual Companhia Estadual de Energia Elétrica) ou do DAER. A Prefeitura de Porto Alegre também é cliente da Leopoldis-Som, assim como o Senac, Sesc, Sesi ou a Brigada Militar e ainda instituições privadas como Veppo Ltda. entre muitas outras. Do período anterior a 1965, sobrou pouco material devido ao incêndio. Uma pesquisa junto às instituições para quem Leopoldis produziu, no entanto, poderia revelar cópias de alguns destes filmes.

Serão estes contratos que vão garantir a base da produção da Leopoldis. Mesmo um filme de exceção na filmografia de Leopoldis como é o curta ficcional sonoro *Um cachorrício*, preservado, foi feito sob encomenda e com pelo menos uma exibição comprovada. *Diário de Notícias* de 12 de outubro de 1940 informa que foi “a Associação dos Ferroviários Sul-rio-grandenses, que teve a feliz iniciativa de mandar confeccionar a película [...] por intermédio de seu órgão oficial, [a revista ilustrada] *Eco Ferroviário* [...]”.

Nos anos 40, Leopoldis produziu pelo menos dois documentários de longa-metragem, raramente mencionados nas filmografias regionais e nacionais conhecidas: *O bi-centenário de Porto Alegre: apoteose de vida, civismo e cultura*

da grande cidade do sul (1941) e V Congresso Eucarístico Nacional (1948). O primeiro é sobre as comemorações do aniversário da cidade, que tinham acontecido em novembro de 1940¹, feito sob encomenda para a Prefeitura na administração José Loureiro da Silva. Existem fragmentos referentes à chegada de Getúlio Vargas para as festas. O segundo confirma um modismo daqueles anos: os congressos, de toda espécie. Recebeu extensa crítica de Aldo Obino no *Correio do Povo* (18 dez 1948).

Até 1945, segundo a reportagem da Revista do Globo – “Majeroni tem apenas um auxiliar, Fleury Bianchi” –, certamente Derly Martinez não trabalhava na Leopoldis-Som. Ele começou como iluminador, passando, em pouco tempo, a cinegrafista, a redator e em menos de dez anos tornou-se sócio da empresa. Uma referência que atesta a ligação de Derly com a produtora ainda nos anos 40 é a citação do seu nome como um dos cinegrafistas nos “créditos” (citados por Aldo Obino) em V Congresso Eucarístico Nacional (1948). Derly Martinez será o principal responsável pela terceira e última fase da produtora.

Na segunda fase ainda destacam-se as séries *Aspectos Rio-Grandenses* e *Plano de Eletrificação do Estado*. Esta última, para a CCCE, parece ser composta por três curtas e um longa – *Plano de eletrificação do Rio Grande do Sul - Comissão Estadual de Energia Elétrica - Documentário n.2 editado em 1951* (1952, oito partes), mas estes dados ainda são confusos e precisam ser verificados.

Em 1950 foram realizados para a Prefeitura uma série de curta-metragens, espécies de proto-clipes, sobre a cidade de Porto Alegre: O Parque da Redenção, O Rio Guaíba, Rua da Praia, infelizmente todos desaparecidos na atualidade. Os três tinham como base samba-canções de Alberto do Canto.

Um raro filme sobrevivente, *Era uma vez...* (1956) mereceu um texto no *Correio do Povo* (18 maio 1956) – escrito pelo cineasta Nilton Nascimento – por ocasião de seu lançamento comercial. Trata-se de um institucional para a CEEE

misturando animação (por Orlando Dantas) e atores de carne e osso; de acordo com o texto o filme demorou muito para ser concluído. O período coincide com a discreta saída de cena de Leopoldis, passando a direção para Derly Martinez. Fleury Bianchi continuaria sempre.

A terceira fase: meados dos anos 50 a meados de 70

Na terceira fase, além da manutenção e crescimento da produção de *Atualidades Gaúchas* e dos institucionais, foi criada uma nova série, *Mostrando o Rio Grande*, que teve pelo menos seis edições. Nos anos 60, a Leopoldis-Som vai produzir muita publicidade para um novo veículo que consolidava-se no sul: a televisão.

Nesta fase, entra na empresa Odone Silveira – em 1955 – como cinegrafista e auxiliando na iluminação dos filmes, função conhecida no meio cinematográfico como pau-de-luz. Com o afastamento de Leopoldis, Fleury Bianchi e Derly Martinez assumem os negócios da produtora, e Odone Silveira fica como sócio-gerente e laboratorista, cuidando do processo de revelação dos filmes.

Nos anos seguintes, devido ao crescimento da produção, foram contratados novos técnicos que ocuparam as mais diversas funções: roteiristas, operadores de câmera, montadores. Foi o período de Edgar Rodrigues; Carlos Bianchi, conhecido como Neco, filho de Fleury; e Daniel Czamanski, que trouxe seus filhos Ivan e Ivo. É a época em que a empresa passa a se chamar Cinegráfica Leopoldis-Som Ltda..

O incêndio

Devido às péssimas condições do local onde estava guardada toda a produção da Leopoldis, Fleury Bianchi pediu para que Odone Silveira transferisse

as latas com os filmes para outro depósito, um espaço também sem condições adequadas para receber o material. Mas era o que se tinha. Como era trabalhoso, Odone foi fazendo a troca aos poucos, durante meses. O local que incendiou foi justamente o novo depósito, onde já estava depositada boa parte de todas as fases da produtora, principalmente da primeira, cujo material empregado para a feitura do celulóide era à base de nitrato, de mais fácil combustão. O incêndio ocorreu no verão de 1965, época de muito calor em Porto Alegre. Praticamente toda a produção anterior a esta data perdeu-se neste incêndio. O que sobrou, além do citado, são trechos de *O flagelo da enchente assola Porto Alegre* (1941); *Confraternização Brasil-Argentina* (1945); *Homens de amanhã* (1947); *Reabilitação da criança inválida* (1948); *75 anos de imigração itálica* (1950); *Jangadeiros* (1952); *O pinho nacional* (1953); *Festa da Uva em Caxias do Sul 1954* (1954); mais um ou outro institucional; alguns números de *Atualidades Gaúchas*. Foi uma perda inestimável. Assim a imprensa noticiou o fato:

Um violento incêndio, registrado às 19h30 de ontem, num depósito da Cinegráfica Leopoldis-Som, localizada à Rua Gonçalves Dias, 820, destruiu grande quantidade de filmes de valor histórico, causando prejuízos de aproximadamente cem milhões àquela empresa.

[...]

O incêndio foi constatado por uma empregada da firma, que deu o alarme, sendo então providenciada a presença do Corpo de Bombeiros. Os soldados trabalharam arduamente para impedir que o fogo se propagasse para outras dependências da empresa, mas não conseguiram impedir a total destruição do depósito, que abrigava material de fácil combustão ("Fogo destruiu cem milhões em filmes", recorte sem data de jornal não-identificado).

Uma vez que a produção de Leopoldis era realizada basicamente sob encomenda, cópias ficaram nas mãos dos patrocinadores, das instituições. Por isso, felizmente, devem existir cópias dos filmes da produtora espalhadas pelos

lugares mais improváveis. Algum material das secretarias estaduais encontra-se hoje no Museu Hipólito. Há um imenso trabalho pela frente para um resgate mais completo da história da Leopoldis-Som: de indexação do material a análises de conteúdo.

Se a Leopoldis-Som, que teve essa impressionante trajetória, atravessando décadas, é pouquíssimo lembrada nas histórias do cinema brasileiro, o que se dirá das pequenas produtoras que também constituíram acervos de imagens?

Italo Majeroni, *The Great Leopoldis*, faleceu em Porto Alegre em 21 de fevereiro de 1974.

Referências bibliográficas

- AMÁDIO, José. "Luz, câmera, ação!". *Revista do Globo*, Porto Alegre, n.391, 28 jul 1945, p.40-??.
- BERNARDET, Lucilla Ribeiro. *Cinema pernambucano de 1922 a 1931: primeira abordagem*. Texto datilografado, 1970, p. 64-65.
- BITTENCOURT, Ezio. *Da rua ao teatro, os prazeres de uma cidade: sociabilidades & cultura no Brasil Meridional (Panorama da história de Rio Grande)*. Rio Grande: Editora da FURG, 2001.
- FERNANDES, Carina Barbosa. *Cinegráfica Leopoldis-Som: elementos para o resgate da história do cinema gaúcho*. Porto Alegre, Curso de Jornalismo-Famecos-PUCRS, 2002/2. 67p. digitadas. Monografia com orientação de Glênio Nicola Póvoas.
- MACEDO, Francisco Riopardense de. *Porto Alegre: origem e crescimento*. 2ª. ed. rev. ampl. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1999.
- PFEIL, Antonio Jesus. "A presença do italiano no cinema brasileiro: VI". *Correio do Povo*, Porto Alegre, 3 ago 1975, p.22.
- PÓVOAS, Glênio Nicola. *Vento Norte: história e análise do filme de Salomão Scliar*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 2002.
- VERDONE, Mario. *Storia del cinema italiano*. Roma: Tascabile Economici Newton, 1995.

-
1. "Comemorava-se tradicionalmente no dia 5 de novembro, numa alusão ao longínquo ano de 1740 quando o sesmeiro Jerônimo de Ornelas de Menezes e Vasconcelos se instalara no Morro Santana com seus familiares e escravos. Sabe-se hoje, após uma verdadeira 'cruzada' de vários historiadores, capitaneada por Riopardense de Macedo, que o sesmeiro não foi fundador nem colono de povoamento. E a data de aniversário da cidade passou a 26 de março pois neste dia, no ano de 1772, o governador do Continente de São Pedro cria a Freguesia de São Francisco do Porto dos Casais, desmembrando-se da então capital – Viamão" (MEIRA, Ana Lúcia. "Apresentação". In: MACEDO, 1999, p. 7).



Experimentais



Artur Barrio: fricções entre arte e registro¹

Stella Senra

A propósito de seus filmes, Artur Barrio costuma dizer que não se trata propriamente de “cinema”, de outra modalidade artística assumida pela sua obra, mas apenas de “registros” de situações momentâneas com vistas à documentação e à divulgação. Barrio insiste na “precariedade” técnica como traço distintivo desses filmes, que estaria em sintonia com a própria precariedade das obras – estendendo a advertência também à fotografia e às anotações que faz sobre seus trabalhos. Definitivamente excluídas do domínio da arte, estas formas de registro se limitariam à função de informação - termo insistentemente citado em seus escritos – sobre trabalhos que estão destinados, pela sua própria natureza, ao desaparecimento.

Apesar de reiterar estas advertências, são algumas destas características que deveriam extrair tais obras do terreno artístico que têm dado lugar à evocação dos filmes de Barrio no contexto desse território ainda movediço, no qual são reunidos o cinema experimental, os filmes de artista e os registros de performances. Os filmes de Barrio, assim como muitos dos filmes de artista, partilham com certas obras do chamado cinema experimental características formais que derivam tanto dos traços deixados pelo modo de registro da ação (feito por fotógrafos amigos, ou “cúmplices”), quanto da forma como o material bruto é trabalhado na montagem. Como os registros de outros *performers*, eles insistem em deixar transparecer o caráter “improvisado” da filmagem, seus acidentes, o manuseio hesitante da câmera, incorporando uma série de “ruídos” – como perda de foco, movimentos

falhos, desenquadramentos – que o cinema experimental pôs a proveito em algumas de suas obras mais notáveis. Também sua montagem sem cortes, que simplesmente “cola” o material bruto apenas para atender às exigências da duração da ação, gera certas perturbações ou “descontinuidades” de ordem narrativa que foram exploradas pelo cinema experimental.

Se estas características permitem uma aproximação visual entre os filmes de Barrio e de outros artistas e o cinema experimental, o que os separa é a função diversa que elas assumem nestas diferentes manifestações. Se no experimentalismo estas “marcas” atestam um intuito de “ampliação” e de “exploração” das potencialidades do *medium* – seja quando buscam explorar qualidades ou características do filme enquanto suporte, seja quando questionam a organização consagrada do discurso cinematográfico – nos filmes de Barrio elas são reivindicadas como resultado de uma “redução” de tais potencialidades em nome do “mero” testemunho. Enquanto os “erros” ou “ruídos” constituem, para o cinema experimental, um modo de fazer aflorarem propriedades ou atributos ainda em potencial na imagem cinematográfica², nos filmes do artista esses mesmos erros pretendem atestar, inversamente, o “despojamento” do registro, dando lugar ao uso da imagem como simples “constatação” da ação, ou seja, como informação.

Barrio associa sua recusa da exploração da técnica e da “estética” cinematográficas à precariedade de seus trabalhos. “(...) já que o material empregado em meus trabalhos é precário, não vejo porque o registro tenha de ser ligado a aspectos técnicos perfeitos”, escreve ele. A propósito de “Situação (T/T1)”, de 1970, o artista menciona a quebra do “ritual técnico” em seus filmes “em favor do seu trabalho” (...), destacando que “a situação de precariedade está desligada de qualquer compromisso estético-técnico” (no caso, com o cinema)³ (BARRIO, 1970/75, p. 153-271).

Meu intuito é abordar algumas das questões suscitadas pelo registro da obra de arte, tomando como exemplo o trabalho “Abertura I”, 1972, de Artur Barrio.

Procurarei, para tanto, situar a noção de informação no contexto das “fricções” que se estabelecem entre obra e registro; em seguida aventarei a possibilidade da existência de uma função poética do registro na obra de Barrio, fundada na correspondência sustentada pelo artista entre precariedade da obra e precariedade do registro.

Fricções

Ao incorporar o filme Super 8 ao registro de suas performances a partir de 1968, além de conferir uma nova dimensão ao seu trabalho, os artistas tiveram a preocupação de definir o estatuto desses registros em relação às exigências de suas próprias obras; esta incorporação impôs, por sua vez, aos criadores, o confronto de suas práticas artísticas com a nova linguagem, dando origem a diferentes estratégias e procedimentos.

Quando apontou uma sugestiva convergência entre o crescente desaparecimento da obra (notadamente com as performances e instalações) e a extensão das possibilidades do seu registro, a crítica Françoise Parfait tocou, sem dúvida, numa das antinomias mais sugestivas – e ainda pouco exploradas – da arte contemporânea⁴. Com o surgimento do Super 8 e mais tarde do vídeo e da imagem numérica, observa ela, tornou-se praticamente ilimitada a possibilidade de registro de obras efêmeras, assim como cresceu exponencialmente a possibilidade de criar novas modalidades de arte com estas imagens. Parfait aventa a hipótese de que talvez a novidade do ato de registrar, assim como a variedade de modalidades assumidas pelo registro, expliquem a dificuldade da crítica em lidar com o trabalho de ordem documental desenvolvido com e a partir da obra de arte. Assim, apesar da existência de uma certa sinergia, ou de uma “interação” entre a ação dos artistas e o seu registro, em geral a forma deste último nunca é comentada, o filme ou o vídeo sendo ignorados na sua manifestação como imagem-movimento, organizados de acordo com critérios formais e discursivos particulares.

Apesar desse “desinteresse crítico”, tanto os filmes quanto os vídeos de performances estão longe da objetividade ou da neutralidade que lhes é atribuída ou que reivindicam, constituindo o lugar de uma série de fricções entre a arte da ação e o seu registro, de novas formas de negociação ou de confronto com estas imagens. O exame dos filmes de performances se torna mais produtivo quando leva em conta estes “atritos”, por meio dos quais o cinema tanto pode “enquadrar” a atuação do *performer*, quanto levá-lo a retomar do vocabulário cinematográfico algumas de suas figuras consagradas.

Ao conceber sua ação, o *performer* é levado a se conter dentro de certos limites do dispositivo cinematográfico – sejam os mais objetivos, como a duração da bobina ou os limites do quadro, sejam os menos diretos, como a inevitabilidade de certos “constrangimentos” narrativos; por sua vez ao registrar a ação, a atenção do fotógrafo ao momento, ao ambiente e ao que se efetiva diante da câmera acaba por demandar, também de sua parte, um certo desempenho que pode ser equiparado a uma outra performance.

O primeiro elemento de ordem cinematográfica que “modula” a performance – pensamos aqui no Super 8 – é a duração da bobina, aproximadamente 3 minutos, que obriga o *performer* a desenvolver ações mais curtas. Se as primeiras performances costumavam durar de 3 a 6 minutos – uma ou duas bobinas – seu tempo passou a ser mais longo depois da gravação em vídeo, registro praticamente sem limite de duração. Além deste condicionamento da ação, alguns procedimentos consagrados pela gramática cinematográfica podem “encaminhar” escolhas “formais” por parte dos *performers*. Françoise Parfait lembra, por exemplo, que o plano-sequência, preferido dos documentaristas pela sua não-intervenção na realidade da qual dá conta, é considerado o “equivalente cinematográfico” da performance; além do seu caráter de “testemunho objetivo” da situação filmada, ele atende a imposições técnicas que o registro da performance partilha com o cinema documental enquanto modalidades de *mise-en-scène* de uma fatia de tempo e de real : necessidade de iluminação, de que tudo se passe no quadro e na duração da ação. Para esta crítica, também a insistente opção dos *performers*

pelo plano fixo (em geral frontal), que faz valer o caráter “testemunhal” deste tipo de imagem mimetizando a postura de um espectador imóvel, tira proveito da tradição cinematográfica ao evocar a “inocência” das suas origens – as chamadas “vistas” dos irmãos Lumière. A esta frontalidade “espacial” acrescenta-se o que o experimentalista e Hollis Frampton chamou de “plano frontal da temporalidade”, ou de “absoluto” da imagem cinematográfica – o seu eterno presente – no qual os *performers* inscrevem suas ações⁵.

Muitas performances optam pela câmera na mão, procedimento consagrado no cinema, pondo a proveito a suposta espontaneidade e frescor que ele confere às imagens e a sua capacidade de criar uma impressão de cumplicidade entre o fotógrafo (e o espectador) e a cena filmada. Além de fazer valer as injunções do dispositivo técnico e da retórica cinematográfica, o desenvolvimento de uma narrativa no cinema não deixa de “parasitar” o registro das performances, levando às vezes à repetição de certos “hábitos” narrativos.

Desde que se tornou possível registrar as ações dos artistas, variadas modalidades de arranjo entre a ação e o seu registro têm sido experimentados. Enquanto alguns *performers* estabeleceram regras rígidas para o seu uso, minimizando a fricção com o cinema, outros perceberam o potencial da nova combinação, fazendo da articulação entre performance e cinema um novo campo de experimentação. Contemporâneos de Barrio, Marina Abramovic e Vlay pertencem ao primeiro grupo, impondo regras estritas ao uso da câmera nas suas performances. Para registrar suas ações fizeram uso exclusivo da câmera estática, enquadrando apenas o espaço da performance; também não cortam nem montam, utilizando todo o material registrado; para realçar o efeito de autenticidade, os artistas recorrem a estratégias como durações sem premeditação, abstração ou evacuação do cenário, concentração da imagem sobre o essencial da ação.

No pólo oposto, um dos exemplos mais interessantes de experimentação é o trabalho de Paul McCarthy, outro contemporâneo de Barrio que, desde os anos 60, já fazia da própria combinação da ação e do seu registro um novo

“campo” de trabalho a ser explorado: Mc Carthy realizou performances para o público, registrando-as ao mesmo tempo; sem público, outras foram registradas, por amigos; apresentou performances só para a câmera, ou registrou ações sem público, para depois mostrá-las no ambiente em que foram realizadas; fez também instalações sem público com elementos perecíveis – como a carne ou fluidos corporais – deixando-os no local para serem percebidos pelo público mais tarde.

Recorrendo à câmera de amigos⁶, Barrio sempre filmou suas ações em continuidade, evitou o corte, recusou-se a montar seus filmes e a usar o modo habitual de mostrar os créditos. Tais restrições ao registro de performances, também sem público, derivam da sua recusa de qualquer tipo de exploração “expressiva” das imagens. Apesar desta definição rígida do estatuto do registro, que o distancia dos experimentos de um Mc Carthy, por exemplo, Barrio nunca perseguiu, como Abramovic e Vlay, a “frieza» do documentário : sua câmera é colocada a uma certa distância da performance, de modo a evitar a “objetividade” geralmente associada a esse tipo de registro, mas próxima o suficiente para convidar o espectador à participação. Ele recorreu também à câmera na mão, buscando uma certa dinâmica que mimetiza o olhar do espectador: Barrio pede ao seu fotógrafo não o recuo do mero observador mas, antes, “todo um envolvimento (...) (nos) aspectos (...), emocionais, (...) um “comportamento psicológico (...)” diante de (...) situação que geralmente provoca uma série de situações e acontecimentos nunca estáticos, tanto física quanto psicologicamente (...)”⁷ (BARRIO, 1970/75, p. 153-271). Tais salvaguardas para neutralizar “o cinema”, acompanhadas de recomendações para captar a coloração “emocional”, “psicológica”, “o meio-ambiente” da performance – esta espécie de *double bind* imposto ao fotógrafo – contribuem para que os registros do artista sejam exemplarmente modulados pela noção de fricção aqui avançada.

O crítico Carlos Basualdo confere à relação entre obra e registro no trabalho de Barrio o caráter de “uma relação carnal, irresolvida e sem solução”, entre informação sobre a obra e a sua ausência. Se Barrio escolheu para suas performances terrenos baldios, espaços “desmarcados” e usou

materiais perecíveis, não “estéticos” como lixo, terra, fluidos corporais, papel higiênico em trabalhos destinados ao desaparecimento, o registro, ou a última “encarnação” da obra de Barrio seria marcado, na sua avaliação, “pela vontade, de certa forma inalcançável, de transformar-se em informação pura e estrita⁸. Retomando esse diagnóstico de “irresolução” da obra de Barrio, vale a pena examinar a impossibilidade de “pureza” da informação sob um outro prisma, o da fricção entre arte e registro.

A performance

A ação “Abertura I” é concentrada no espaço e no tempo: ela se passa numa espécie de quintal que o quadro fechado não permite identificar, sem público. O artista atua diretamente para a câmera. A abertura evocada é a de uma garrafa de Coca-Cola, objeto de muitos trabalhos de forte ressonância política no período (lembramos Cildo Meireles com suas “Inserções em circuitos ideológicos”, 1970, mensagens gravadas em garrafas de Coca-Cola devolvidas à circulação: *Yankees, go home*; *Jesse James no*; *Pavio*, fita, gasolina). O fundo monocromático – o pano amarelo que cobre a mesa – contra as folhas verdes por detrás anuncia a conotação política do trabalho, intenção que, somada à Coca-Cola e às calças jeans do artista, não deixa dúvidas quanto ao “vitorioso” e ao “perdedor” a que se refere o trabalho.

A Coca-Cola de Barrio foi pomposamente envolvida por um guardanapo branco, sugerindo uma comemoração, ou melhor, o deboche de uma comemoração em pleno período da ditadura militar. Com efeito, há um tom de desforra na cena, que opõe à abertura solene de uma garrafa de vinho em comemoração de um grande acontecimento a tosca perfuração da tampa da Coca-Cola com uma faca e sua desajeitada abertura com saca-rolhas. Servido o líquido num copo, o artista acentua esse tom ao sacudir a garrafa gargalhando, e ao fazer jorrar a Coca-Cola com selvageria. Numa inspiração ao gosto do

período do chamado “desbunde”, o espirrar/esporrar da garrafa se quer como uma derrisão (em relação aos vencedores) e, ao mesmo tempo, gesto libertário (dos perdedores) – intenções sublinhadas pela nudez parcial do artista, pelo sugestivo modo de sacudir e fazer “esporrar” a garrafa, e pela insistência do big close na espuma/porra que escorre de sua boca.

O filme

Como acontece com outros filmes de Barrio, a imagem não deixa identificar o local da cena, e o tempo da ação se submete à duração da bobina. A ação é rápida e se concentra numa área pequena, o que determina movimentos pouco amplos do artista, evitando tanto sua saída do quadro quanto o excessivo deslocamento do fotógrafo.

Em nome da “contenção” que Barrio impõe aos seus registros, aqui temos apenas dois planos e um único corte. A câmera na mão se movimenta apenas o suficiente para não perder de vista os gestos do artista. O campo fechado e a limitação de movimento impõem restrições à escolha de planos dentro da tipologia cinematográfica: são planos próximos, closes e planos um pouco mais abertos, quando os gestos se ampliam. Como notou Parfait, aqui também se trata de planos-sequência, dois, que combinam de modo equilibrado uma função descritiva – mostrar o lugar onde se concentra a ação e os objetos envolvidos nela e outra que dá conta da ação.

A ação é delimitada por dois closes da garrafa, um no seu início e outro no final. O primeiro plano-sequência intervém ao final da apresentação do lugar, “introduzindo” a ação: um plano próximo da mesa em leve *plongée* mostra uma “natureza morta”, esta figura tradicional da história da pintura, composta por uma garrafa, um abridor, uma faca; o segundo close pontua o final da ação e do primeiro plano sequência, com a volta à garrafa para mostrar o líquido que escorre da sua boca e enquadrar em seguida o copo com de Coca-Cola com gelo.

No início da ação o quadro permanece fechado e a câmera vacilante move-se apenas para acompanhar de perto os gestos do artista; depois este recua e o plano se abre, criando uma distância maior para captar seus movimentos. O plano volta a se fechar sobre a mesa ao final da ação, quando Barrio devolve a garrafa ao seu lugar e “arranja” o copo ao seu lado.

Encerrados a ação e o primeiro plano-sequência intervém o único corte, voltando-se ao mesmo fechamento do plano inicial: a câmera sempre na mão agora está à altura da mesa, “quebrando” de certa forma a suposta imobilidade do espectador. O segundo plano-sequência começa com outra natureza morta na mesa: deslocando-se lentamente à direita e subindo um pouco, a câmera mostra um cartaz com os créditos do filme, que o artista sustenta por trás – gesto que tanto remete à precariedade reivindicada por ele quanto pode ser lido como uma outra forma de “assinatura”. Aos poucos o cartaz é enquadrado no centro da tela e a câmera desce, mimetizando o movimento de leitura⁹.

A posição próxima da câmera e o plano frontal têm por objetivo restituir a coabitação virtual entre performance e espectador, mimetizando a posição deste último diante da cena e instituindo uma certa “cumplicidade” com ele. O fechamento dos planos cria, de fato, uma certa intimidade com o que se passa, intimidade acentuada, em seguida, pelos dois closes que “pontuam” um filme de apenas dois minutos: o close inicial que retoma uma figura tradicional do vocabulário cinematográfico, “antecipando” a ação, e o seu contraponto, que assinala o seu encerramento (se deixarmos de lado os créditos ao final do segundo).

Além de terem uma posição de destaque no filme por “enquadrarem” a performance, são esses closes que “inscrevem” mais diretamente o registro da performance na retórica cinematográfica: é o primeiro deles que introduz a ação e o último que a encerra. Notemos ainda que a intimidade criada por esses closes também contribui para esta ordem de inscrição: a aproximação da cena a que ambos dão lugar é, digamos, “inusitada” já que o espectador, imóvel, estaria a princípio mais distante da ação; além disto, por se tratar de procedimento

cinematográfico consagrado pelas fortes cargas afetivas que mobiliza, os dois closes na verdade “restituem” e reiteram o olhar habitual do espectador de cinema, “desnaturalizando” a posição que Barrio almeja para o seu público virtual.

Além de apontar estas fricções, cabe ainda uma observação de caráter mais geral: o registro parece atender, no discurso de Barrio, a duas funções diferentes que se recobrem, não sem uma certa ambigüidade. A primeira seria aquela que o próprio artista designa: dar conta da ação evacuando o cinema, limitando ao mínimo o uso de seus recursos; a segunda, na qual poderíamos reconhecer um caráter poético, estaria na vinculação desta “evacuação” das exigências técnico-estéticas do cinema - na precariedade do registro – à própria precariedade das obras.

Examinemos mais de perto a segunda função. Se em “Abertura I” pudemos observar tanto a tentativa quanto os impasses gerados pelo intuito de escapar do “cinema” – ou da “estética cinematográfica” – vale a pena retomar as observações de Carlos Basualdo para identificar a ambigüidade que permeia os registros de Barrio. É este crítico, com efeito, que identifica no trabalho do artista uma “poética da precariedade”, baseada na vontade de refletir “não na perspectiva da historia da arte, mas da realidade sócio-econômica e das condicionantes éticas do terceiro mundo”: o resto (os materiais usados), o recanto (o lugar da obra – o terreno baldio), assim como a fotografia (como máquina de fabricar ausências), seriam, na opinião do crítico, as três coordenadas que constituem esta poética¹⁰ (BASUALDO, 2002, p. 237-271). Se levarmos em conta as palavras do crítico, o registro teria também, na obra de Barrio, uma função poética: pois se o “despojamento” da opção estético-poética de Barrio está em correspondência, como afirma Basualdo, com o “estagio sócio-econômico do terceiro mundo”, não apenas a escolha dos materiais e do lugar da obra teriam um caráter “expressivo”, mas também o registro ultrapassaria sua condição de “informação pura” para assumir esta mesma correspondência que rege a escolha dos materiais e o lugar da obra. Não é por acaso, portanto, que outros críticos além Basualdo evoquem uma sintonia entre a obra de Barrio e a de Glauber

Rocha, que propôs justamente a criação de uma estética cinematográfica – a estética da fome – fundada na precariedade técnico-estética do terceiro mundo.

Resta um último comentário, de ordem mais geral. No atual momento vivido pela arte contemporânea, em que não só as formas de registro se tornaram cada vez mais operacionais, mas também em que as práticas estéticas passaram a lhes conferir novas e insuspeitadas funções, cabe uma reavaliação dos filmes de Barrio. A arte contemporânea vem operando, cada vez mais, com uma “perturbação” de identidades e funções que não deixa de atingir o estatuto dos “registros” dos trabalhos dos artistas¹¹. Trabalhos ou performances filmados, videografados, transmitidos *on line*, este tipo de material cujo estatuto ainda padece de uma certa indecisão tem conquistado espaço nos circuitos de arte, em galerias, museus, sendo não apenas apresentado “no lugar” do evento registrado, mas também contemplado com mostras específicas do gênero “vídeo de artista”, “filme de artista”, livro de artista” etc. Tal perturbação de identidades e funções, mais que uma contingência da execução da obra ou da necessidade de sua perenização, parece ter se tornado um dos “trunfos” da arte contemporânea, uma de suas “estratégias”, enquanto o próprio cinema, por sua vez, diluindo os antigos limites entre “comercial” e “artístico”, passa a integrar cada vez mais intimamente certo tipo de obra – como as instalações, por exemplo.

Enquanto esse estado de “suspensão” atinge o estatuto do registro e se multiplicam as mostras a ele dedicadas, alguns artistas tomam a dianteira deste processo, interrogando diretamente a própria noção de registro no interior de sua produção artística. É o caso de Rirkrit Tiravanija, em cuja retrospectiva *Une retrospective – Tomorrow is another day (Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, fevereiro-março de 2005)*, nenhum trabalho e nenhum registro estão expostos, mas três personagens – um ator, um guia e um fantasma (uma voz gravada) “narram”, peça por peça, a sua obra¹².

Se passarmos em revista o número de exposições e de mostras que contemplaram os registros de Barrio nos últimos anos, fica evidente quão

propício o atual contexto das artes tem sido para a incorporação destes trabalhos considerados “não artísticos” no universo da chamada arte contemporânea ; e quão mais problemáticos se tornam, na sua obra, a irresolução entre informação e o desaparecimento da obra – ou seja – a sua concepção do estatuto do registro.

Referências bibliográficas

BARRIO, Artur. "Da qualidade técnica do registro ou precariedade". In: CANONGIA, Lígia (org.). *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo Edições, 2002. p. 153-271. CANONGIA, Lígia (org.). *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo Edições, 2002.

PARFAIT, Françoise. *Video: un art contemporain*. Paris: Editions du Regard, 2001.

FRAMPTON, Hollis. *L'écliptique du savoir – film, photographie, vidéo*. Paris: 1999.

-
1. Para este texto foi examinada cópia em vídeo do filme.
 2. O apreço do cinema experimental pela exploração das características materiais da imagem se deve em parte ao surgimento das câmeras Super 8, que teve papel de destaque na revitalização da vertente americana do cinema experimental dos anos 60.
 3. BARRIO, Artur. "Da qualidade técnica do registro ou precariedade". In: CANONGIA, Lígia (org.). *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo Edições, 2002. p. 153-271.
 4. PARFAIT, Françoise. *Video: un art contemporain*. Paris: Editions du Regard, 2001, p. 59-60.
 5. FRAMPTON, Hollis. *L'écliptique du savoir – film, photographie, vidéo*. Paris: 1999, p. 90-91. Ao distinguir cinema e vídeo, Frampton desloca a concepção de plano cinematográfico do espaço para o tempo, mencionando as complexas invenções do cinema para escapar do "absoluto" da imagem cinematográfica, o seu eterno presente. A chegada do vídeo teria propiciado uma "dissolução", ou uma "fluidificação" de todos os segmentos da unidade temporal, devido a sua capacidade técnica de registrar em continuidade toda a ação na sua duração real.
 6. Boa parte dos filmes e da documentação fotográfica do trabalho de Barrio foi feita por César Carneiro, cuja magnífica produção fotográfica permanece praticamente desconhecida.
 7. BARRIO, Artur. *Op. cit.*, p. 153.
 8. BASUALDO, Carlos. "Contra a eloquência: Notas sobre Barrio – 1969-1980". In: CANONGIA, Lígia. *Op. cit.*, p. 236.
 9. Também os créditos do filme devem conotar a precariedade do trabalho. Em dois outros de seus filmes ele prefere mostrá-los ao vivo, explicando: "Esses dois registros (*Situação T/T1*) não são montados e muito menos têm título, o que resulta na apresentação de um cartaz escrito ou oral em suas apresentações". BARRIO, Artur. *Op. cit.* p. 153-271.
 10. BASUALDO, Carlos. *Op. cit.*, p. 237.
 11. Blouin, P., During, E. e Zabunyan, D. "Entretien avec Jacques Rancière – L'affect indécis". *Critique – revue générale des publications françaises et étrangères*. Paris, n. 692-693, jan.-fev. 2005.
 12. Em recente entrevista a Lisette Lagnado, o artista define claramente sua posição quanto ao registro: "Eu me esforço muito para não privilegiar as imagens posteriores, para não fazer documentação nem ter consciência do efeito do trabalho, que toma muitos rumos. E para não usar imagens como resrepresentação do evento (convertendo-a no próprio trabalho). Prefiro abrir mão da imagem. (...) Mas acho que o que me interessa não é fixar o tempo; não é uma experiência que possa ser captada em uma única imagem ou em um único instantâneo". Indagado a respeito da distância do seu trabalho em relação à platéia e de seu possível estranhamento, o artista acrescenta: "Quem sabe, mais do que uma relação com a fotografia, tenha a ver com o cinemático, e talvez o estranhamento se deva ao fato de que nem sempre podemos nos enxergar nele. Tem muito a ver com o movimento e movimentações, com caminhos e rastros, mas nada é ou precisa ser fixado". Ver Lagnado, L. "Contra a nostalgia. O artista Rirkrit Tirabanija, convidado da 27a Bienal de São Paulo, defende uma outra experiência do tempo e da arte", entrevista. *Revista Trópico*, 07/11/2006. Disponível em: <http://pph.uol.com.br/tropico/html>.

Letícia Parente: a videoarte e a mobilização do corpo

Luiz Cláudio da Costa (UERJ)

O vídeo chegou relativamente cedo ao Brasil e seria rapidamente absorvido pelos artistas plásticos interessados em novas experimentações e meios não tradicionais. Uma primeira geração de artistas de vídeo surge em 1974 no Rio de Janeiro, por ocasião de uma mostra de videoarte - realizada na cidade da Filadélfia, nos Estados Unidos – para a qual alguns cariocas foram convidados. O Rio se tornaria, então, pioneiro na videoarte no país, pela intermediação de Jom Tob Azulay, que trouxera um equipamento *portapack* dos Estados Unidos (MACHADO, 2003).

As artes plásticas no Brasil, fortemente vinculadas à cena internacional, viviam um momento muito rico, com os desdobramentos de problemas que passavam das condições espaciais da percepção às suas bases corpóreas. Afloravam também questionamentos sobre a função, o circuito e o mercado de arte. Como fetiche de consumo e signo de status social, a obra de arte é entendida antes como parte de uma engrenagem do que como objeto cultural significativa (BRITO, 1975). A Revista *Malasartes* do fim do ano de 1975 publicaria um artigo célebre, de 1969, do artista conceitual Joseph Kosuth, texto fundamental para os desdobramentos das artes plásticas (KOSUTH, 1975). O meio artístico tornava-se consciente de que a obra de arte participa da constituição de um sistema de circulação e que seu valor não provém apenas de sua composição formal.

Era um momento de questionar a experiência estética fundada nas formas sensíveis do objeto e no sentimento de gosto da recepção contemplativa. A

problematização do objeto estético enquanto produto final levaria os artistas a valorizarem mais os processos de investigação, as mudanças e transformações de uma obra sempre por vir. Com essa estética da desapareição em que a obra se vê desmaterializada, as reflexões, depoimentos, notas, escritos, o envolvimento corporal do artista e do espectador-participador farão parte do processo e do sentido da obra. Com isso surgem, no rastro da errância da obra, a *performance* e o corpo, indispensáveis, uma vez que o produto, o objeto final, tornava-se desobrigado. A tendência à dissolução do objeto levava muitos artistas a se interessarem por esse novo campo de expressão, o vídeo.

Essa tecnologia captação de imagem em movimento permitiria fazer o que o cinema não era capaz: ver o registro da imagem no mesmo instante de sua produção. No que diz respeito às *performances*, o vídeo permitiria tornar, imediatamente, um trabalho de corpo um acontecimento de imagem, o que daria complexidade temporal ao evento presencial por sua imediata virtualização. No vídeo, a presença tornava-se desmaterializada e agenciadora de duas formas de presença, a física-referencial e a virtual-indicial. Essa mídia viria somar às novas idéias vigentes da obra ausente, que exigia do espectador elaborações conceituais, movimentos corporais e processamentos temporais. Em resumo, o vídeo exigia uma assimilação do sentido como marca e cicatriz da experiência física.

É nesse contexto que os trabalhos de Leticia Parente surgem, tornando complexa a relação com o espectador. Suas *performances* não existiriam para uma platéia, mas tão somente para a câmera que a registrava. Um trabalho de videoarte não seria apresentado em salas escuras com espectadores sentados, mas em qualquer lugar onde houvesse um equipamento de exibição. Por falta de recursos técnicos acessíveis aos artistas naquele momento, os vídeos produzidos pela primeira geração não seriam editados. Manteriam, ao contrário, apenas o registro do gesto performático do artista, o confronto da câmera com seu corpo - procedimento mais elementar dessa nova arte que surgia.

Nos trabalhos em vídeo de Letícia Parente, câmera e corpo agem sem que um ou outro esteja vinculado à representação de uma ação dramática. Sem que algo seja propriamente representado no sentido dramático, o corpo da artista apenas faz alguma coisa, geralmente uma única ação. Ao comportamento do corpo se equivale um comportamento da câmera. Assim, aos gestos e atitudes de Letícia, correspondem gestos e atitudes da câmera que a vê. Enquanto Letícia faz suas ações, a câmera a enquadra consciente de si, mas como num filme caseiro e desprezioso. Não é mais o enquadramento o que importa, mas aquele registro, aquela imagem com todas as imperfeições, a ausência de foco, a imprecisão. É a sede do registro, como uma exigência de apropriar-se do presente e fazê-lo variar como um pensamento impróprio do corpo. É essa a necessidade que afeta a câmera nos trabalhos de Letícia e desfaz o propósito de representar aquilo que ela visa. O interesse da câmera é antes constituir a imagem como um traço de sua ação, seu sentido como cicatriz e não uma significação. O objeto visado, o corpo da artista, faz alguns movimentos cotidianos e a ação é desdramatizada. O objetivo não é nem narrar nem propor um discurso sobre o corpo ou sobre a obra, mas fazer brotar um pensamento-corpo. A intenção não é auto-reflexiva. Não há uma ação desdramatizada que se desenvolve na frente do espectador que necessita tornar-se consciente da câmera e dos seus processos de produção. Há somente algumas ações físicas insignificantes, um cotidiano diminuto e sem importância que se apresentam para a câmera que as registra sem desprezo nem admiração. Os primeiros espectadores serão a pessoa com a câmera e o artista em *performance*. Essa repetição da imagem e sua variação do atual e familiar é tudo o que importa.

Os primeiros vídeos de Letícia datam de 1974, sendo *Marca registrada* o mais conhecido e perturbador para a época. Nesse trabalho, a artista borda com uma agulha na sola do próprio pé a frase “*Made in Brasil*”. É interessante notar a ausência de composição, o desprezo pela estruturação, a improvisação tanto da câmera que observa quanto da *performer* que necessita refazer seus gestos quando um ponto de seu bordado se desfaz. Não há uma composição

e nem mesmo construção de obra. Apenas o registro de uma ação familiar e sem grandes pretensões, ainda que a frase que Letícia borda em seu pé tenha sentidos simbólicos precisos vinculados ao contexto cultural e político da época. Mas o que impropriamente nos perturba é o sentido, a variação do visado, que jamais podemos fixar.

Havia um discurso cultural que privilegiava a noção “nacional-popular”. Havia, por outro lado, os artistas da geração 70 que problematizavam toda idéia de comunidade nacional, afirmando a diferença, a subjetividade e o corpo. Havia um governo repressor de um lado e a esperança de abertura política de outro. Havia a tristeza das mortes promovidas pela ditadura e a esperança de um Brasil desenvolvido e de livre mercado. Havia as experimentações dos artistas conceituais e a crença num mercado para a arte internacional produzida no Brasil. Todas as contradições parecem se multiplicar nesse vídeo feito sem pretensão, sem estrutura, sem composição. Registrando em seu próprio corpo as múltiplas contradições do momento, Letícia afirma e rejeita os vários discursos vigentes na cena artística dos anos 70: a noção de obra de arte como objeto para um mercado de elite, a idéia de identidade nacional, a mulher de classe média, o cinema, a política, a ditadura, a diferença, o sentimento de desprezo, a indiferença, a falta de sentido, a tristeza, a esperança etc.

Marca registrada ironiza várias noções, conceitos e valores dos anos 70, criando estranhos paradoxos. Se a frase é uma referência à artista ou a sua obra, tudo está fora de lugar, porque é redundante e óbvio. A ironia é manifesta. Se a referência é o discurso vigente da identidade cultural unificada na comunidade imaginada da nação, o desprezo parece evidente uma vez que a inscrição é bordada na parte mais baixa de seu corpo. O fato de ser brasileira ou de participar dessa comunidade imaginada é o que menos importa. E se a referência da inscrição é a obra que produz, sua indiferença também é total, uma vez que é coisa a ser pisada. É negada a noção de obra como uma tela a ser pendurada ou um objeto a ser admirado. O que faz a obra é a experiência de estranhamento que ela é capaz de produzir. O ato de bordar, na cultura patriarcal brasileira, é função da mulher.

Bordando sobre a sola do pé, Letícia afirma e rejeita a experiência da identidade feminina vigente em nossa cultura. Letícia produz todos esses movimentos, fazendo justamente o que é dela esperado. Vai ao encontro do esperado com a imagem do inesperado, causando uma experiência de estranhamento.

Para além dos sentidos simbólicos, há ainda outros indizíveis. Fazendo penetrar a fina agulha nas camadas superficiais de sua pele, invadindo a superfície de seu corpo com aquele instrumento pungente, Letícia desarticula silenciosamente uma cadeia de experiências, valores, conceitos e idéias enraizadas na cultura artística e na cena política do momento. Mais do que minar valores arcaicos substituindo-os com outros mais novos, Letícia dá mobilidade aos sentidos. Parece antes colocá-los a mover-se do que trocá-los por outros quaisquer que pudessem valer mais. Não há o novo a ser substituído pelo antigo, mas há movimento crítico, questionamento. São justamente os valores, sejam eles da arte, da cultura ou da política que estão em questão. Afinal, um trabalho artístico exposto sobre a sola do pé que tocará a terra, o chão, não é aceitável para os valores de uma cultura que acredita que a arte eleva o espírito.

Os trabalhos de Letícia revelam ações simples. São os gestos e as atitudes de um corpo cotidiano que parecem interessar à Letícia Parente, o comportamento disciplinado de um corpo dócil que age cegamente comandado por ordens que ele mesmo parece desconhecer. Em *Preparação* (1974), a artista se prepara para sair e diante do espelho cobre os olhos e a boca com esparadrapos. Sobre eles, Letícia desenha outros olhos e outra boca. O que se revela nesses trabalhos é a afirmação de uma necessidade: desejar um corpo é inventar um outro sujeito, outros modos de ver e sentir. Outros comportamentos implicam em novas subjetividades. Essa é a política do corpo praticada por Letícia Parente em seus vídeos, o que mostra que o campo da estética não diz respeito somente ao gosto e às formas, mas a uma nova ordem para as artes. A arte se expande ao cotidiano, ao espaço da vida.

Letícia Parente não produziu muito, apenas alguns vídeos sem pretensão de representação ou construção de obra. Parece que seus trabalhos de simples

registros de ações não dramáticas, não teatrais e não artísticas não desejam mesmo encenar ou narrar, mas tão somente produzir algum agenciamento com um exterior – contextual, subjetivo ou político –, mas sempre mobilizando seu próprio corpo ou outros corpos. Em *Preparação II* (1975), Letícia registra a situação do processo de sua saída do país. Entendemos o contexto pelas fichas do Ministério da Saúde que a artista preenche após cada uma das vacinas que aplica em seu próprio braço. Como em seus outros vídeos, a única tomada registrada pelo aparelho não mostra o rosto da artista, sempre fora do campo de visão da imagem. Nesse trabalho de 1975, a artista demonstra claramente seu interesse por agenciar questões éticas e políticas além das artísticas, através da mobilização de seu próprio corpo. Aplica-se cada uma das vacinas contra o “racismo”, o “colonialismo cultural”, a “mistificação política” e a “mistificação da arte”. Fica claro o contexto histórico em que a artista se encontra e o desejo de ir contra o movimento de fetichização do objeto da arte que o mercado necessita. Mas o que parece estar em jogo é a relação com o cotidiano e o registro de ações não necessariamente estéticas ou dramáticas.

Se por um lado não se fetichiza o trabalho artístico operando uma forte ausência de interesse estético, por outro a pouca nitidez da imagem dos vídeos e a ausência do rosto da artista no campo de visão nos revela pouco do referente. Dá-se uma grande importância ao registro da ação que, desdobrada em imagem mobiliza um corpo, suas sensações desconhecidas, as forças de seu próprio contexto temporal-histórico e a ordem de um tempo que se põe em ausência na imagem. Um presente desdobrado em imagem, um corpo que se faz ausente na variação, uma ação que não faz obra são agenciamentos que mobilizam o corpo e o pensamento, mas não chegam a se transformar em uma reflexão analítica ou em um discurso artístico. Não se pode dizer que os vídeos de Letícia sejam propriamente auto-reflexivos porque lhes falta a nitidez ilusionista do cinema ou porque os *drop-outs* comentam o meio enquanto dispositivo eletrônico. Seus trabalhos são mobilizadores de um pensamento que é puro traço, antes de torna-se figura. Eles produzem um pensamento que é somente um agenciador de sensações e forças desconhecidas e heterogêneas, isto é, tempos, corpos,

culturas e contextos. Seus vídeos são, nesse sentido, marcas dos eventos e das ações que se propõe atuar, índice do contexto histórico que se impõe à imagem, mas antes de tudo agenciamento de potências de corpos e sujeitos.

Registrar as ações, os processos das performances e deixar o trabalho da câmera aparente assim como as imperfeições da imagem não quer dizer nem neutralidade do meio nem tampouco crença na reflexividade analítica do trabalho artístico. Não há maior consciência, por parte de quem olha, sobre um produto por que ele apresenta seus processos de produção. As marcas do processo acabam por se perder, diminuir sua ação sobre o pensamento, quando elas são tornadas estéticas. Assim, parece mais importante para Letícia Parente agenciar corpos, subjetividades, contextos culturais, éticos e temporais, mobilizar forças heterogêneas, do que refletir analiticamente o dispositivo ou meio com qual trabalha. Por isso, o registro é antes a síntese de um processo múltiplo de agenciamentos, a imagem pensamento ou a imagem-cicatriz que desdobra as forças heterogêneas em jogo na produção e no contexto do trabalho artístico.

Letícia Parente não produziu muito. Seus últimos trabalhos seriam aqueles feitos para a 16ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1981 e para o Projeto Vermelho, da Faap, em São Paulo, em 1986. A artista, entre outros de sua geração, colocou questões importantes para a arte do vídeo: a mobilização do corpo em ações cotidianas diante da câmera, a necessária convivência entre presença e ausência no trabalho artístico, em especial, na imagem eletrônica, o agenciamento ético do trabalho estético e a importância de interferir no processo de produção de subjetividades. Mas antes de tudo: o vídeo tem sua potência no registro de ações e não na representação de uma ação. Registrar, porém, não é tomar um objeto ou um corpo como dado, mas antes mobilizar, dar movimento, permitir a oscilação dos sentidos, das sensações e dos pensamentos heterogêneos cuja síntese inesperada se dará naquele que olha e participa do trabalho artístico. E que não se confunda síntese com unidade, pois diante da ausência de obra e de autor, a única unidade é a da pessoa, do corpo individual, sempre contraditória pela diversidade de sensações que em sua subjetividade se mobiliza.

Referências bibliográficas

BRITO, Ronaldo. "Análise do circuito". In: *Malasartes*, nº 1, set./out./nov. de 1975.

CANONGIA, Ligia. *Quase cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/80*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

KOSUTH, Joseph. "Arte depois da filosofia". In: *Malasartes*, nº 1, set./out./nov. de 1975.

MACHADO, Arlindo. *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

Vídeo, Super 8 e performance: momentos de criação

Guiomar Ramos

A década de 1970 pode ser vista como um dos momentos mais criativos do cinema brasileiro. Pode ser facilmente identificada com o Cinema Marginal (1968-1973), que marcou ruptura com o Cinema Novo, em filmes que retomam as propostas das misturas tropicalistas dos anos 60, com uma linguagem baseada na intertextualidade. São filmes que dialogam com o cinema pornô (o grupo “marginal cafajeste” em São Paulo), que resgatam a fase da chanchada do cinema brasileiro (a Belair carioca de Rogério Sganzerla e Júlio Bressane), com cineastas como Andrea Tonacci e Ozualdo Candeias, João Callegaro, Carlos Reichenbach, Carlos Alberto Ebert, Antonio Lima, ligados à Boca do Lixo. No âmbito dos documentários temos também uma outra produção alternativa e diferente dos anos 60, com os documentários (às vezes antidocumentários) que rompem com a linguagem dos filmes sociológicos realizados em meio ao Cinema Novo. Podemos apontar então para diretores como Arthur Omar, Aloysio Raulino, Ana Carolina, Tânia Savietto e Paulo Rufino.

Mas ainda nessa década existe um segmento do audiovisual, também alternativo e experimental, que não foi diagnosticado como Cinema Marginal, nem como documentário do tipo experimental; uma produção que, com menos recursos do que o Cinema Marginal, fazia seus filmes no suporte de Super 8 e passaria a realizar suas obras também em vídeo¹.

O vídeo experimental, presente para os artistas dos Estados Unidos desde meados dos anos 60 (Nam June Paik faz seu primeiro vídeo em 1961), chega aqui

no início dos 70, como uma opção ao Super 8. Porém, se o vídeo tinha uma grande vantagem em relação ao Super 8, relacionada à possibilidade de não precisar revelar o filme, esta vantagem não contava muito, pois até o início dos anos 80, as câmeras de vídeo são importadas e a resolução da imagem ainda é muito precária: em preto e branco, com pouquíssima definição e quase sem profundidade de campo. Depois dos anos 70 e 80 o vídeo tem uma evolução tecnológica muito rápida (enquanto o Super 8 se mantém com poucas modificações técnicas), que influencia e modifica as propostas dos usuários desse tipo de máquina. Um levantamento da produção em vídeo e Super 8 nos anos 70 seria totalmente diferente alguns anos mais tarde, na década de 80.

Em 2001, foi realizada por Rubens Machado uma ampla pesquisa e levantamento dos filmes em Super 8 com teor artístico experimental, exibidos no Itaú Cultural². A produção em vídeo desse momento foi pesquisada por Arlindo Machado, também através do Itaú Cultural, e relacionada no livro *Made in Brasil – Três décadas do vídeo no Brasil*. Arlindo apresenta três gerações de realizadores de vídeo entre as décadas de 1970 e 2000. A 1ª e a 2ª geração (1970-1980) são concomitantes, portanto, com a produção de Super 8.

Ambas as pesquisas, ao mencionarem a produção da chamada primeira geração de vídeo e de Super 8 (de 1971 a 1980), apontam para diversas experiências relacionadas à poesia, à dança, ao teatro, às artes plásticas. A chamada performance ou atuação performática é comum a todas. Não me refiro somente à atuação do ator, mas a toda concepção do filme.

Pode-se dizer que existe uma grande influência da performance sobre a produção alternativa do vídeo e do Super 8 na década de 70. Ela aparece na produção superoitista de Jairo Ferreira e Ivan Cardoso, nos filmes e vídeos de artistas plásticos como Helio Oiticica e Lygia Clark. Nesse âmbito de espaço-tempo podemos apontar para grupos próximos que, representando outras formas de expressão como o grupo de teatro de intervenção Viajou Sem Passaporte, também dialogavam com esse tipo de audiovisual.

Para comentar sobre a produção de vídeo e Super 8 da década de 70-80, vou discorrer especificamente sobre o significado de performance, termo que tem sido utilizado de maneira exaustiva para designar qualquer tipo de atuação artística (ou não) relacionada à dança, ao teatro e ao cinema, que muitas vezes serve como sinônimo de desempenho de alguma atividade seja ela qual for. Não quero simplesmente definir o que é performance e sim apresentar uma trajetória do que pode ser chamado como tal, de sua origem até a década da produção de Super 8 e vídeos no Brasil – a década de 70. Não vou me referir à performance nos dias de hoje, com seus diferentes processos de desenvolvimento e explorações de acordo com cada arte: temos performances específicas de dança, de vídeo-performance ou ligadas à música eletrônica. O foco aqui é a compreensão do que é performance a partir de seu estado embrionário, presente em suas origens, para então poder contextualizá-la em relação à produção de vídeo e Super 8 dos anos 1970.

Parto da definição de dois teóricos das artes e também *performers*: o brasileiro Renato Cohen (*Performance como linguagem*) e o argentino Jorge Glusberg (*A arte da performance*).

A performance é vista, muitas vezes, como sinônimo de *happening*. Então vamos começar por uma definição simples: quais as semelhanças e diferenças entre a performance e o *happening*? Tanto um como outro apresentam uma recusa do tipo de representação tradicional das artes como a música, a poesia, as artes plásticas e o teatro. De maneira simplificada pode-se dizer que a performance difere do *happening* por ser elaborada de forma mais cuidadosa, acabada, talvez por não envolver necessariamente a participação dos espectadores. A performance geralmente possui um “roteiro” previamente definido, é passível de ser reproduzida fielmente, em outros momentos ou locais. O *happening* seria mais inacabado no sentido de trabalhar sobre o imprevisível e contar necessariamente com uma determinada reação e interação da platéia.

O termo performance começa a ser utilizado para nomear um determinado gênero artístico independente apenas a partir da década de 1970, no Brasil só a partir do início dos 80. Já o termo *happening* foi utilizado pela primeira vez pelo artista Allan Kaprow em 1959.

Historicamente o *happening* antecede a performance. Ambos estão relacionados a movimentos de contestação que se apóiam no acontecimento ao invés da repetição da representação teatral, ambos destacam o signo visual em detrimento da palavra (COHEN, 2004, p. 135). Ao exigirem o uso do corpo humano como sujeito e força motriz, resgatam a idéia de um ritual que pode remeter ao kabuki e ao nô japoneses, aos rituais tribais, passando pelos mistérios medievais e pelos rituais dramáticos realizados pelo bruxo inglês Aleister Crowley nos anos 10 (GLUSBERG, 2005, p. 12).

No modernismo dos anos 20, recitais poéticos, apresentações musicais, leituras de manifestos, representações de peças são vistos como intervenções porque são realizados sempre fora dos locais próprios para essas apresentações (como a academia e o teatro). As intervenções dadaístas eram mais provocativas e parecidas com os *happenings* que vamos conhecer nos anos 1960. Como exemplo cito, a seguir, duas intervenções dadaístas descritas no livro de Glusberg, com a presença de André Breton e Paul Éluard, antes de se tornarem surrealistas.

A primeira:

em um sótão, com um público assistindo, temos cinco homens vestidos de avental branco: André Breton aparece com dois revólveres amarrados nas têmporas e mastiga fósforos, Paul Éluard aparece vestido de bailarina clássica, alguém grita “chove na caveira”, Aragon estava enjaulado e Tzara e Sopault brincam de esconde-esconde (Glusberg, 2005, p. 14).

A segunda:

dez dadaístas visitam a igreja de Saint-Julien-le-Pauvre, no centro de Paris, junto com umas cinqüenta pessoas que haviam sido chamadas para uma excursão pela cidade. André Breton e Tzara começam a discursar, provocando o público. Ribemont se faz de guia e frente a cada coluna ou estátua lê um trecho escolhido ao acaso do dicionário Larousse. Quando o público começa a se dispersar, recebe pacotes contendo retratos, ingressos, pedaços de quadros, figuras obscenas e até notas de cinco francos com símbolos eróticos (Glusberg, 2005, p. 14).

Podemos pensar na influência que intervenções como essas vão ter sobre o cinema de vanguarda europeu, principalmente os filmes surrealistas totalmente construídos a partir de imagens que representam um deslocamento do cotidiano para situações surrealistas, como dos filmes de vanguarda da década 20 *Um cão andaluz* (1928) e *A idade do ouro* (1930), de Luis Buñel, *La coquille et le clergyman* (1928), de Germaine Dulac, e *The life and death of 9413: a Hollywood extra* (1928), de Robert Florey e Slavko Vorkapich,

Esse tipo de atuação intervencionista pode ser relacionado com outro momento das artes plásticas exemplificado pelos *ready-made* de Marcel Duchamp: a “Roda de bicicleta” (1913) e “Fonte” (1917), o mictório invertido. A elevação de objetos de uso cotidiano ao status de objetos de arte através de uma seleção feita pelo próprio artista que lhes confere uma nova função e valor assemelha-se a esse questionamento do lugar e da forma através da qual uma arte como o cinema, a música, o teatro e a dança deveria ser apresentada.

Podemos citar ainda nas décadas de 10-20 as experiências de fusão das artes da escola alemã Bauhaus. Oskar Schlemmer buscava integrar, numa só linguagem, a música, o figurino e a dança. Em *O gabinete de figuras* (1923) utiliza técnicas de cabaré, de *music-hall* e do teatro de marionetes. Em *Meta* (1924),

ele movimenta seus atores num ritmo entre ginástica e dança. Ainda nos 1920 podemos citar as experiências de Sergei Eisenstein que, partindo do teatro, chega a uma montagem de atrações no cinema. A partir de 1934 temos as primeiras experiências de John Cage, que começa a fazer experimentos com ruídos e sons do cotidiano no instituto de educação artística Black Mountain College, no qual alguns professores eram da desaparecida Bauhaus. Vinte anos depois, Cage monta um espetáculo, marco na história do *happening* e da performance, onde propõe uma fusão entre as artes – música, artes plásticas, literatura e dança – de maneira que a música pudesse ser mostrada através de uma atitude teatral, de uma representação plástica e de um texto literário:

Em um espaço retangular (o público ficava disposto em quatro triângulos), os artistas podiam circular entre as diagonais dos triângulos. Cage, de cima de uma cadeira, leu um texto sobre música e zen budismo, em seguida executou uma música utilizando um rádio. Em cima de uma escada, os poetas Mary Richards e Charles Olsen leram seus poemas. O artista plástico Robert Rauschenberg, cujos quadros estavam pendurados em diversos pontos do teto, escutava discos em um velho gramofone. David Tudor tocava um piano preparado. Merce Cunningham e seus colaboradores dançavam perseguidos por um cachorro (Glusberg, 2005, p. 14).

Outros precursores da performance relacionados às artes plásticas são os artistas Jackson Pollock e Allan Kaprow. Jackson Pollock se utiliza da *action painting*, na qual o artista pinta sobre uma lona colocada no chão, seu corpo entra no espaço artístico já que se torna necessário movimentar o corpo todo para pintar. Allan Kaprow sai da corrente do expressionismo abstrato (que incluía o *action painting*) e começa a programar *happenings*. A idéia era (como na época dos dadaístas, agora com um novo impulso) deslocar a arte das telas (e dos museus e galerias) e trazê-la para as ruas.

Em 1960 temos as realizações do grupo Fluxus, criado pelo lituano George Maciunas onde seus integrantes se inspiram nos *happenings* de John Cage e de Kaprow. As intervenções mais impressionantes são de Joseph Beuys. Em uma delas, passa horas sozinho na Galerie Schmela, em Düsseldorf, com o rosto coberto de mel e folhas de louro, carregando nos braços uma lebre morta, a quem comentava detalhes sobre as obras expostas.

Em meio à *Pop Art*, Andy Warhol e outros do chamado Cinema Underground americano também realizam filmes performáticos³. Em *Blow job* (1967), temos uma atuação estendida do tempo real com a imagem da expressão facial de um rapaz que reage ao ato de uma felação sexual.

Uma das relações que começa a existir entre as intervenções e o vídeo se dá a partir do momento em que essas apresentações passam a ser registradas em vídeo. Nos anos 60-70 esse registro passa a fazer parte de instalações onde as imagens eram veiculadas simultaneamente em diversos monitores, como nas experiências de Nam June Paik e de Yoko Ono. Algumas performances da década de 1960 podem ter uma ligação direta com as obras de *body art*.

No Brasil do início dos 70, temos a presença de um teatro do tipo ritualístico, realizado, muitas vezes, fora dos palcos, em meio à platéia, ou mesmo nas ruas. José Celso Martinez Correa, depois do espetáculo *Gracias Senhor* (1973), viaja com o grupo Oficina pelo Brasil, fazendo teatro em praças de cidades do nordeste. Pode-se pensar na influência de Antonin Artaud sobre o teatro brasileiro através da visita do Living Theater ao Brasil no final dos 60⁴. E ainda sem o nome de *happening*, temos as experiências do grupo paulista Viajou Sem Passaporte, que fazia interferências em shows e peças de teatro em São Paulo no final dos 70.

Para falar do *happening* e da performance no Brasil, além da influência de Artaud, podemos citar as primeiras intervenções de Flávio de Carvalho, arquiteto, designer e pintor expressionista, que em 1931 caminha com a cabeça coberta por um boné, em sentido contrário ao fluxo dos fiéis de uma procissão de Corpus Christi – é obrigado a correr de um grupo que queria pegá-lo. Em 1956 passeia

pelo centro da cidade de São Paulo em trajes criados por ele: saia curta de pregas, meias arrastão, sandálias de couro e uma camisa de seda transparente e bufante.

E se a performance representa a passagem da pintura para um espaço não definido pela moldura do quadro, o destaque é Hélio Oiticica que em 1965 leva para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro os integrantes da Escola de Samba da Mangueira (da qual ele era passista), vestidos com capas e estandartes – os parangolés. Oiticica e outros artistas como Lygia Pape e Antonio Dias, que já haviam passado pela crise da pintura através da desintegração do quadro, realizam experiências em Super 8 e 16mm: Oiticica filma em Nova York *Agrippina é Roma-Manhattan* (1972), em 16mm, onde faz transitar sobre a arquitetura de Manhattan uma mulher de vermelho e outros personagens que tentam a sorte, entre espaços mundanos e míticos; Lygia Pape realiza em Super 8, *Carnival in Rio* (1974, 10m), uma filmagem do carnaval de rua carioca, com imagens da chegada da polícia; Antonio Dias trabalha, no suporte do Super 8, *The illustration of art 2* (1971, 1m53), com as texturas de um acender e apagar de palitos de fósforo e nesse mesmo ano realiza experiências em vídeo nos Estados Unidos⁵.

Nesse momento, é a performance que proporciona o poder de vivenciar a realidade tão intensamente e, já que não havia mais sentido representá-la, é o corpo ritualizado e não o corpo treinado para atuar que vai ser mostrado. Esses procedimentos se encaixam perfeitamente neste Brasil da ditadura, que viu se dismantelar os elos culturais que uniam intelectuais e artistas em função de mudanças radicais da política nacional.

Se o *performer* não representa como um ator e vivencia determinadas situações de maneira intensa, a ênfase no corporal faz com que ele capte a realidade política e violenta que está em sua volta através de um corpo visual, tátil e auditivo. É através desse corpo sensorial que a geração de vídeo e de Super 8, citada por Arlindo e Rubens Machado, composta basicamente por artistas plásticos e por cineastas oriundos do Cinema Marginal⁶, vai abordar temas referentes ao Brasil, à ditadura e à própria televisão.

Podemos falar de filmes e vídeos performáticos com diferentes características que passo a nomear⁷.

Os que explicitam o próprio veículo – televisão ou cinema – como o vídeo *Chuva* (1974, 5m, Betacam), de Fernando Cochiaralle (uma TV ligada com chuviscos e ruidagem, com bonecos-sombras delineados segurando guarda-chuvas), e o Super 8 *O duelo* (Daniel Santiago, 1979, 2m, P/B), onde dois homens se defrontam, como em um duelo de honra, com uma câmera Super 8 e uma 16mm. *Fotograma* (Cláudio Tozzi, 1973, 3m40, cor, mudo) mostra a dificuldade de se abrir um cartucho Super 8 recém-tirado da embalagem e depois, na veladura do filme, vemos o resultado dessa violação.

Os que tem como base as experiências corporais (alguns com referência direta a *body art*), como *Marca registrada* (1974, 10m, Portapack 1/2 polegada, open reel, Sony), de Leticia Parente, onde vemos, em tempo real, a artista costurando em seu próprio pé com agulha e linha a frase “*Made in Brasil*”; ou *M 3X3* (Analivia Cordeiro, 1973, 10m, U-Matic), onde vultos em preto e branco (usando roupas coladas ao corpo para dar o efeito de sombras) dançam ao som de batidas constantes e iguais.

Aqueles que trabalham especificamente sobre a *plasticidade do próprio veículo* (vídeo ou Super 8), buscando um efeito abstrato, como *Lua oriental* (1978), do artista plástico José Roberto Aguilár que, diferente de outros artistas que muitas vezes dependiam de uma câmera de vídeo coletiva, pôde adquirir uma câmera Betamax importada, em 1978. Em Super 8, *The illustration of art 2*, já citado, trabalha a textura das imagens de um acender e apagar de fósforos⁸.

Há ainda os *filmes ou vídeos que contêm um teor político explicitado* pela presença do corpo frente à câmera, numa evidência de comunicação com o registro em si, mas também com o momento vivido e filmado em tempo real. Em *A situação* (Geraldo Anhaia Mello, 1978, 9m, Portapack, 1/2 polegada, open reel, Sony), temos um homem sentado em mesa de bar, falando sem parar a frase

“a situação política, econômica, cultural, brasileira”, seguida de uma mesma atitude: beber uma garrafa de pinga. A evolução do quadro caminha para um descontrole corporal trazido pela ingestão da bebida alcoólica. Em *Estômago embrulhado – jejum* (1975, 8m, Portapack, 1/2 polegada, open reel, Sony), de Paulo Herkenhoff, vemos o artista sentado, seminu, com um maço de jornais e uma grande tesoura com a qual corta, repetidamente, pedaços desses jornais, amassando-os e depois colocando-os na boca e mastigando devagar. Antes de cortá-los, vemos o título das matérias publicadas – todos eles dizem respeito ou contêm a palavra censura ou seu sentido: “Senador aplaude censura”, “Censura troca de cara”, “Carta dos leitores: ‘arte e censura’”, “Caderno do *Opinião* é apreendido”, “Senador vai tratar da censura com Falcão”, “Polícia proíbe Caetano Veloso e Dedé pelados”. No final, a câmera se afasta, mostrando o rosto do artista que encara o espectador e dentro de sua boca semi-aberta podemos enxergar um bolo de papel entre os dentes. Ele levanta bruscamente os braços e coloca a mão sobre a câmera – em um ato de autocensura. No filme em Super 8 *O esplendor do martírio* (Sérgio Péo, 1974), um rapaz atinge uma estátua que está em um lugar público, é interpelado por um guarda, foge e ainda é peso (colocado dentro de um camburão) pela polícia. No Super 8 *A pátria* (Jorge Mourão, 1977), vemos no espaço interno do que se parece com um ateliê um homem que toma banho, nu, se esfregando com pedaços de jornais diários.

Nos quatro exemplos citados acima temos a presença dos dois suportes, vídeo e Super 8, a explicitação do corpo em função de uma experiência comum – o Brasil da repressão. Um dos filmes em Super 8 traz a experiência da rua, do contato com os elementos do real, como o vigilante que se atraca com o *performer* e a chegada da polícia em *O esplendor do martírio*. Em *A pátria*, apesar do registro ter sido feito em um espaço interno, a câmera se posiciona com mais movimento, mostrando um pouco o em torno e a possibilidade de termos uma pessoa assistindo ao homem que toma banho com os jornais. Já as experiências do vídeo mostram uma proposta mais formalista, controlada pelo espaço do estúdio, com a câmera fixa captando as manchetes das notícias de

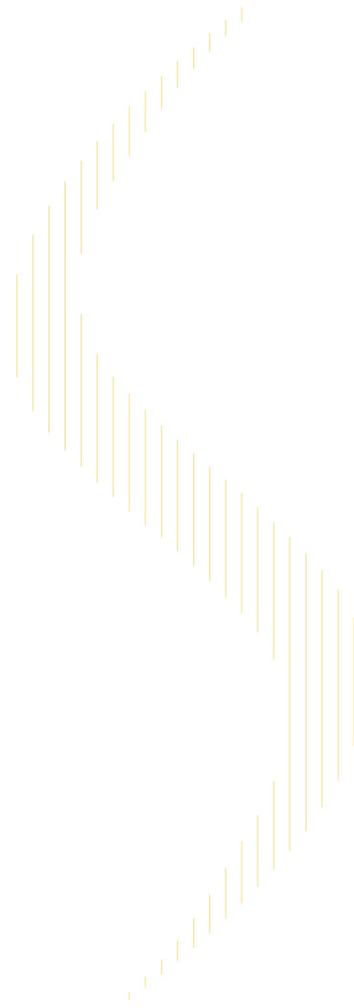
jornal, seguidas pelo ato de mastigar, em *Estômago embrulhado*, ou a atitude de beber a cerveja e articular uma mesma frase em *A situação*.

Nas experiências em Super 8, a relação com a rua, a possibilidade do encontro/confronto com o acaso, revelam uma proximidade maior com os procedimentos do que seria o *happening*. Existe a possibilidade de interação com o que está em volta da intervenção. Já as experiências de vídeo trazem a repetição e o controle dos movimentos corporais e nos remetem às propostas performáticas.

Referências bibliográficas

- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil – três décadas do vídeo no Brasil*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
- MACHADO, Rubens. *Marginália 70: o experimentalismo no Super 8 brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.
- _____. “O cinema experimental no Brasil e o surto superoitista dos anos 70”. In AXT, Gunter e SCHÜLER, Fernando (org.). *4 x Brasil: itinerários da cultura brasileira*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2005.
- QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: teatro e ritual*. São Paulo: Annablume, 2004.

-
1. Vale lembrar que a câmera Super 8 é automática e de fácil manejo, muito mais acessível a qualquer pessoa do que a câmera de 16mm, bitola bastante utilizada por diretores do Cinema Marginal como Bressane e Sganzerla, ou do documentário alternativo como Arthur Omar e Aloysio Raulino.
 2. Reflexões sobre ela estão presentes em alguns textos do autor como no *Marginália 70: o experimentalismo no Super 8 brasileiro* e *O cinema experimental no Brasil e o surto superoitista dos anos 70*.
 3. Maya Deren e Kenneth Anger, que depois vão ser inseridos no Cinema Underground por Jonas Mekas e outros críticos, produzem curta-metragens com teor performático desde os anos 40.
 4. Nesse esforço para dar um histórico da performance é imprescindível, inevitável, falar do ator, dramaturgo e teórico Antonin Artaud, que em 1932 publica o manifesto “O teatro da crueldade” onde estabelece através de técnicas, temas e um programa, uma forma de concepção que coloca o teatro com a função de romper com toda sujeição ao texto, podendo a partir daí reencontrar uma noção de linguagem única que estaria situada entre o gesto e o pensamento, em uma espécie de criação total. Para Artaud, o teatro deveria libertar-se do espaço do palco, para converter-se num verdadeiro ato, submetido a todas as solicitações e distorções ditadas pelas circunstâncias, na qual o acaso volta a ter importância. Ao sugerir que o teatro deve deixar de estar aprisionado ao palco e dando ênfase ao acaso, Artaud parece estar descrevendo as regras de intervenções do *happening* (Quilici, 2004, p. 36).
 5. O filme *Triste trópico* (1974), de Arthur Omar, também está diretamente relacionado às produções que trabalham o gesto performático.
 6. Podemos falar aqui de Jairo Ferreira com *O vampiro da cinemateca* e Ivan Cardoso com *Nosferatu do Brasil*.
 7. Escolhi alguns vídeos e filmes da longa lista de produções citadas por Arlindo Machado em *Made in Brasil – três décadas do vídeo no Brasil* e Rubens Machado em *Marginália 70: o experimentalismo no Super 8 brasileiro*.
 8. Rubens Machado apresenta parte da produção do Super 8 da década de 70 como uma tripla confluência que aponta para um diálogo entre a poesia, as artes plásticas e o cinema (Machado, 2001, p. 222-223).



XI ESTUDOS
DE CINEMA E
AUDIOVISUAL
SOCINE