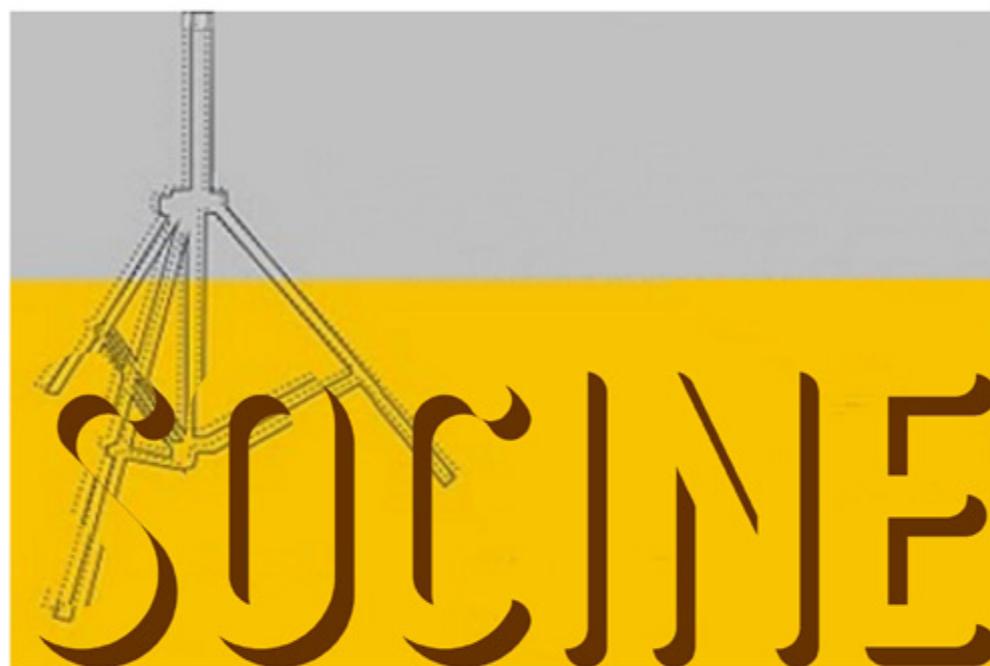


XII Estudos de Cinema e Audiovisual

- Volume 2 -



Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual



Organizadores: Laura Cánepa
Adalberto Müller
Gustavo Souza
Marcel Vieira

ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL

SOCINE

- Volume 2 -



ISBN: 978-85-63552-03-7

ANO XIV – SÃO PAULO

2011

Laura Cánepa, Adalberto Müller, Gustavo Souza, Marcel Vieira
(orgs.)

XII ESTUDOS
DE CINEMA E
AUDIOVISUAL
SOCINE

- Volume 2 -

SÃO PAULO - SOCINE

2011

Estudos de Cinema e Audiovisual Socine – Vol. 2/ Organizadores: Laura Cánepa, Adalberto Müller, Gustavo Souza e Marcel Silva – São Paulo: Socine 2011 –

370 p. (Estudos de Cinema e Audiovisual 2 – v. 12)

ISBN: 978-85-63552-03-7

1. Cinema. 2. Cinema brasileiro. 3. Cinema latino-americano. 4. Cinema asiático. 5. Documentário (Cinema). 6. Audiovisual. I Título.

CDD: 791.34 (20a)

CDU: 791.4

Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine

- Volume 2 -

Coordenação editorial

Laura Cánepa

Capa

A partir de arte gráfica de Luiz Fernando Moura

Projeto Gráfico e Diagramação

Paula Paschoalick

Revisão

Marcos Visnadi

1ª edição digital: setembro de 2011

Encontro realizado em 2010 - Recife - Pernambuco

© Socine - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

Diretoria da Socine

Maria Dora Mourão (USP) – Presidente
Anelise Corseuil (UFSC) – Vice-Presidente
Paulo Menezes (USP) – Tesoureiro
Mariana Baltar (UFF) – Secretária

Conselho Deliberativo

Adalberto Müller (UFF)
Afrânio Mendes Catani (USP)
Alexandre Figueirôa (Unicap)
André Gatti (UAM/Faap)
Andréa França (PUC-RJ)
Angela Prysthon (UFPE)
Cezar Migliorin (UFF)
Eduardo Morettin (USP)
Fernando Mascarello (UNISINOS)
Ilana Feldman (USP) – representante discente
Laura Cánepa (UAM)
Mahomed Bamba (UFBA)
Marcel Vieira (UFF) – representante discente
Rogério Ferraraz (UAM)
Rubens Machado Jr. (USP)
Samuel Paiva (UFSCar)
Tunico Amancio (UFF)

Comitê Científico

Bernadette Lyra (UAM)
Consuelo Lins (UFRJ)
José Gatti (UTP/UFSCar)
João Guilherme Barone (PUC-RS)
João Luiz Vieira (UFF)
Miguel Pereira (PUC-RJ)

Conselho Editorial

Adalberto Müller, Afrânio Mendes Catani, Alexandre Figueirôa, Ana Isabel Soares, André Brasil, André Gatti, Andréa França, Anelise Corseuil, Arthur Aufran, Bernadette Lyra, Carlos Roberto de Souza, Cezar Migliorin, Cláudia Mesquita, Consuelo Lins, Eduardo Escorel, Eduardo Vicente, Egle Spinelli, Erick Felinto, Felipe Trotta, Fernando Moraes da Costa, Fernando Salis, Flávia Seligman, Gelson Santana Penha, Glênio Póvoas, Gustavo Souza, João Guilherme Barone, José Inácio de Melo e Souza, Laura Cánepa, Leandro Mendonça, Luciana Corrêa de Araújo, Lúcio de Franciscis dos Reis Piedade, Luiz Antonio Mousinho, Luiz Augusto Rezende Filho, Luiz Vadico, Mariana Baltar, Maríliam Franco, Maríliam Franco, Maurício de Bragança, Maurício Reinaldo Gonçalves, Newton Canitto, Roberto Franco Moreira, Rogério Ferraraz, Rosana de Lima Soares, Samuel Paiva, Sheila Shvarzman, Sílvia Da Rin, Suzana Reck Miranda, Vicente Gosciola, Victa de Carvalho, Zuleika Bueno

Comissão de Publicação

Laura Cánepa, Adalberto Müller, Gustavo Souza, Marcel Vieira

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)
XIV	2010	Universidade Federal de Pernambuco (Recife - PE)
XV	2011	Universidade Federal do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro - RJ)



- Volume 2 -

Cinema brasileiro

- 11 Prenúncios da diversidade no filme *Esses moços pobres moços ricos moços*
Alexandre Figueirôa
- 21 Queremos a imagem nua e crua que se vê na rua:
táticas estéticas e políticas em filmes experimentais piauienses
Frederico Lima e Edwar Castelo Branco
- 32 Recife na rota do mundo:
o Porto do Recife nos filmes silenciosos pernambucanos
Luciana Corrêa Araújo
- 49 Cine-Produções Fenelon, Cinédia S. A. e o cinema independente
Luiz Alberto Rocha Melo
- 63 O cangaço no cinema brasileiro
Marcelo Dídimo Souza Vieira
- 76 O filme de mistério: colaborações para o estudo genérico no cinema no Brasil
Rafael de Luna Freire
- 90 Movimentos da violência em *Madame Satã*
Ramayana Lira
- 100 Entre a ficção e o documentário no cinema alternativo
Roberto Moura
- 113 A diversidade cultural/sexual no filme *Elvis e Madona*
Wilton Garcia

Cinema mundial contemporâneo

- 131 A câmara autoconsciente e a função das repetições em *Lake Tahoe*,
de Fernando Eimbcke
Aleksandra Jablonska
- 141 O local, o comum e o mínimo
Denilson Lopes
- 156 Recursos frente à passagem do tempo
Fábio Allan Mendes Ramalho
- 170 Nos contornos do vazio: *Gerry* e os cinemas de deserto
Fernando de Mendonça
- 180 A construção da destruição: Jia Zhang-ke e a iminência da catástrofe
Lúcia Ramos Monteiro
- 193 *Amor à flor da pele* e o conceito de melodrama asiático
Ludmila Moreira Macedo de Carvalho

Documentário

- 209 As imagens, os seus circuitos e modalidades expositivas:
o caso do cinejornal *Ita-Jornal* – Porto Alegre, 1927
Alice Dubina Trusz
- 226 Elementos estilísticos da trilogia *Qatsi*
André Bonotto
- 236 Narrativa indireta livre em *Serras da desordem* e *500 almas*
Francisco Elinaldo Teixeira
- 246 O documentário animado e a leitura não ficcional da animação
Jennifer Serra

- 258 Christian Boltanski e Chris Marker: imagem e memória
Juliana Martins Evaristo da Silva
- 273 Forma-ensaio e documentário-biografia: contaminações, jogos, estética e política
Patrícia Rebello da Silva
- 286 Acaso, morte e significação no documentário *Um corpo subterrâneo*
Patrícia da Costa Vaz

Sonoridades

- 301 Assim era a música da Atlântida: a trilha musical do cinema popular brasileiro no exemplo da companhia Atlântida Cinematográfica
Sandra Ciocci e Claudiney Carrasco
- 314 Montagem, canto e música em Alberto Cavalcanti
Fernanda Aguiar Carneiro Martins
- 325 O *soundscape* da modernidade: os *Sound Studies* e o som no cinema
José Cláudio Siqueira Castanheira
- 339 *As damas do Bois de Boulogne*, o musical bressoniano
Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim
- 354 Os sons da continuidade intensificada: o caso de Sergio Leone
Rodrigo Carreiro

Cinema brasileiro



Prenúncios da diversidade no filme

*Esses moços pobres moços ricos moços*¹

Alexandre Figueirôa (UNICAP)²

Apesar do tempo sombrio e do clima de repressão política provocados pelo regime militar, a década de 70 prenunciou, nos bastidores da vida cultural brasileira, movimentos de contestação aos padrões estabelecidos. No teatro, na música, no cinema, se muitos artistas e criadores não podiam expressar abertamente suas convicções políticas e ideológicas, tampouco perdiam a oportunidade de lançar mão dos meios disponíveis para revelar de alguma forma suas inquietações. No Recife, não foi diferente e a revisão crítica dos padrões de comportamento impostos pela cultura oficial deu os primeiros sinais de vida exatamente nesse período em que o “desbunde” acionou o espírito transgressor que abriria espaço para o homoerotismo tornar-se uma atitude desafiadora aos modelos vigentes como atesta João Silvério Trevisan, no seu livro *Devassos no paraíso*:

Ainda que a contragosto, a cruel ditadura brasileira instaurada a partir de 1964 imprimiu um impulso peculiar em certas áreas da vida nacional, nos anos 70. A urgência de uma modernização em ambiente avesso à prática política democrática talvez tenha favorecido, entre os jovens, o surgimento de movimentos de liberalização nem sempre alinhados com orientações ideológicas precisas. Daí porque uma das palavras-chave do período foi “desbunde”. Alguém desbundava justamente quando mandava às favas – sob aparência frequente de irresponsabilidade –

os compromissos com a direita e a esquerda militarizadas da época, para mergulhar numa liberação individual, baseada na solidariedade não-partidária e muitas vezes associadas ao consumo de drogas ou homossexualidade (então recatadamente denominada “androginia”) (TREVISAN, 2007, p.284).

Foi nesse ambiente que vimos surgir, em Pernambuco, evidências de que também no Nordeste nem todos estavam de acordo em reproduzir o retrato existencial, social e cultural do homossexual marcado predominantemente pelo preconceito e a caricatura. Na música, o cantor compositor Flavio Lira gravou, em 1974, pela Rozemblit, no selo Solar (o mesmo que lançou Lula Cortes e Zé Ramalho), o disco *Flaviola e o bando do sol*, autêntico representante da onda musical psicodélica do período, no qual algumas canções deixavam entrever referências ao amor entre pessoas do mesmo sexo, a partir de uma matriz lírica e romântica. O melhor exemplo no disco é a canção *Do amigo*, cuja letra enaltece o reencontro amoroso e fraterno de dois amigos. No teatro, na mesma época, surgiu em Olinda o Grupo Vivencial. De postura anárquica e com nítidas influências do Tropicalismo e dos Dzi Croquettes, o grupo usava a linguagem teatral para provocar o regime militar e o autoritarismo político e moral imposto ao país. Em suas peças, abordava de maneira ousada e irreverente as questões que inquietavam os seus jovens integrantes, sobretudo as relativas à liberdade sexual, ao uso do corpo e ao homoerotismo. O Vivencial permitiu que o travestismo, por exemplo, fosse uma condição inerente de suas montagens, pois para o grupo os limites dos papéis sexuais eram fluidos e intercambiáveis e, tão simples quanto ser cenógrafo, iluminador ou ator, era natural ser homem, mulher ou bicha. Ao dar visibilidade a esse processo no palco, o grupo transformou essa transgressão estética em transgressão de comportamento, sintonizando suas empreitadas artísticas com as mudanças que o mundo começara a experimentar a partir dos movimentos de liberação das minorias étnicas e sexuais.

No cinema, esse período é marcado, em Pernambuco, pelo que se designa de Ciclo do super 8, uma movimentação que envolveu diversos realizadores e produziu cerca de 250 obras, entre documentários, filmes de ficção e filmes experimentais. O pernambucano Jomard Muniz de Britto foi um dos mais atuantes realizadores em super 8 no Recife entre os anos de 1973 e 1983 com filmes de destaque como *O palhaço degolado* (1977), *Inventário de um feudalismo cultural* (1978) e *Jogos frutais frugais* (1979). O cineasta reconhecia as limitações técnicas da bitola, mas encarava a realização de filmes amadores em super 8 como um instrumento cultural aberto à experimentação. Sua produção se caracterizou por um diálogo constante com as artes plásticas, o teatro e o próprio cinema e os filmes por ele realizados buscavam escapar das regras e estilos impostos pela cultura oficial. Além de questionar a realidade sócio-cultural do período, Jomard Muniz de Britto tratou de forma inovadora temas considerados à margem pelos círculos bem pensantes. Entre esses trabalhos estão *Noturno em Ré (cife) maior* (1981), sobre as aventuras de um vampiro bissexual na noite do Recife e de Olinda, e *Esses moços pobres moços ricos moços*, pequeno filme rodado em 1975, inspirado pela canção *Esses moços pobres moços* de Lupicínio Rodrigues, cantada por Gilberto Gil, cujas imagens evocam o relacionamento amoroso entre dois rapazes.

Interessado em pesquisar novas linguagens e revelar por meio da imagem as contradições da cultura tradicional, Jomard Muniz sempre buscou fazer um cinema performático, em que a linguagem corporal ganhava destaque e mostrava sua obra como uma extensão vivencial do próprio autor. O homoerotismo está presente no seu cinema, portanto, não apenas como um tema, mas como uma tomada de posição pessoal de modo a dar visibilidade a uma possibilidade afetiva que, a despeito das condições de produção destes filmes, pudesse ampliar de alguma forma a circulação de ideias. *Esses moços pobres moços...*, por trás de sua ingenuidade e simplicidade narrativa e estética, evidencia um discurso que abria outra frente de ruptura temática, ocupando um espaço expressivo onde a censura e o patrulhamento ideológico era menos rigoroso, e que permitiu ao próprio artista explorar em produções posteriores o tema da homossexualidade

de forma mais aberta – como nos filmes realizados em parceria criativa com o Vivencial, cuja transgressão se tornou notória ao discutir, em seus espetáculos, tanto a situação política do país quanto a liberdade sexual, abrigando em seu seio artistas, intelectuais e travestis.

Não duvidamos da contribuição que este filme aparentemente “inocente” deu para a abertura de um campo mais flutuante das relações afetivas, assim como suas imagens anunciavam mais uma porta para que outros espaços expressivos da cultura e do cinema brasileiros abordassem a questão da homossexualidade fora dos estereótipos e das caricaturas em geral presentes na cinematografia nacional, como tão bem demonstra Antonio Moreno em seu livro *A personagem homossexual no cinema brasileiro*. Moreno catalogou, entre a década de 20 e o início dos anos 80, 127 filmes com personagens homossexuais – e, dos 67 filmes analisados por ele, a maioria aborda o personagem homossexual de maneira pejorativa:

A maioria dos filmes, 62,68%, apresenta um enfoque pejorativo sobre o homossexualismo, e 43,30%, o conjunto de discurso pejorativo e gestualidade estereotipada. Estes filmes contribuíram para a formação de um personagem-tipo do homossexual. E ainda quando não condenam o comportamento da personagem, a utilizam como um *gay clown*, um homossexual palhaço, ou a colocam como algo depravado, doente, criminoso, freqüentador dos piores *bas-fond*” (MORENO, 2001, p. 280).

Segundo Moreno, no Brasil, até o final dos anos 50, as histórias dos filmes abordavam o homossexual de maneira até certo ponto brincalhona e carnavalesca. Na década de 60 começa a se observar a acentuação da tendência de um discurso pejorativo em relação a estes personagens, com poucas exceções (como foi o caso do filme *O menino e o vento*, de Carlos Hugo Christensen, de 1966). A partir dos anos 70, Moreno constatou diversas abordagens do tema e,

sobretudo nos filmes eróticos e nas pornochanchadas, o teor pejorativo acentuou-se e a presença de um travesti ou de um homossexual tipo “bicha louca” ficou obrigatória e patente (MORENO, 2001, p. 283).

A produção superoitista dos anos 70, no entanto, pela sua própria natureza e contexto sociocultural alternativo, parece ir de encontro a essa normatização comprovada por Moreno na produção comercial de longas-metragens. Muitos realizadores pelo Brasil afora e em Pernambuco levaram para a tela obras que abriram uma nova perspectiva na abordagem da temática homossexual. Podemos mesmo afirmar que eles delinearão, no âmbito do audiovisual, algumas das primeiras iniciativas de um estilo de arte que Wilton Garcia, em seu estudo sobre homoerotismo e imagem, classifica como *homoarte*. Estes filmes, como foi o caso de *Esses moços...*, apresentam elementos discursivos que prenunciam, na sua constituição, pelo menos uma das premissas elencadas pelo autor na construção deste conceito:

Parece-me que a homoarte pode ser considerada, por uma lógica formal, sob uma determinada produção artística, que contenha em seu desenvolvimento alguns aspectos circundando uma estratégia positiva da temática, como: a ação afirmativa de uma cena homoerótica em um filme ou uma fotografia com dois rapazes gays ou duas moças lésbicas presentes. Nesta circunstância, verifica-se a materialidade disposta na cena, que relaciona conteúdo/objeto a partir de recursos técnicos e estilísticos, em que o posicionamento do sujeito é visto de maneira afirmativa. O produto contextual, centrado nessas narratividades identitárias/culturais, apresenta-se no “estilo” de uma vivência e/ou prática, na qual arte e sexualidade (inter) cambiam-se (GARCIA, 2004, p.170).

Jomard vislumbrava, na produção de filmes em super 8, o caráter diversificado que esse suporte possibilitava e como ele podia ser, mesmo dentro de suas limitações – técnicas e de circulação numa esfera pequeno-burguesa –,

um excelente instrumento contra a cultura oficial domesticadora, não apenas no âmbito político, mas também dos costumes:

Quando fiz *Babalorixá Mário Miranda, Maria Aparecida no Carnaval*, um professor universitário disse: “Mas como Jomard faz um filme sobre uma bicha?”. Isso mostrava o total desconhecimento dele deste universo, porque Maria Aparecida é um pai de santo e não é só viadagem, é toda uma cultura que tem vida própria (apud FIGUEIRÓA, 1994, p. 186).

Os filmes rodados por Jomard Muniz de Britto não escondiam, portanto, sua intenção de desmascaramento e de afirmação positiva com relação ao estatuto do homossexual, independente de sua posição social, de modo a levar os espectadores a questionar os papéis sociais impostos. Para ele, não estava em jogo ser porta-voz de uma dada comunidade, mas sim borrar as fronteiras e romper os limites do trânsito ainda, naquele período, fortemente demarcado dos atores dos processos socioculturais, de modo a dar-lhes visibilidade. Em *Esses moços pobres moços ricos moços*, ele flagrava o espaço da classe média, voltando seu olhar exatamente para o espaço privilegiado para o qual a bitola super 8 tinha sido comercialmente direcionada, com a função de atender às demandas de registro do lazer doméstico da pequena burguesia. Todavia, em vez de apresentar os personagens usuais de filmes caseiros – famílias tradicionais entretidas em suas atividades diletantes –, neste filme vemos dois jovens percorrendo os jardins de uma casa de classe média, em que não pairam dúvidas sobre o envolvimento afetivo/erótico existente entre eles. Apesar da ausência de diálogos, o gestual dos dois rapazes e a forma como a câmera os enquadra constrói um clima crescente de aproximação amorosa, impressão reforçada com a trilha musical que acompanha as cenas.

O filme inicia-se com os dois rapazes entrando no jardim onde vemos um portão ao fundo, alusão da existência de um mundo exterior que é deixado para

trás. Aparece a estatueta de garoto com bandolim e inicia a música de fundo, *Esses moços*, de Lupicínio Rodrigues, cantada por Gilberto Gil. Os rapazes dedicam-se, então, a atividades prosaicas típicas do lazer burguês, como a admiração de objetos artísticos existentes no jardim da casa. Depois, um deles se deita na grama enquanto o outro se aproxima de uma vidraça onde vemos seu reflexo. Em seguida, ambos estão lendo em silêncio, sentados em espreguiçadeiras. A câmera então se aproxima do rosto de um deles, sugerindo que ele dorme e sonha. Vemos a água de uma piscina. Depois, os dois rapazes aparecem sem camisas e se aproximam um do outro. No plano seguinte vestem sungas e tomam banho de sol, balançam na rede e mergulham numa piscina com outros adolescentes. A câmera faz plano das nádegas de ambos. Volta o rosto do rapaz que dorme. Vemos na sua mão o livro *Angústia*, de Graciliano Ramos. Em seguida vemos que o outro rapaz lê *Alexandre e outros heróis*, também de Graciliano. Logo, há um corte para a imagem dos dois rapazes agora vestidos, no portão, olhando para a rua. O jovem que sonhou aparece caminhando entre crianças no lado de fora do portão. Há um close no rosto do que ficou por trás do portão. Reaparece a estatueta do garoto com bandolim. Os dois se entreolham e caminham para os arbustos até desaparecerem, por trás dos arbustos, da visão do espectador. Vemos os arbustos se moverem rapidamente, sugerindo que eles estão transando. Novo detalhe da estatueta. Os dois rapazes reaparecem. Agora estão mais afetivos um com o outro e um deles afaga o cabelo do companheiro. Eles entram na casa com um dos rapazes passando a mão sobre o ombro do outro. Pelo reflexo da vidraça, vemos um deles sentado sem camisa e o outro se aproximando. Uma cortina vela a imagem. Neste momento, volta a música *Esses moços*. Os dois rapazes reaparecem sorridentes no jardim. O filme acaba.

Como podemos perceber, o filme é construído como um jogo, uma brincadeira repleta de possibilidades e que leva o espectador a um mundo de ambiguidades, marca constante da filmografia de Jomard Muniz de Britto. Neste sentido, na narrativa, é emblemático o uso da canção *Quem nasceu*, cujo refrão

repete “é tudo mentira, é tudo figura”, sendo a mentira aqui colocada não no seu sentido negativo, mas como provocação, em que se insinua que o amor homoerótico sugerido pela narrativa (sobretudo, naquela época) era sempre muito mais um espaço de dúvidas e insinuações entre aquilo que seria real e o que seria imaginado. Segundo o próprio Jomard, ele rodou o filme em uma casa da aristocracia intelectual pernambucana com quem ele mantinha relações e aproximação suficiente para dizer que ia rodar um filme sem informar o seu conteúdo. Ação transgressora, relatada por ele, de interpenetrar espaços reservados e de aparência conservadora da cidade do Recife para desnudá-los e ressignificá-los. Ele também tinha em mente ao rodar *Esses moços...*, um diálogo do filme *Hiroshima meu amor*, de Alain Resnais, em que um dos protagonistas afirma “eu sou uma pessoa de moral duvidosa” e ao ser questionado sobre “o que isto significa”, responde: “eu duvido da moral dos outros”.

Apesar das ambiguidades, é inegável que temos no filme uma afirmação da homossexualidade como um lugar de quebra das normas, mas ela não é uma imposição. Os gestos dos rapazes não seguem uma encenação estereotipada de afetação ou uma composição efeminada – inclusive, segundo Jomard, os atores amadores não eram gays, porém nada impede que os consideremos assim. Os planos finais com os dois rapazes sorrindo para a câmera devolvem ao espectador a ideia de que o amor entre iguais é, sim, uma possibilidade, mas isto deve ser decidido por quem os vê. Os dois jovens podem estar rindo tanto do jogo encenado pelas imagens sugeridas quanto de alegria pela descoberta do prazer homoerótico.

É nesta direção que compreendemos o valor deste filme e o seu papel como fomentador de uma reflexão que, junto a outros trabalhos artísticos dos anos 70, pavimentou o caminho percorrido posteriormente pela homoarte como elemento de provocação e de indagações. Pequenas produções independentes, circulando em espaços alternativos, permitiram que a homoarte não fosse um

modelo congelado, mas uma ação expressiva em constante mutação, aberta e plural. Filmes como *Esses moços...* ganhavam força ao serem exibidos em mostras e festivais e estabeleciam um diálogo, fomentando a criação de uma rede identitária compartilhada com outras obras em diversos estados brasileiros. Eles fortaleceram os laços e vínculos de expressivos grupos sociais por meio de um olhar artístico capaz de transformar a diversidade dos afetos em uma realidade palpável e possível de ser vivenciada. Por esta razão, consideramos fundamental recuperar a memória destes filmes, de forma a mostrar a importância dessas atitudes transgressoras na produção audiovisual – e que não podem de maneira alguma ser esquecidas.

Referências bibliográficas

- FIGUEIRÔA, Alexandre. *O cinema super 8 em Pernambuco*. Recife: Fundarpe, 1994.
- GARCIA, Wilton. *Homoerotismo & imagem no Brasil*. São Paulo: Nojosa, 2004.
- MORENO, Antônio. *A personagem homossexual no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 2001.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. de Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003.
- TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

Referências audiovisuais

- Babalorixá Mário Miranda, Maria Aparecida no Carnaval*. Jomard Muniz de Britto. Brasil, 1974, filme super 8.
- Esses moços pobres moços ricos moços*. Jomard Muniz de Britto. Brasil, 1975, filme super 8.
- Hiroshima meu amor*. Alain Resnais. França, 1959, filme 35 mm.
- Inventário de um feudalismo cultural*. Jomard Muniz de Britto. Brasil, 1978, filme super 8.
- Jogos frutais frugais*. Jomard Muniz de Britto. Brasil, 1979, filme super 8.
- Noturno em Ré(Cife) Maior*. Jomard Muniz de Britto. Brasil, 1981, filme super 8.
- O menino e o vento*. Carlos Hugo Christensen. Brasil, 1966, filme 35 mm.
- O palhaço degolado*. Jomard Muniz de Britto. Brasil, 1977, filme super 8.

-
1. Trabalho apresentado na mesa Diversidade cultural/sexual no cinema brasileiro
 2. Professor Adjunto. E-mail do autor: alexfig@uol.com.br

**Queremos a imagem nua e crua que se vê na rua:
táticas estéticas e políticas em filmes experimentais piauienses**

Edwar Castelo Branco (UFPI)³

Frederico Lima (UFU)⁴

Bricolagem, pastiche e alegorias em Super-8

Partindo do pressuposto de que os vestígios que descrevem as ações simbólicas do passado não são textos inocentes e/ou transparentes (HUNT, 1992), este trabalho propõe entender um conjunto de filmes experimentais realizados em Teresina, no início da década de 1970, como um esforço histórico de constituição de uma linguagem fílmica capaz de problematizar as identidades, o tempo e o lugar de uma geração de jovens piauienses que, sob a influência de Torquato Neto, em sua companhia ou mesmo nos anos imediatamente após a sua trágica morte, sustentaram uma guerrilha semântica com a qual procuravam escapar da captura de suas subjetividades pelas formas dominantes de pensamento.

Como se sabe, a *representação alegórica*, a qual emergiria do fracasso da arte simbólica em captar um mundo cada vez mais marcado por desencaixes e abstrações (GIDDENS, 1991), colocaria em xeque a ideia, própria da *representação simbólica*, de que as intenções e os conceitos entrariam com facilidade e com conforto na representação. Os filmes em estudo, marcas de um mundo crescentemente desencaixado e habitado por sujeitos cada vez mais

descentrados, representam uma gama variada de motivações e estratégias de linguagem que desconfiam da forma e utilizam, entre outros recursos, o grotesco, a deformação e a assimetria para cavar um fosso entre arte e realidade, tornando a arte autônoma em relação à representação das coisas.

A *representação alegórica* é própria da arte moderna, o que poderia sugerir um enquadramento do experimentalismo filmico em estudo dentro do amplo quadro da modernidade brasileira. Por outro lado, para além da alegoria, é muito comum, nestes filmes, o recurso à bricolagem e ao pastiche, o que os poderia, também, articular a uma arte pós-moderna (JAMESON, 1966). Não é intenção deste estudo, entretanto, fazer tais enquadramentos, ainda que o modelo teórico permaneça como uma referência conceitual que vem sendo bastante significativa para o desenvolvimento do trabalho.

Em Teresina, no início dos anos 1970, em um ambiente intensamente marcado pela repressão e pela censura, parcela da juventude piauiense se valeria de bitolas domésticas de super-8 milímetros para compor uma contralinguagem cuja receita fora dada, pouco antes, por Torquato Neto, especialmente através de textos-manifesto que publicaria em sua efêmera coluna *Geleia geral*, a qual manteve por poucos meses no jornal *Última Hora*, do Rio de Janeiro (TORQUATO NETO, 1982). As margens dessa contralinguagem seriam dadas, por um lado, pela ideia de que as palavras são “poliedros de faces infinitas” dos quais é preciso sempre desconfiar. Por outro lado, essa contralinguagem se constituiria através de um inglório esforço para superar as metáforas, desnudando a realidade de sua carga ideológica e a revelando de forma nua e crua (CASTELO BRANCO, 2005; TORQUATO NETO, 1982).

No caso específico dos filmes piauienses, inclusive no caso de *O terror da vermelha* (Torquato Neto, 1972), esta contralinguagem iria se expressar através de um esforço para vampirizar e bricolar dispositivos disciplinares, levando ao limite a luta da imagem contra o corpo obediente. Torquato Neto, Durvalino Couto, Arnaldo Albuquerque, Edmar Oliveira, entre outros, não assinariam seus gestos e filmes

como portadores de uma nova autoria comportamental ou estilo cinematográfico, mas, ao contrário, apontariam para o fato de que a luta que se desenvolvia naquele momento só poderia ser vencida com um misto de bom humor, ironia e bricolagem. Por isso procuraram reivindicar para si o direito de ser agente social das pequenas – porém significativas – mudanças que aconteciam no ambiente cultural da cidade de Teresina no início dos anos 1970.

Neste esforço para subverter o cotidiano de uma sociedade que, ao longo de séculos, vigiou e puniu, perseguiu e disciplinou, jovens artistas fizeram incursões pela música, pela poesia, pela literatura e mesmo pela pintura. Mas foi no cinema que encontraram uma forma satisfatória de representar o cotidiano que queriam.

Após meia década escrevendo letras de músicas e publicando furtivamente em encartes de jornal ou em jornais mimeografados, eles legaram para os historiadores um acervo considerável de fontes hemerográficas. *Comunicação*, *Gamma* e *O Estado Interessante* são exemplares da *geração mimeógrafo* que circularam em Teresina no início dos anos 1970 e que, sendo editados pelo grupo, anunciavam seus ideais estéticos, políticos e comportamentais. Em pouco mais de dois anos fazendo filmes, o mesmo grupo legou mais de uma dezena de exemplares filmados em Super-8 milímetros, o que representa um importante recurso para o conhecimento da memória do experimentalismo fílmico não apenas piauiense, mas brasileiro, em suas múltiplas facetas.⁵

Esses filmes, vistos em conjunto, apresentam uma geração multifacetada de artistas cujas diferenças convergem para o esforço de questionar o comportamento social dócil e padronizado. E, como é comum que aconteça, aquelas obras receberiam diferentes significações. Para alguns, seriam apenas imagens desconexas e mal elaboradas, “A imagem da preguiça e da inaptidão política” (EDITORIAL, 1973), opinião que colaboraria para o esquecimento e abandono a que foram relegados estes filmes. É inegável, entretanto, que, superada uma visão grandiloquente que tudo só enxerga pela lente da macropolítica, tais filmes

revelam um forcejar historicamente importante: a própria constituição, no cenário social brasileiro, de um novo campo, o da micropolítica (CASTELO BRANCO, 2005). Nesse novo campo, abandonada a preocupação com os grandes temas, tais como os partidos e as eleições, parcelas da juventude arrastariam para a arena da política temáticas até então pouco relevantes, tais como o corpo, a sexualidade, a família etc.

A sociedade teresinense assistiria assustada à chegada dos primeiros cabeludos à cidade. Muitas matérias dos jornais locais, no início dos anos 1970, registram uma reação conservadora através da qual, entre outras coisas, várias escolas da cidade proibiam ou cancelavam matrículas de alunos cabeludos. A fala do professor Moacir Madeira Campos, então diretor do Ginásio Leão XIII, um tradicional colégio de Teresina dos anos 1970, sintetiza a opinião das formas então dominantes de pensamento na cidade:

Sou contra o uso dos cabelos longos pelos homens e não permito que rapazes de abastadas e afeminadas cabeleiras freqüentem o meu colégio. Sou contra porque acho que esse costume desmasculiniza o homem, fazendo-lhe ficar com gestos afeminados. Não concordo também com quem diz que os cabeludos representam uma nova corrente cultural e que o cabelo grande é um protesto da juventude. Para mim eles não querem protestar nada e a maioria deles usa longas cabeleiras apenas para mostrar que está em dia com a moda, sem que isso traduza nenhuma tomada de posição diante dos problemas sociais e culturais do mundo (MADEIRA CAMPOS, 1972).

Esse embate seria parte da argamassa com a qual o experimentalismo filmico piauiense trabalharia: filmes como *David vai guiar* (Durvalino Couto, 1972), *Miss Dora* (Edmar Oliveira, 1974), *Coração materno* (Haroldo Barradas, 1974) e *O terror da vermelha* forcejariam contra essa interdição, procurando criar novos espaços e recursos sociais de significação.

Operações sub-reptícias de ultrapassagem dos limites da cidade

O filme *David vai guiar* pode ser visto como uma das expressões do *desbunde* e do deboche para com os padrões e clichês sociais que imperavam em Teresina no início da década de 1970, no mesmo momento em que o País se encontraria embriagado com o “milagre brasileiro”. No filme, dezenas de jovens caminham preguiçosamente pelas ruas de Teresina, divertindo-se em afrontar a azeitada engrenagem disciplinar. Trocadilho com o nome do principal protagonista – Davi Aguiar –, o título remete às intenções centrais do filme: utilizar as noções de guia e contraguia para, a partir de um deslocamento sobre a cidade de Teresina, ir dando visibilidade e afrontando os instrumentos pan-ópticos de controle do espaço urbano, como os sinais de trânsito.

A cidade que emerge na tela, composta por um cenário bucólico que revela pacatos bate-papos de final de tarde nas calçadas, é repentinamente submetida a uma vertigem expressa por motocicletas e automóveis que deslizam por suas ruas em alta velocidade. Ao som ao mesmo tempo agressivo e melancólico da banda de rock Pink Floyd, o protagonista sorri quase furiosamente, enquanto, cabelo ao vento e a pretexto de guiar sua motocicleta, arrasta os olhares na contramão. O argumento do filme se concentra em um esforço para ler os signos da cidade a partir de uma afronta aos regulamentos. O destaque é dado às placas de trânsito, as quais são consumidas sempre no sentido da negação.

O gesto de subverter os regulamentos do trânsito, expressivos fragmentos do discurso urbanista, configurariam uma escrita alternativa de Teresina. Como já se observou, o gesto de caminhar pela cidade – que equivale a deslocar-se na cidade – constitui uma atividade enunciativa, através da qual os caminhantes, delinquentemente, subvertem a cidade idealizada pelas estratégias do discurso utópico urbanista, revelando, em seu interior, “as práticas microbianas, singulares e plurais” (CERTEAU, 1994, p. 175) que também a fazem. A subversão caminhante,

expressa em *David vai guiar*, não se faz apenas no sentido da negação, mas principalmente da bricolagem. Esta bricolagem multiplica as possibilidades da cidade através de uma operação sub-reptícia de ultrapassagem de seus limites.

Símbolos nas roupas, uma camisa vermelha com o nome *Gellati* aparecendo aqui e acolá, um cartaz com um leão com a boca aberta no centro, uma paisagem urbana de contrastes, uma chaminé de fábrica fumando o progresso, um papelote de maconha que sub-repticiamente aparece entre uma cena e outra, giros de corpo com a câmera no ombro, movimentos desconexos da câmera à procura de algo indefinido. Não há, no filme, começo, meio ou fim. São imagens apenas! Muito mais que o Cinema Marginal do Sudeste e sua tentativa de explodir com a representação,⁶ o cinema experimental piauiense não conheceu regras de filmagem, não contratou atores, não exibiu seus filmes em cinemas nem se vinculou a qualquer postura no âmbito da teoria do cinema.

Torquato Neto, poeta piauiense que se notabilizou, entre outras coisas, pelos debates que sustentou com Glauber Rocha (ROCHA, 1997) em sua coluna *Geleia Geral*, já citada, em suas raras – mas promissoras – experiências fílmicas evidenciaria uma prática de filmagem que desafinaria em relação às noções estéticas que norteavam o olhar da crítica sobre o cinema nacional. Notadamente hoje, quando são feitas recorrentes releituras do Cinema Brasileiro dos anos 1960 e 1970,⁷ a obra de Torquato Neto – assim com as obras de Durvalino Couto, Arnaldo Albuquerque e Edmar Oliveira – não se vincula facilmente a rótulos como Cinema Novo ou Cinema Marginal.

O *terror da vermelha* é um claro exemplo da dificuldade apontada acima. Estética e politicamente, o filme expressa um esforço de manter, no cinema, uma “cruzada vanguardista no seu rumo original: uma moda que não pega nem é lançada para tanto” (CASTELO BRANCO, 2005, p. 199). O filme se desenvolve em meio a uma constante descoberta de possibilidades de filmagem. De uma narrativa aparentemente simples, na qual um desengonçado *serial killer* percorre as ruas da cidade matando pessoas, Torquato constrói conexões entre diversas

linhas discursivas. Elementos plásticos incomuns à narrativa cinematográfica, como cartelas com símbolos matemáticos, são expostos na rua, ao mesmo tempo em que despreocupados e absortos transeuntes são capturados pela câmera e tornados personagens de um filme. Colagens, bricolagens e multicolagens fazem uma narrativa antiteleológica com a qual o filme procura jogar com o universo das possibilidades. Buscando uma estratégia comunicacional alternativa, Torquato Neto chegou ao limite da experimentação através da fusão entre desenho, texto e fotografia, buscando, assim, desreferencializar os objetos a partir de “diferentes estratégias visuais” (CASTELO BRANCO, 2005, p. 215). A receita, composta pelo próprio Torquato, parecia simples:

Pegue uma câmera e saia por aí, como é preciso agora: fotografe, faça o seu arquivo de filminhos, documente tudo o que pintar, invente, guarde. Mostre. Isso é possível. Olhe e guarde o que viu, curta essa de olhar com o dedo no disparo: saia por aí com uma câmera na mão. Fotografe, guarde tudo, curta, documente. Vamos enriquecer mais a indústria fotográfica [...]. Vamos guardar as imagens desse tempo, sair na rua e fotografar. Ou prefiro “fazer cinema”? Ou prefiro contar história? [...] Quem vai documentar isso? Quem vai guardar as imagens que o cinema dos cinemas não exhibe? (TORQUATO NETO, 1982, p. 117)

Além de *O terror da vermelha*, filmes já citados, tais como *David vai guiar*, *Coração materno* e *Miss Dora*, entre outros, representam um esforço para afrontar os modelos tradicionais de vida – casamento, carreira profissional, vida pacata, beber socialmente, cabelo curto para os homens, espaços diferenciados para homens e mulheres, enfim – e o aparecimento de um novo estilo de vida que era atestado com a presença de um corpo juvenil deselegante, arredo à disciplina e pulsante em energia. No limite, um *corpo contracultural*, pois “o cabelo, a barba, a roupa, o sorriso malicioso, a total ausência de formalidade, simulação ou atitude defensiva são mais que suficientes para torná-lo modelo de vida contracultural” (ROSZAK, 1972, p. 135).

Filme ou cinema? À guisa de notas finais

Qual seria, então, do alto dessa miríade de possibilidades de leitura, a melhor maneira de enquadrar estes filmes experimentais piauienses no âmbito dos estudos sobre o cinema experimental? Como se sabe, o experimentalismo filmico normalmente aparece, nos estudos sobre o tema, como algo politicamente suspeito, ofuscado que fica, no mais das vezes, pelo reluzir do Cinema Novo (MACHADO JÚNIOR, 2009, p. 20). Mas é inegável que à pobreza técnica, normalmente acentuada, se somaria, nestes filmes, uma deliberada subversão das formas de produção e circulação das obras, confundindo a linguagem filmográfica e, portanto, favorecendo a formulação de uma nova linguagem. Se não é possível, para além da rejeição ao objeto “ditadura militar”, encontrar um eixo catalisador em torno do qual se possam articular os filmes experimentais que foram feitos em profusão entre as décadas de 1970 e 1980 no Brasil, é certamente possível, a partir dessas experiências, pensar sobre o intervalo que vai do filme ao cinema.

No presente caso, não se está falando de um *Cinema* experimental, mas de *filmes* experimentais. Como se sabe, o *cinema* corresponde a um universo sócio-histórico muito mais amplo que o *filme*. Aqui, *filme experimental* está sendo entendido como um procedimento de filmagem que não apenas se distingue daquele adotado pelos filmes comerciais, em razão de ser sua força criativa na maioria das vezes retirada da sua pobreza (pouco dinheiro, câmeras rudimentares etc.), mas também por ser um produto artesanal, feito todo ou quase todo por um único sujeito. Em razão disso, comumente enfatiza os aspectos visuais, criando uma linha narrativa poética e abstrata. Neste tipo de filme também é comum a criação de obras visuais inspiradas em obras musicais, do que são exemplos os filmes *O terror da vermelha*, ancorado em *The dark side of the moon*, famoso álbum da banda Pink Floyd, e *Toques* (Jomard Muniz de Brito, 1976), filme que explora a música *Odara*, de Caetano Veloso.

Apropriadas por este trabalho, as peripécias filmográficas de Torquato Neto e seus companheiros vem nos ajudando a iluminar regiões ainda obscuras da

história da cultura contemporânea no Brasil e que dizem respeito a uma significativa produção fílmica que permanece desconhecida por não estar iluminada, por exemplo, pela “Boca do Lixo”, expressão que virou uma espécie de síntese do chamado Cinema Marginal brasileiro, para onde tem convergido a maior parte das reflexões nesta área. Do mesmo modo, tem sido possível, a partir do estudo destes filmes, situar as especificidades existentes entre cada uma das experiências estéticas que articularam o experimentalismo superoitista no Nordeste brasileiro, clarificando, por exemplo, as diferenças entre os *filmes curtição*⁸ baianos, a *pernambucália* jomardiana e a *transa underground* torquateana. Para cada uma dessas séries, diferentes linhas de fuga e de territorialização (GUATTARI; ROLNIK, 2010).

Se essas experiências fílmicas nos deixaram alguma lição, esta diz respeito ao reconhecimento de que a política também se exerce em espaços micrológicos. Como já foi percebido e anotado,

o cotidiano, longe de ser o lugar da opressão e do controle social, capaz de submeter e uniformizar as pessoas, é um lugar prenhe de interpretações e de desvios. É espaço de constituição de brechas através das quais os homens ordinários, com táticas sutis e silenciosas, driblam a opressão panóptica (CASTELO BRANCO, 2009, p. 9).

Os filmes experimentais aqui estudados nos ajudam a enxergar estas brechas e a espreitar estes dribles. Eles oportunizam, entre outras coisas, pensar sobre as diferentes formas através das quais parcelas da juventude brasileira, com uma arte criativa e sutil, foram capazes de reconfigurar seu tempo e seu lugar, indiferentes à grandiloquência dos “anos de chumbo”.

Referências bibliográficas

- BERNARDET, J.-C. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- CASTELO BRANCO, E. de A. Rupturas instauradoras e funcionamento social da imagem no Brasil contemporâneo. In: _____ (Org.). *História, Cinema e outras imagens juvenis*. Teresina: EDUFPI, 2009.
- _____. *Todos os dias de paupéria*: Torquato Neto e a invenção da tropicália. São Paulo: Annablume, 2005.
- COUTO, D. *Os caçadores de prosódias*. Teresina: Fundação Cultural do Piauí, 1994.
- EDITORIAL. *O dia*, Caderno 1, p. 2, Teresina, 23 set. 1973.
- GIDDENS, A. *As consequências da modernidade*. São Paulo: UNESP, 1991.
- GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica*: cartografias do desejo. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.
- HUNT, L. (Org.). *A nova história cultural*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- LIMA, F. O. A. *Curto-circuitos na sociedade disciplinar*: Super-8 e contestação juvenil em Teresina (1972-1985) Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2007. 120 f.
- MACHADO JÚNIOR, R. *O Pátio* e o cinema experimental no Brasil: apontamentos para uma história das vanguardas cinematográficas. In: CASTELO BRANCO, E. de A. (Org.). *História, Cinema e outras imagens juvenis*. Teresina: EDUFPI, 2009.
- MADEIRA CAMPOS, M. Entrevista. *O Estado Interessante*, Caderno 1, p. 12, Teresina, 04 jun. 1972.
- RAMOS, F. *Cinema marginal*: a representação em seu limite. São Paulo: Paz e Terra, 1989.
- ROCHA, G. *Cartas ao mundo*. Organização de Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ROSZAK, T. *A contracultura*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1972.
- TORQUATO NETO. *Os últimos dias de Paupéria*. São Paulo: Max Limonad, 1982.

Referências audiovisuais

- Coração materno*. Haroldo Barradas. Brasil, 1974, filme super-8 mm..
- David vai guiar*. Durvalino Couto. Brasil, 1972, filme super-8 mm.
- Miss Dora*. Edmar Oliveira. Brasil, 1974, filme super-8 mm.
- O terror da vermelha*. Torquato Neto. Brasil, 1972, filme super-8 mm.

-
1. Trabalho desenvolvido com apoio financeiro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq. Este texto expõe parte das discussões travadas em torno da Mesa Temática *Além da boca do lixo*: confrontos estéticos e políticos em filmes experimentais piauienses e pernambucanos, ocorrida em Recife-PE, de 05 a 09 de outubro de 2010, por ocasião do 14º Encontro da SOCINE.
 2. Professor; CNPq, Bolsista de produtividade em pesquisa . E-mail: edwar2005@uol.com.br
 3. Doutorando; UFPI, Professor. E-mail: frederico.osanan@hotmail.com
 4. Para uma leitura mais aprofundada sobre o experimentalismo brasileiro em sua feição multifacetada, ver Machado Júnior (2009).
 5. Para esta perspectiva sobre o Cinema Marginal do Sudeste ver, por exemplo, Ramos (1989).
 6. Algumas reflexões sobre este tema estão no livro *História, Cinema e outras imagens juvenis* (Teresina: EDUFPI, 2009), organizado por Edwar de Alencar Castelo Branco.
 7. Sobre isto, ver: CASTELO BRANCO, Edwar de A. O cinema curtidão dos anos 60/70. In: Anais do XXV Simpósio Nacional de História. Fortaleza: ANPUH, 2009.

Recife na rota do mundo: o Porto do Recife nos filmes silenciosos pernambucanos¹

Luciana Corrêa de Araújo (UFSCar)

O Porto do Recife é a própria razão da existência da cidade. Quando o português Duarte Coelho chegou ao Brasil no século 16 para tomar posse da capitania de Pernambuco, encantou-se com a localização que viria a ser a cidade de Olinda, sem dar maior importância à várzea pantanosa que lhe era vizinha. Como não houvesse lugar adequado para ancoradouro em Olinda, se percebeu que existia, paralela àquela área de várzea, uma linha de arrecifes que formava um porto natural (FRAGOSO, 1971, p. 13). Nessa região, surgiu a aldeia de pescadores que daria origem à cidade do Recife. Já em 1836, quando Charles Darwin é obrigado a uma parada em Pernambuco, provocada por ventos contrários, ele considera Recife uma cidade “repugnante em cada parte” (apud CARVALHO, 2009), mas se impressiona com o recife de pedra:

Não creio que haja no mundo inteiro uma formação natural de aspecto tão artificial. Esse recife alonga-se numa extensão de algumas milhas, em linha absolutamente reta, a pouca distância da costa, com a largura de 30 a 60 metros de parte superior, chata e unida, parecendo, na maré baixa, um quebra-mar construído por ciclopes (apud GONDIM, 1968, p. 1).

É pelo Porto que chegam os invasores holandeses no século 17, preferindo se instalar em Recife, e não na capital Olinda, pelas condições de defesa mais favoráveis. Imigrantes se instalam na cidade, viajantes e tripulantes de navios passam pelo Porto, circulam pelas ruas nas quais o comércio se desenvolve. Um intenso processo de urbanização tem lugar na estreita faixa de terra que constitui os limites da cidade (o atual Bairro do Recife), que logo se estende para a vizinha Ilha de Antônio Vaz. O historiador José Antônio Gonsalves de Mello identifica nesse momento de dominação holandesa o mesmo “prestígio da rua” que também irá marcar a cidade no início do século 19, como defende Gilberto Freyre em *Sobrados e mucambos* (MELLO, 1987, p. 107).

Pelo Porto vêm os filmes, os primeiros exibidores ambulantes, os cinegrafistas que percorriam o país em busca de trabalho. Como tantos outros, também o comércio cinematográfico irá se desenvolver apoiado no transporte marítimo. É graças à circulação de mercadorias promovida pelo Porto do Recife, por exemplo, que o exibidor Severiano Ribeiro encontra as condições necessárias para ampliar e consolidar sua cadeia de exibição no Nordeste, alimentada pelas constantes remessas de novos títulos.² Quando da implementação do cinema sonoro na cidade, a imprensa noticia a chegada pelo navio Itahité de quarenta volumes de aparelhamento de som para o Teatro do Parque (*Jornal do Commercio*, 9 mar. 1930, p. 10). Nessa sala, sob o comando de Severiano Ribeiro, são exibidos em março de 1930 os filmes sonoros *A divina dama* (*The divine lady*, Frank Lloyd, 1929) e *The Broadway Melody* (Harry Beaumont, 1929).

Projetos de melhoramento do Porto foram propostos ainda no século 19, mas é só em 1908 que as obras têm início. Concluídas em 1918, as obras do Porto significaram uma transformação também na fisionomia do Bairro do Recife, com a demolição de prédios antigos e a abertura das largas avenidas Marquês de Olinda e Rio Branco, inspiradas no traçado urbanístico do Barão de Haussmann em Paris. As obras complementares para melhoramento do Porto têm início em 1923, no segundo ano do governo Sergio Loreto (1922-1926), e visavam proporcionar uma inserção regional mais efetiva dentro do cenário nacional,

criando as condições indispensáveis para a expansão das relações mercantis e do modelo agroexportador (MOREIRA, 1994, p. 98).

Segundo o historiador Antonio Paulo Rezende (1997, p. 39), na década de 1920 “o discurso da modernização contagia o poder público”, postura que na gestão de Loreto estará presente não só nas obras como também no papel estratégico conferido à propaganda. O discurso da modernização aliado ao investimento na propaganda têm importantes desdobramentos na produção cinematográfica local, seja de maneira direta, nos diversos filmes naturais patrocinados pelo governo do estado para divulgar suas realizações, seja de forma mais difusa, mas não menos determinante, na medida em que cinegrafistas e aspirantes a realizadores encontram terreno fértil para exercer uma das atividades modernas por excelência: o cinema. Também se deve levar em conta a relativa estabilidade política e econômica ao longo da gestão de Loreto como fator relevante para o impulso invulgar que caracteriza a produção e exibição de filmes locais em meados da década, entre 1924 e 1926.

Durante e depois desse período, o Porto aparece com destaque na produção silenciosa pernambucana dos anos 1920, tanto em naturais quanto em posados. Entre o material preservado, encontramos cinco filmes com imagens do cais do porto: os naturais *Veneza americana* (Pernambuco-Film, 1925) e *Grandezas de Pernambuco* (Olinda-Film, 1925); e os posados *A filha do advogado* (Jota Soares, 1926) e *No cenário da vida* (Luis Maranhão, 1930). Além deles, o filme doméstico sobre a passagem do hidroavião Jahú por Recife, em 1927, inclui imagens do Porto ao registrar a intensa movimentação popular em torno do evento, uma das paradas do *raid* aéreo entre Gênova e Santos, a primeira travessia aérea do Atlântico realizada por brasileiros.³

Nos filmes, ao lado das ruas pavimentadas e cortadas pelos fios dos postes de eletricidade, o Porto se sobressai como o elemento que exhibe e comprova o processo de modernização pelo qual passava a cidade, reforçando também a ideia de uma vocação do Recife para atuar enquanto espaço privilegiado de circulação de mercadorias, pessoas, bens simbólicos. O destino

de cidade portuária já estaria inscrito na própria formação natural dos recifes, propícia a abrigar um porto, e na situação geográfica estratégica, na rota para a Europa, África e Américas Central e do Norte. É uma vocação que também serve a propósitos políticos e ideológicos, procurando valorizar ou reivindicar uma relevância para a cidade que nem sempre corresponde à sua efetiva situação no cenário político, econômico e cultural do país. O Porto sintetiza, assim, tanto a vocação cosmopolita da cidade, seu diálogo com o mundo, como a defesa dos valores provincianos, em reação aos elementos externos.

Nos filmes profissionais de meados da década, as imagens do Porto vêm carregadas de um valor de propaganda, tanto nos filmes naturais (*Veneza americana* e *Grandezas de Pernambuco*) como também na ficção *A filha do advogado*. Em *Veneza americana*, financiado pelo governo Loreto, o Porto é o protagonista da história de progresso narrada pelo filme. E surge apenas em alguns planos de *Grandezas*, que, no entanto, seja pelas imagens ou pelo próprio título, faz crer que tenha contado com financiamento de capitalistas locais e, provavelmente, também do governo.

Em *Veneza americana*, o governador Sergio Loreto é enquadrado ao subir (Figura 1) e descer a rampa de acesso ao transatlântico *Gelria*, primeiro navio de grande calado a atracar no cais. Em seguida, o governador aparece ao lado do comandante do navio, que também posa junto a outras autoridades (Figura 2).



Foto 1 – *Veneza americana* (Pernambuco-Film, 1925). Acervo Fundação Joaquim Nabuco – Recife.



Foto 2 – *Veneza americana* (Pernambuco-Film, 1925). Acervo Fundação Joaquim Nabuco – Recife.

É interessante observar como na ficção *A filha do advogado* a inserção do Porto é construída por meio de planos e motivos bastante semelhantes àqueles encontrados no natural *Veneza americana*.

A filha do advogado mostra tanto o advogado, de viagem para a Europa, quanto seu amigo jornalista que vai cumprimentá-lo antes da partida, subindo a rampa de acesso ao navio (Figura 3) e, no convés, os dois reunindo-se a um grupo do qual faz parte o comandante (Figura 4).



Foto 3 – *A filha do advogado* (Jota Soares, 1926). Acervo Fundação Joaquim Nabuco – Recife.



Foto 4 – *A filha do advogado* (Jota Soares, 1926). Acervo Fundação Joaquim Nabuco - Recife.

A recorrência dos planos de subidas na rampa de acesso ao navio, além do destaque ao comandante, está longe de ser coincidência. Formalmente parecidos, os filmes também se aproximam na função de propaganda que ambos exercem. As obras no Porto empreendidas por Loreto permitiram que finalmente navios de grande calado atracassem no cais, o que aconteceu em 01 de outubro de 1924 quando o paquete *Gelria* inaugurou oficialmente o “serviço de atracação” (*Diário de Pernambuco*, 02 out. 1924, p. 1). Além de acompanhar a visita de Loreto, que se realiza dois meses depois, em 04 de dezembro, o filme *Veneza americana* não poderia deixar de registrar a chegada e a atracação do *Gelria*. Há, inclusive, um intertítulo que faz referência às “falsas profecias” que a atracação do *Gelria* viria a desmentir.

O intertítulo é uma pálida referência às acaloradas polêmicas que cercaram a atracação do *Gelria* e as obras do Porto em geral. No Rio de Janeiro, o jornal *O País* move campanha que a imprensa pernambucana, por sua vez, considera “difamatória [...] contra os legítimos interesses de Pernambuco e o bom nome de sua administração atual” (X.X. “Porto do Recife”. *Diário de Pernambuco*, 6 dez. 1924, p. 4). Para os defensores de Loreto e das obras do Porto, a questão se

coloca também em termos de concorrência com outros estados mais poderosos da União, o que faz vir à tona o marcante ressentimento da elite local em relação ao governo federal. Como escreve o jornalista Samuel Campello a propósito de outra questão da época: “Sempre o sul a tentar jogar-nos para os planos mais baixos...” (“Mais três problemas”. *Diário de Pernambuco*, 7 dez. 1924, p. 3).

A campanha é a face mais visível da disputa de interesses pela exploração dos serviços do Porto. Caso o Estado de Pernambuco não conseguisse concluir as obras e aparelhamento até 31 de dezembro de 1925, perderia o contrato firmado com a União que garantia a exploração do Porto até dezembro de 1934 (*Diário de Pernambuco*, 5 out. 1924, p.6). Portanto, exibir nos filmes imagens de Loreto e de personagens embarcando e desembarcando de grandes navios por meio da rampa de acesso atesta a eficiência do Porto do Recife, colocada em xeque também pela recusa da Mala Real Inglesa de atracar ali seus navios, alegando insuficiência de serviços (*Diário do Estado apud Diário de Pernambuco*, 4 out. 1924, p. 2). Diante das polêmicas, se compreende melhor o destaque dado ao comandante do *Gelria*, que chegou a ser presenteado na ocasião com um “valioso anel de brilhante, como prova de reconhecimento pela arrojada atitude que assumiu ao pôr termo a tão desagradável situação” (GONDIM, 1968, p. 52).

Elemento recorrente nos dois filmes, a rampa de acesso aos navios atua também como uma imagem poderosa de modernização na medida em que se contrapõe às precaríssimas condições oferecidas até então para embarque e desembarque de passageiros. As grandes embarcações costumavam fundear no ancoradouro do Lamarão, localizado fora da barra, o que obrigava a procedimentos de embarque e desembarque nem um pouco confortáveis ou mesmo seguros. No seu livro sobre o porto do Recife, Umberto Guedes Gondim descreve a cena:

[...] o desembarque de passageiros se procedia por meio de uma grande cesta de vime que comportava mais ou menos 4 pessoas, manobrada por paus de carga de bordo, para alvarengas que estacionavam nas proximidades do navio e

conduziam as pessoas à terra. Geralmente enfrentando mar grosso, essa operação constituía verdadeira tragédia, somente suportada, sem receio, por pessoas calmas ou afeitas a esse gênero de trabalho (GONDIM, 1968, p. 51).

Depois da atracção do *Gelria*, o *Jornal do Commercio* comemora que os trabalhos do Porto tenham permitido aos passageiros dos transatlânticos livrarem-se “dos terrores do Lamarão”, “proporcionando aos itinerantes o ensejo de conhecerem mais de perto a tradicional ‘Veneza Americana’” (apud *Diário de Pernambuco*, 04 out. 1924, p. 2). Se antes a distância da terra e o terror do Lamarão não animavam os passageiros a visitar a cidade, agora a situação já se mostrava diferente. Atracado o *Gelria*, “as ruas encheram-se de autos conduzindo famílias que as percorriam contemplando as belezas de uma capital que, do alto mar, jamais suporiam apresentasse atestados tão evidentes de vida ativa e de progresso”. O teor dessa matéria publicada no *Jornal do Commercio* aponta para uma interessante leitura da importância da modernização do Porto: para além de todas as vantagens econômicas, comerciais e culturais, a atracção de grandes navios irá permitir maior visibilidade para o Recife. O mundo passa pelo Recife e o Recife, por sua vez, se coloca ao olhar e à fruição do mundo. Dar a ver a cidade não deixará de ser também uma ambição dos filmes ali realizados. O Porto e o cinema, portanto, compartilham a mesma função simbólica.

Aproximidade entre os planos de *Veneza americana* e *A filha do advogado* pode ser analisada dentro de uma perspectiva mais ampla, na medida em que estimulam a identificar outras intersecções que se dão entre filmes naturais e de enredo, dentro da produção pernambucana do período. A começar pelo fato de que, direta ou indiretamente, muitas produções se beneficiam de investimentos do governo. Como parte das estratégias de propaganda que marcam a gestão de Sergio Loreto, o governo do estado banca os dois longas-metragens da Pernambuco-Film: *Recife no Centenário da Confederação do Equador* (9 partes), lançado em outubro de 1924, e *Pernambuco e sua Exposição de 1924*

(7 partes), exibido em janeiro de 1925 – lembrando que *Veneza americana* é uma compilação com cenas dos dois filmes. Além da Pernambuco-Film, também fazia trabalhos para o governo, especialmente para o Departamento de Saúde e Assistência, o cinegrafista A. Grossi, que em janeiro de 1924 exhibe *Pela saúde*, talvez o primeiro natural patrocinado por Loreto, em comemoração ao primeiro aniversário de sua gestão.

É bastante provável que também tenham recebido financiamento do governo os filmes do interior do estado dirigidos pelo cinegrafista mineiro Aristides Junqueira, da Empresa Cinematográfica Norte do Brasil. Os filmes são exibidos no “Cinema da Exposição”, uma das variadas atrações da Exposição Geral de Pernambuco, promovida pelo governo do estado entre outubro e novembro de 1924. No mesmo ano, Aristides Junqueira filma em Recife o *Pernambuco Jornal* (2 partes), exibido em agosto, com imagens das festividades em comemoração ao centenário da Confederação do Equador. Na Filmografia Brasileira, não existem indicações de filmes realizados por Junqueira em Pernambuco. No entanto, além das produções exibidas em 1924, em Recife, foram encontradas em jornais duas referências anteriores a um A. Junqueira, cinegrafista do natural *Chegada e posse do Exmo. Sr. Dr. José Bezerra*, produção da America-Film, fábrica responsável também por *Inauguração do Matadouro de Peixinhos*. Nesses dois filmes, exibidos em 1920, é provável que o cinegrafista seja de fato Aristides Junqueira.

Já o terceiro aniversário do governo Loreto, em 1925, será registrado pela Aurora-Film, que tinha à frente Edison Chagas e Gentil Roiz. Fábrica de maior destaque na produção de filmes posados no Recife, a Aurora não ficará alheia à produção de naturais, realizando para Loreto os títulos *Hospital do Centenário* e *O 3º aniversário do governo Sergio Loreto*, ambos de 1925. Como a Aurora, outras fábricas que realizaram filmes de enredo receberam financiamentos oficiais e de políticos para a produção de naturais, a exemplo da Vera Cruz-Film, Liberdade-Film e, provavelmente também, a Olinda-Film e a Goiana-Film. Na medida em que viabilizam a

produção de naturais, beneficiando a atuação de fábricas e realizadores, os investimentos oficiais acabam também por contribuir indiretamente para a produção de fitas de enredo.

Outro ponto de intersecção entre filmes naturais e de enredo é a presença, em ambos os gêneros, de imagens da cidade. Reconhecer na tela imagens locais é um diferencial dos filmes pernambucanos que rende comentários positivos na imprensa, incluindo aqui os filmes de enredo. Sobre *Retribuição* (1925), primeiro longa da Aurora-Film, os jornais elogiam os “belos panoramas” (*Jornal do Commercio*, 17 mar. 1925, p. 3) e os “cenários naturais que nos mostram recantos dos nossos arrabaldes” (*A Província*, 17 mar. 1925, p. 3). Um dos comentários publicados no *Jornal do Commercio* sobre *No cenário da vida*, que elogia a fotografia “nítida” dos “mais atraentes panoramas da nossa cidade” focalizados pelo filme, ressalta que “houve mesmo, por parte do diretor, essa preocupação de propaganda pernambucana” (25 set. 1930, p. 3). A recorrência desse tipo de comentário por vezes deixa a curiosa impressão de que o grande mérito das produções de enredo é o que elas apresentam de material documental.

Ainda sobre *No cenário da vida* e também no *Jornal do Commercio*, o crítico Evaldo Coutinho expressa opinião bem diferente, ao lamentar: “Edison Chagas não devia ter dado a algumas seqüências o cunho de filme natural” (30 set. 1930, p. 3). Essa afirmação levanta a suspeita de que Chagas tenha reaproveitado planos já filmados por ele para os naturais que realizou no período, inserindo-os no filme de enredo, seja para satisfazer os espectadores com imagens da cidade, seja como estratégia para complementar a metragem do filme sem ter o custo da compra de mais negativos e de novas filmagens.

Atento ao interesse em torno das cenas documentais, o jornalista carioca Adhemar Gonzaga irá revertê-lo em favor dos filmes de enredo, escrevendo em *Para Todos...*: “Rios e rios de dinheiro tem-se gasto em filmes naturais, que

nunca vemos, e qual o resultado? Os filmes da Aurora não estão fazendo muito mais propaganda de Pernambuco do que os filmes do natural que o governo espiritossantense manda fazer?” (n. 365, 12 dez. 1925).

O governo e outros órgãos oficiais como fontes de financiamento direto ou indireto, a documentação cinematográfica da cidade e região, o caráter de propaganda do cinema – são aspectos que aproximam os filmes naturais e de enredo produzidos em Pernambuco. Outro aspecto, relacionado aos anteriores, porém mais difuso, pode ser definido pela expressão (cunhada por Gilberto Freyre ao analisar a cidade no século 19 e retomada por José Antônio Gonsalves de Mello a propósito do período holandês): é o “prestígio da rua”.

Naturais e posados do cinema silencioso pernambucano acompanham o processo de urbanização do Recife. A imagem das ruas torna-se elemento iconográfico e narrativo constante. Nos naturais, a presença humana costuma ser mais controlada, quando não evitada, como se vê em diversos planos de ruas e bairros da cidade em *Veneza americana* e *Grandezas de Pernambuco*: espaços amplos, eletrificados, asfaltados – e desertos. Quando aparecem em maior número, os moradores surgem sobretudo como espectadores dos espetáculos promovidos pela classe dirigente: a atracação do Gelria, as comemorações do Centenário da Confederação do Equador, a Exposição Geral de Pernambuco. Em contraposição (embora, como vimos, sem deixar de atuar em termos de propaganda), a experiência cotidiana das ruas será explorada de maneira sistemática em *A filha do advogado*, no qual a rua e a movimentação dos espaços externos estão em constante entrosamento com as situações ficcionais do enredo, comprovando o gosto do diretor Jota Soares pelos ambientes urbanos e sua admirável habilidade em retratá-los.

A sensibilidade de Jota ao ambiente urbano e aos elementos da modernidade estará presente em *No cenário da vida*, lançado em setembro de 1930, filme do qual é autor do argumento juntamente com Mário Mendonça, e que tem roteiro e direção assinados por Luis Maranhão. Jota também colaborou nas

exibições do filme. Durante as projeções, sincronizava com discos a sequência de cabaré que ele próprio havia dirigido. Essa sequência com o acompanhamento de discos é suficiente para que *No cenário da vida* seja anunciado como “o primeiro filme pernambucano sincronizado e dançado”, antes da estreia em setembro de 1930 (*Jornal do Commercio*, 27 set. 1930, p. 12). Uma curiosidade é que, em julho e agosto de 1930, *A filha do advogado* volta a ser exibido em quatro cinemas de bairro, mais o Cine Olinda, “com nova cópia sincronizada” (*A Província*, 9 jul. 1930, p. 2). Talvez tenha sido uma iniciativa de Jota Soares, uma espécie de teste antes do novo filme para verificar se o método, improvisado, fazia-se passar por cinema sonoro, convencendo e agradando ao público.

Os trechos existentes do filme trazem a sequência do cabaré e alguns outros fragmentos, inclusive uma cena ambientada no Porto, que marca o encontro do casal de protagonistas. Vemos uma senhora, acompanhada pela filha, chegando ao Porto para receber o filho mais velho que volta de viagem. Enquanto isso, no cais, uma jovem e seu pai acenam para um amigo no convés do navio. O amigo está justamente ao lado do rapaz que, depois de devidamente apresentado à jovem ao desembarcar, com ela irá formar o par romântico do filme.

É possível perceber uma mudança no tratamento e na postura em relação ao Porto. Como em *A filha do advogado*, ele continua sendo utilizado pela narrativa para marcar a modernidade da cidade e o cosmopolitismo dos personagens burgueses, porém sem exibir a mesma carga de propaganda nem tampouco os traços de festividade popular que caracterizam o embarque no filme de 1926. Os mais de cinco anos que separam o filme da primeira atracação do Gelria, a incorporação dos embarques e desembarques ao cotidiano da cidade, as mudanças no cenário político, bem mais instável às vésperas da Revolução de 1930, certamente contribuíram para a maneira mais discreta com que o Porto é inserido no filme. Pelo menos no que diz respeito às imagens existentes, não há circulação de outros passageiros ou a movimentação de pessoas no cais para acompanhar o embarque e

desembarque. Uma vez estabelecida a importância do Porto como obra e espaço públicos, ele agora pode surgir como cenário exclusivo para os personagens e sua história. Também não se deve perder de vista a ausência de um vínculo mais sistemático entre a produtora Liberdade-Film e o governo de Estácio Coimbra, como havia entre a Aurora-Film e o governo Loreto.

Em outro registro cinematográfico, que não o filme natural ou de enredo, o Porto também surge com destaque. No filme doméstico que registra a passagem do hidroavião Jahú por Recife, a cidade está em festa, com as ruas do centro lotadas de curiosos para assistir à “amerissagem” do hidroavião no Porto e ao desfile da tripulação brasileira. Imagens semelhantes deveriam fazer parte dos dois filmes profissionais realizados sobre a passagem do Jahú por Recife, dos quais infelizmente não existe material preservado: *As asas gloriosas do Brasil* (Vera Cruz-Film, 1927) e *O filme do Jahú* (Norte-Film, 1927), com Edison Chagas responsável pelos trabalhos de câmera deste último.

No filme doméstico sobre o Jahú, tanto a movimentação popular quanto a maneira como ela é filmada aparecem de forma mais espontânea, sem o controle ou mesmo a supressão dos grupos populares observado nos naturais ou a sua subordinação à primazia da narrativa nos filmes de enredo. No entanto, fica evidente que a pessoa responsável pela filmagem (ou as pessoas) encontrava-se em lugares estratégicos: primeiro a câmera enquadra, quase misturada à multidão das ruas do centro, o grande fluxo de pessoas se dirigindo ao cais do porto; depois, de dentro de um barco, está posicionada em ótimos ângulos para registrar a movimentação no cais, os outros barcos que passam carregados de curiosos e mesmo o próprio hidroavião Jahú, depois de pousar. Também há um bom plano geral do desfile dos tripulantes, filmado provavelmente a partir da sacada de um prédio mais alto.

Ironicamente, essa festiva recepção que atrai milhares de moradores ao cais do porto e arredores representa um momento incipiente da aviação que, ao se constituir em bases comerciais, viria a rivalizar e por fim desbancar o porto

enquanto foco de circulação de viajantes e informações. Nos anos 1920, porém, tanto a passagem do Jahú quanto a modernização do Porto representam bem o entusiasmo com a perspectiva de uma inserção do Recife no circuito nacional e internacional, seja em termos de trocas econômicas e comerciais, seja quanto a aspectos culturais e simbólicos. Desse desejo de representatividade e de inserção, fazem parte também os filmes, tanto os títulos realizados por profissionais quanto os registros amadores.

Referências bibliográficas

- ARAÚJO, L. C. de. *Aspectos do cinema em Recife nos anos 1920*. Relatório de Bolsa Fapesp (Pós-Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Universidade de Campinas, Campinas, 2003.
- BERNARDET, L. R. *O Cinema pernambucano de 1922 a 1931: primeira abordagem*. Monografia – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1970.
- CARVALHO, C. Recife no caminho de Charles Darwin. *Jornal do Commercio*, Recife, 12 fev. 2009. Disponível em: http://jc3.uol.com.br/2009/02/12/not_191820.php. Acesso em: 22 ago. 2009.
- CHACON, V. Pernambuco marítimo. *Ciência & Trópico*, Recife, v. 13, n. 1, p. 15-71, jan.-jun. 1985.
- COSTA, J. C. R. *O porto do Recife: roteiro de uma viagem através de sua história*. Recife: Secretaria do Interior e Justiça; Arquivo Público Estadual, 1956.
- CUNHA FILHO, P. C. (Org.). *Relembrando o cinema pernambucano: dos Arquivos de Jota Soares*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Editora Massangana, 2006.
- FRAGOSO, D. *Velhas ruas do Recife*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco; Imprensa Universitária, 1971.
- GONDIM, U. G. *Porto do Recife: sua história, sua construção e sua utilização*. Homens e fato. [S.l.: s.n.], 1968.
- MELLO, J. A. G. de. *Tempo dos flamengos*. 3. ed. Recife: Fundaj; Editora Massangana; Instituto Nacional do Livro, 1987.
- MOREIRA, F. D. *A construção de uma cidade moderna: Recife (1909-1926)*. Dissertação (Mestrado) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1994 .
- REZENDE, A. P. *(Des) Encantos modernos: histórias da cidade do Recife na década de vinte*. Recife: Fundarpe, 1997.
- SILVA, J. P. da. *O encanto da velocidade: automóveis, aviões e outras maravilhas no Recife dos anos 20*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2002 .

Periódicos

- Diário de Pernambuco* (Recife): 1924 a 1930.
- Para Todos...* (Rio de Janeiro): 1924 a 1926.
- Jornal do Commercio* (Recife): 1924 a 1930.

Sites

Cinearte e A Scena Muda digitalizadas. Disponível em: <http://www.bjksdigital.museusegall.org.br> . Acesso em: 27 jul. 2010.

Filmografia brasileira. Disponível em: www.cinematca.gov.br. Acesso em: 15 set. 2009.

Referências audiovisuais

As Asas Gloriosas do Brasil. Vera Cruz-Film. Brasil, 1927, filme 35 mm.

Chegada e Posse do Exmo.Sr.Dr. José Bezerra. America-Film. Brasil, 1920, filme 35 mm.

A filha do advogado. Jota Soares. Brasil, 1926, filme 35 mm.

O filme do Jahú. Norte-Film. Brasil, 1927, filme 35 mm.

[O filme do Jahú] [título atribuído]. Cinegrafista não creditado. Brasil, 1927, 16 mm.

Grandezas de Pernambuco. Olinda-Film. Brasil, 1925, filme 35 mm.

Hospital do Centenário. Aurora-Film. Brasil, 1925, filme 35 mm.

Inauguração do Matadouro de Peixinhos. América-Film. Brasil, 1920, 35 mm.

No cenário da vida. Luis Maranhão. Brasil, 1930, 35 mm.

Pela saúde. A. Grossi. Brasil, 1924, 35 mm.

Pernambuco Jornal. A. Junqueira. Brasil, 1924, 35 mm.

Pernambuco e sua Exposição de 1924. Pernambuco-Film. Brasil, 1925, 35 mm.

Recife no centenário da Confederação do Equador. Pernambuco-Film. Brasil, 1924, 35 mm.

Retribuição. Gentil Roiz. Brasil, 1925, 35 mm.

O 3º aniversário do governo Sergio Loreto. Aurora-Film. Brasil, 1925, filme 35 mm.

Veneza americana. Pernambuco-Film. Brasil, 1925, 35 mm.

-
1. Pesquisa parcialmente financiada pela Fapesp. Trabalho apresentado no Seminário Temático “Cinema no Brasil: dos primeiros tempos à década de 1950”.
 2. A importância do porto do Recife para a expansão da Empresa Severiano Ribeiro no Nordeste foi destacada por Luiz Henrique Severiano Ribeiro Baez (neto de Luiz Severiano Ribeiro Jr.), durante a abertura do Seminário Temático “Cinema no Brasil: dos primeiros tempos à década de 1950” no XIV Encontro Socine (Recife, 6 out. 2010).
 3. Agradeço a Ernesto Barros, que em 2010 exercia a função de Gerente de Audiovisual da Prefeitura do Recife, o acesso a uma cópia em DVD desta filmagem doméstica, pertencente ao acervo da Cinemateca Municipal Alberto Cavalcanti.

Cine-Produções Fenelon, Cinédia S.A. e o cinema independente¹

Luís Alberto Rocha Melo (UFF)²

Em 1941, juntamente com Paulo e José Carlos Burle, Arnaldo de Faria, Alinor Azevedo e Nelson Schultz, Moacyr Fenelon fundou a Atlântida Cinematográfica S. A., destinada à produção de curtas, cinejornais e longas-metragens. Em 1947, Luiz Severiano Ribeiro Jr., então o maior exibidor do país, tornou-se acionista majoritário da empresa. Incompatibilizado com a nova administração e premido por conflitos internos com os Burle e com Watson Macedo, Fenelon decide retirar-se da Atlântida e, a partir de 1948, tendo constituído sua própria firma, a Cine-Produções Fenelon, aparecerá inúmeras vezes na imprensa definido ou definindo-se como um *produtor independente*.

Em crítica ao filme *Obrigado, doutor!* (Moacyr Fenelon, 1948), por exemplo, Luiz Alípio de Barros afirma que Fenelon “imprimiu à sua produção independente uma boa dose de equilíbrio” (apud BARBATO, 1948, s./p.).

O cronista do jornal *Folha Carioca*, em 22 de dezembro de 1949, assim se refere à trajetória de Fenelon:

Era Moacyr, dentro da Atlântida, aquilo que o vulgo convencionou chamar de “pau para toda obra” autêntico homem dos sete instrumentos. [...] E, deixando-a, fez-se produtor-diretor independente, fundando sua própria empresa: Cine Produção Fenelon (MENEZES, 1949, p. 9).

Em reportagem publicada no dia 13 de abril de 1950, o repórter Newton Carlos transcreve uma declaração atribuída a Fenelon:

A Atlântida foi o início da concretização de um sonho que há muito vinha mexendo com os meus miolos. Ainda não era independente, mas já ganhara um pouco de liberdade. [...] tornei-me produtor independente com a organização da Cine Produções Fenelon (FENELON apud CARLOS, 1950, s./p.).³

No Brasil, Moacyr Fenelon foi um dos primeiros profissionais de cinema a assumir de forma consistente e contínua o conceito de “produção independente”. Este texto tem como objetivo analisar de que forma esse conceito se aplicava na prática, ou seja, quais as condições de produção que possibilitaram que Fenelon conseguisse dar continuidade à sua trajetória de *produtor e diretor independente*. Para tanto, discutirei alguns aspectos relativos à produção de cinco filmes que Fenelon realizou com a Cine-Produções Fenelon, entre 1948 e 1949, todos viabilizados a partir de uma sociedade com a Cinédia, um grande e bem equipado estúdio fundado em 1930 no Rio de Janeiro por Adhemar Gonzaga.⁴

Em 1948, Moacyr Fenelon e Adhemar Gonzaga eram velhos conhecidos, pois o primeiro já havia trabalhado na Cinédia como técnico de som em filmes como *Estudantes* (Wallace Downey, 1935) e *Alô, alô carnaval!* (Adhemar Gonzaga, 1936). O reingresso de Moacyr Fenelon na Cinédia se deu efetivamente no dia 2 de janeiro de 1948. Naquela ocasião, Luiz de Barros realizava nos estúdios de São Cristóvão a comédia *Esta é fina* (Luiz de Barros, 1948) e Moacyr se integrou à produção dirigindo cinco números musicais e participando da montagem do filme, juntamente com Afrodísio Pereira de Castro (fotógrafo contratado da Cinédia) e o montador Rafael Justo Valverde.

Esse fato é interessante porque indica que a entrada de Moacyr Fenelon na Cinédia não se deu imediatamente na forma de uma co-produção entre a Cine-

Produções Fenelon e os estúdios de Adhemar Gonzaga, o que, no entanto, não significa que essa ideia não estivesse já em pauta.

Durante o mês de janeiro de 1948 ocorreram os primeiros entendimentos entre Fenelon e Gonzaga a respeito da produção de um filme. Fenelon tinha dúvidas se roteirizava uma peça intitulada *Pão duro*, a ser interpretada por Procópio Ferreira, ou se adaptava *Obrigado, doutor!*, um programa de rádio de grande sucesso escrito pelo médico Paulo Roberto (FENELON, 1948, s./p.). Por fim, de comum acordo, Gonzaga e Fenelon optaram por *Obrigado, doutor!*, a primeira realização da Cine-Produções Fenelon na Cinédia.

Adhemar Gonzaga parecia bastante esperançoso com a volta de Fenelon à empresa, como é possível perceber no tom de uma carta que o primeiro envia, em 16 de janeiro de 1948, a seu amigo Gilberto Souto, velho companheiro dos tempos da revista *Cinearte*, e que estava vivendo em Hollywood: “Sim, o Moacyr Fenelon deixou a Atlântida e voltou à Cinédia. Há muito que tínhamos combinado isto. Ele é o elemento que me faltava aqui, e já está em atividade. [...] Este ano espero tirar o pé da lama” (GONZAGA, 1948, s./p.).

Assim, o acordo a princípio se mostrava vantajoso para ambos os lados. Se a Cinédia significava para Fenelon a chance de continuar a produzir sem a Atlântida, Gonzaga também tinha esperanças de que uma parceria com Fenelon pudesse significar uma volta por cima, oportuna porque os estúdios estavam enfrentando uma grave crise financeira que vinha desde 1947, decorrente de diversos fatores conjuntos, sendo um deles a lenta e custosa produção de *Pinguinho de gente* (Gilda de Abreu, 1947-49) que, de acordo com Hernani Heffner, consumiu cerca de Cr\$ 1,5 milhão, quase metade de todos os recursos investidos no estúdio desde 1930, e não alcançou nem 5% na bilheteria (HEFFNER, 2006, p. 11).

O acordo entre a Cine-Produções Fenelon e a Cinédia previa a realização de cinco filmes. Quatro deles foram inteiramente realizados dentro da Cinédia:

1. *Obrigado, doutor!*, filmado de 14 de fevereiro a 22 de junho de 1948 (57 dias de filmagem ao longo de quatro meses) e lançado no Rio de Janeiro em 28 de setembro do mesmo ano;
2. *Poeira de estrelas*, filmado de 12 de julho a 8 de novembro de 1948 (25 dias de filmagem ao longo de quatro meses), sendo lançado no Rio de Janeiro em 12 de dezembro do mesmo ano;
3. *Estou aí?*, filmado de 23 de novembro de 1948 a 4 de fevereiro de 1949 (29 dias de filmagem ao longo de dois meses e meio), sendo lançado em 21 de fevereiro do mesmo ano;
4. *O homem que passa*, filmado de 13 de março a 15 de julho de 1949 (aproximadamente 25 dias de filmagem ao longo de quatro meses), sendo lançado em 24 de setembro do mesmo ano.

O quinto filme, *...Todos por um!*, começou a ser rodado nos estúdios da Cinédia em 29 de junho de 1948, estendendo-se até 19 de novembro (21 dias de filmagem ao longo de quase cinco meses), sendo lançado em 06 de fevereiro de 1950. A montagem e a finalização de *...Todos por um!*, no entanto, não foram feitas na Cinédia, pois dois dias depois de concluídas as filmagens Gonzaga pôs um término ao acordo de coprodução. No dia 26 de dezembro de 1950, Fenelon já não possuía mais nenhum vínculo com a Cinédia.

Os cinco filmes planejados pela Cine-Produções Fenelon em associação com a Cinédia correspondiam a uma estratégia de mercado bem delimitada: dois dramas, uma comédia musical, dois carnavalescos. Desses cinco filmes, três foram dirigidos por Fenelon (*Obrigado, doutor!*, *Poeira de estrelas* e *O homem que passa*) e dois foram dirigidos por José Cajado Filho (*Estou aí?* e *...Todos por um!*). Roteirista e cenógrafo, Cajado Filho era um antigo colaborador de Fenelon dos tempos da Atlântida e, tal como Rafael Valverde e o operador de câmera Roberto Mirili, também saiu daquela empresa em solidariedade a Fenelon.

Essa divisão da função diretorial entre Fenelon e Cajado apresenta algumas particularidades. A primeira delas é que a Fenelon cabia a direção dos chamados “filmes sérios”, sendo que *Obrigado, doutor!* e *O homem que passa* encaixam-se perfeitamente nessa perspectiva, ao passo que *Poeira de estrelas* é uma comédia musical com alguns toques dramáticos, o que a afasta da pura e simples *chanchada* ou do chamado *filme carnavalesco*. Estes cabiam a Cajado Filho, que, para o período de carnaval de 1949 e 1950, dirigiu respectivamente *Estou aí? e... Todos por um!* Ao mesmo tempo em que Fenelon impulsionava a carreira de Cajado Filho, que até então jamais havia assinado a direção de um filme, também se livrava do compromisso de figurar como o diretor de trabalhos que tinham como principal objetivo dar retorno de bilheteria, e que certamente seriam alvos do furioso preconceito da crítica.

Outro ponto de interesse nesses cinco filmes é a constância da equipe técnica em postos-chave (Afrodísio Pereira de Castro e Roberto Mirili na fotografia; Rafael Justo Valverde na montagem; Luiz Braga Jr. no som) e o contrato com alguns atores, tais como Rodolfo Mayer, Lourdinha Bittencourt, Colé Santana e Emilinha Borba.

Vale aqui ressaltar alguns aspectos que a visão de conjunto desses cinco filmes realizados entre fevereiro de 1948 e novembro de 1949, isto é, num período de um ano e nove meses de trabalho ininterrupto, nos deixa perceber.

O primeiro ponto a ser ressaltado é a impressionante continuidade do ritmo produtivo em meio a uma situação financeira adversa. O tempo entre o final das filmagens de um título e o início das filmagens de outro em geral dura menos de um mês, com exceção do intervalo entre *Estou aí?* e *O homem que passa* (um mês e 10 dias) e entre *O homem que passa* e *... Todos por um!* (um mês e meio, aproximadamente).

É interessante notar que o primeiro filme (*Obrigado, doutor!*) foi exatamente aquele que consumiu mais dias de filmagem e maior tempo no processo de

finalização e de lançamento (ao todo, sete meses de trabalho, com 57 dias de filmagem). Isso talvez se deva ao fato de que *Obrigado, doutor!* foi a produção de maior empenho artístico realizada por Fenelon em sua associação com a Cinédia. Não só por ser o filme de estreia após sua saída da Atlântida, mas também porque se tratava de um “filme sério”, que teria como propósito levantar a carreira de Fenelon como diretor de prestígio e como produtor independente.

Em relação aos custos dessas produções, as informações obtidas são incompletas, mas ainda assim possibilitam indicar de forma aproximada a média dos orçamentos e a participação da Cinédia em cada um deles. *Obrigado, doutor!* custou em torno de Cr\$ 750 mil, dos quais Cr\$ 200 mil eram investimento da própria Cinédia (cessão de estúdios, parte da equipe e do equipamento gasto); *Poeira de estrelas* custou cerca de Cr\$ 1 milhão, dos quais Cr\$ 150 mil foram creditados à Cinédia; *Estou aí?* custou aproximadamente Cr\$ 1,4 milhão, dos quais Cr\$ 145 mil eram cotas da Cinédia; *O homem que passa* custou cerca de Cr\$ 1,3 milhão, dos quais Cr\$ 138.500,00 eram da Cinédia; *...Todos por um!*, algo em torno de Cr\$ 1.350.000,00, dos quais Cr\$ 142 mil creditados à Cinédia. As cotas relativas a Gonzaga variavam de 20% a 14%. Por contrato, Fenelon deveria restituir essas porcentagens conforme os filmes fossem dando resultado na bilheteria, o que em verdade só ocorria com grande atraso.

É curioso atentar para o fato de que os aumentos nos custos totais das produções não significavam reajuste dos preços acertados entre os dois sócios. Para os cinco filmes, o aluguel do estúdio e os principais técnicos contratados da Cinédia (diretor de fotografia e técnico de som) não variaram de preço ao longo de um ano e nove meses: Cr\$ 66 mil para cessão de estúdios e empregados e Cr\$ 34 mil para fotógrafo e técnico de som, mais a depreciação dos respectivos equipamentos. Isso atesta que, para Fenelon, a associação com a Cinédia foi de fato extremamente vantajosa, por conta das facilidades desse acordo com Gonzaga.⁵

Um levantamento dos balancetes dos cinco filmes, feito em 26 de maio de 1950, informa que, de novembro de 1948 a abril de 1950, *Obrigado, doutor!* havia rendido um total de Cr\$ 996.675,80, dos quais Cr\$ 265.888,00 pertenciam à Cinédia; de janeiro de 1949 a abril de 1950, *Poeira de estrelas* arrecadou Cr\$ 666.576,10, dos quais Cr\$ 100.668,50 pertencentes à Cinédia; de abril de 1949 a abril do ano seguinte, *Estou aí?* rendeu Cr\$ 899.228,90, sendo que Cr\$ 134.874,00 referem-se às cotas da Cinédia; de janeiro a abril de 1950, *O homem que passa* somou Cr\$ 268.990,00, dos quais Cr\$ 37.655,80 cabiam à Cinédia; de março a abril de 1950, *...Todos por um!* havia rendido Cr\$ 353.622,50, dos quais Cr\$ 49.505,40 pertenciam à Cinédia.⁶

Ainda que os dados acima não compreendam toda a carreira dos cinco filmes nos cinemas do país, pode-se afirmar que as cinco co-produções entre a Cinédia e a Cine-Produções Fenelon na verdade mantiveram o estúdio de Gonzaga em funcionamento, dando-lhe uma sobrevida, mas não foram suficientes para fazê-lo “tirar o pé da lama”. Tanto que, já em fins de 1949, Gonzaga planeja liquidar as dívidas e fechar o estúdio, o que efetivamente ocorre em 1952. Mudando-se em seguida para São Paulo, tenta integrar-se ao movimento dos grandes estúdios (Vera Cruz, Maristela e Multifilmes), mas somente três anos depois consegue dirigir um filme, a comédia musical *Carnaval em lá maior* (Adhemar Gonzaga, 1955), realizada nos estúdios da Maristela.

Já para Moacyr Fenelon esses cinco filmes significaram um empreendimento bem mais positivo, pois possibilitaram que ele se capitalizasse em termos sobretudo políticos e culturais e se legitimasse perante o meio cinematográfico como produtor independente. Isso certamente facilitou a posterior incorporação da Cine-Produções Fenelon à Flama Produtora Cinematográfica Ltda., que os irmãos empresários Carlos, Murilo e Rubens Berardo Carneiro da Cunha irão constituir no Rio, em março de 1950.

A ida de Gonzaga para São Paulo e a associação de Fenelon com a Flama apontam para duas direções opostas. O primeiro resolveu apostar em um

caminho que, já em 1952, dava mostras de um grande desgaste, quando não de um completo fracasso (a reprodução do *studio system* baseada em vultosas inversões de capital); o segundo buscou associar-se a empresários e políticos em íntima ligação com Getúlio Vargas, sem prender-se à fórmula dos grandes estúdios, e sim das produções médias para o mercado.

A distribuição para as salas de cinema das cinco co-produções Cinédia/Fenelon também apresenta diversos pontos de interesse. Destaco aqui apenas um deles: a relação entre a Cine-Produções Fenelon e a União Cinematográfica Brasileira (UCB), distribuidora de Luiz Severiano Ribeiro Jr.

Ao contrário do que frequentemente se afirma, a saída de Fenelon da Atlântida não significou seu rompimento com Luiz Severiano Ribeiro Jr. Mesmo antes de terminar *Obrigado, doutor!*, em abril de 1948, Fenelon já cogitava entregar a distribuição do filme para a UCB, o que aliás provocou atritos entre Fenelon e Gonzaga, este sim avesso à idéia de trabalhar com Ribeiro Jr. No entanto, em agosto de 1948, Ribeiro Jr. entrou em entendimentos com Fenelon e o filme foi lançado pela UCB. O mesmo ocorreu com *Poeira de estrelas* e *Estou aí?*

Em maio de 1949, o contrato com a UCB é rompido assim que se tornam evidentes algumas irregularidades nos balancetes da distribuidora entregues à Cinédia. A partir daquela data, o próprio Fenelon se encarrega da distribuição dos filmes, chegando mesmo a constituir, em agosto de 1949, juntamente com Venceslau Verde Martinez e Antônio Antunes, a Cine-Distribuidora do Brasil Ltda.⁷ Em São Paulo, os filmes continuam a ser distribuídos pela Cinedistri, então a filial da Cinédia gerenciada por Oswaldo Massaini.

O atrito entre Gonzaga e Fenelon por conta da escolha do segundo pela UCB merece ser contextualizado. Em maio de 1948, uma denúncia do exibidor Domingos Segreto contra Luiz Severiano Ribeiro Jr., acusando-o de praticar o truste na exibição, motivou uma série de depoimentos de alguns

produtores à Comissão Central de Preços, que então debatia o tabelamento dos ingressos de cinema e que incorporou a denúncia contra Ribeiro Jr. O assunto teve ampla divulgação na imprensa.

Adhemar Gonzaga foi um dos que depôs na CCP, relatando um caso relacionado a *O ébrio* (Gilda de Abreu, 1946), o maior sucesso comercial da Cinédia. O filme estava em sua terceira semana de exibição, em Recife, quando Ribeiro Jr. propôs um preço fixo para projetá-lo nos cinemas do Ceará. Como o preço oferecido era proporcionalmente muito abaixo do que o filme estava rendendo, e tendo Gonzaga e os demais coprodutores se negado a fazer acordo, Ribeiro Jr. retirou o filme de cartaz, mesmo com o sucesso de público, e vetou a sua entrada nos outros cinemas do Recife.⁸

Na verdade, os desentendimentos entre Gonzaga e Ribeiro Jr. já vinham de muito antes, pelo menos desde o final dos anos 1930, quando aos poucos o segundo foi se apropriando da DFB (Distribuidora de Filmes Brasileiros), empresa criada em 1935 a partir da Distribuição Cinédia, que Adhemar Gonzaga havia oferecido sem ônus para a então recém-criada Associação Cinematográfica dos Produtores Brasileiros (ACPB).

Por outro lado, ao longo de 1948 e até a primeira metade de 1949, enquanto o contrato com a UCB e a Cine-Produções Fenelon esteve vigente, Fenelon manteve-se estrategicamente afastado das discussões relativas ao chamado “truste” da exibição. A maior parte de seus pronunciamentos na imprensa dedica-se basicamente a promover os filmes que estava produzindo. Somente em maio de 1949, quando o contrato com a UCB é rompido, é que surgem na imprensa declarações de Fenelon contra Luiz Severiano Ribeiro Jr. Fenelon concede uma série de entrevistas nas quais ataca o monopólio de exibição, defende a lei de obrigatoriedade para o filme brasileiro e acusa as irregularidades nas prestações de contas entre exibidores, distribuidores e produtores, que prejudicam justamente estes últimos.⁹

Em agosto de 1949, Ribeiro Jr. contra-ataca, denunciando em entrevista ao jornal *O Globo* a política das “cotas” no sistema de produção de filmes:

Está sendo criada no Brasil uma modalidade de produção de filmes que, por sua esquisita organização, constitui uma verdadeira aberração jurídica. Queremo-nos referir ao sistema muito em voga de se venderem cotas de filmes a serem produzidos. O “produtor”, título enfático que é usado e abusado entre nós, organiza, ou melhor, planeja a produção de um filme, dele fazendo um orçamento. Até aí, tudo vai bem; o pior, porém, é que ele, o “produtor”, não tem dinheiro para o empreendimento, e se tem (esses casos são raríssimos), não quer arriscar o seu. Então (agora vem o então), sem um contrato social, sem uma escritura pública e às vezes até sem sede ou mesmo sem domicílio certo, o “produtor” emite cotas que, vendidas por hábeis intermediários, proporcionam o levantamento do capital necessário. [...] Em troca do seu rico dinheiro, os cotistas recebem um papelucho impresso e selado, com todos os aspectos de uma ação nominal de um banco, e ficam sonhando com os lucros enormes que vão ter, como aconteceu com os que participaram do filme *Este mundo é um pandeiro* [Watson Macedo, 1950] e outros citados como exemplos pela lábia dos intermediários.[...] Nossas leis comerciais regulam muito bem todas as sociedades. Mas isso que se faz por aí, com as tais cotas, não se enquadra em nenhuma sociedade legal. Assim sendo, o que vem sendo feito é ilegal e merece bem a atenção dos que têm o dever de zelar pelos incautos [...] (RIBEIRO JÚNIOR, 1949, s./p.).

O alvo é preciso: trata-se de atingir os produtores independentes acusando-os de efetuar trambiques com o dinheiro alheio, isto é, convencendo possíveis cotistas a entrarem como sócios em filmes que jamais darão retorno financeiro. A esta acusação responde Fenelon, à época presidente da recém-fundada Associação do Cinema Brasileiro, em carta ao mesmo jornal:

A única interpretação a extrair-se da entrevista, é a de que o referido senhor [Ribeiro Jr.], num corajoso e louvável ímpeto,

decidiu-se a uma bela atitude de auto-acusação, pois sendo, precisamente, diretor influente em empresa produtora cinematográfica que aplica como todos sabem o sistema de produção contra o qual investe de maneira tão violenta [...] só por experiência própria poderia [...] ter chegado às conclusões que expendeu. Por isso mesmo [...] a Associação do Cinema Brasileiro vem, através das colunas d' *O Globo*, convidar o mencionado exibidor-produtor a declarar, nominalmente, quais os outros produtores também enquadrados nos delitos de que a si próprio acusa (FENELON, 1949, s./p.).

O desafio fica sem resposta. No entanto, é somente a partir desse momento que as desavenças entre Moacyr Fenelon e Luiz Severiano Ribeiro Jr. se tornam explícitas, e passam a significar no meio cinematográfico uma cisão entre os produtores independentes e o truste de produção-distribuição-exibição representado pelas empresas Atlântida-UCB-Severiano Ribeiro.

A extraordinária capacidade de trabalho de Moacyr Fenelon é sem dúvida alguma um dado a ser aqui sublinhado. Cinco longas em pouco mais de um ano é uma meta que, em qualquer período histórico, sempre foi difícil de ser atingida por qualquer produtor ou diretor cinematográfico. Mas, para além desse aspecto evidente, a associação entre Moacyr Fenelon e Adhemar Gonzaga indica também que, sem os estúdios da Cinédia, a atividade de Fenelon como produtor talvez não tivesse sido possível ou certamente teria se dado em condições bem menos favoráveis. A estrutura da Cinédia era o que garantia a Fenelon elaborar um programa de ação, planejando um total de cinco filmes a serem realizados em sequência.

É significativa, portanto, a pouca atenção dada ao papel da Cinédia no capítulo concernente à produção independente no Brasil dos anos 1940-50. O que sugere que, entre nós, a expressão “cinema independente” não se refere propriamente às relações de produção, mas a um discurso de legitimação de um determinado perfil de realizador cinematográfico; para que esse discurso tenha eficácia, é necessário deixar em segundo plano – ou às vezes até mesmo apagar – as condições de produção que o sustentam.

Referências bibliográficas

- BARBATO, S. Obrigado, doutor! **O Dia**, Curitiba, 17 out. 1948.
- CARLOS, N. Silhuetas... Moacyr Fenelon. S. veículo, Rio de Janeiro, 13 abr. 1950.
- CINEMA E TRUSTE. Golpe de morte no filme nacional. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 12 jun. 1948.
- FENELON, M. Bilhete manuscrito a Adhemar Gonzaga. Rio de Janeiro, jan. 1948.
- _____. Carta manuscrita a Adhemar Gonzaga. Rio de Janeiro, jan. 1948b.
- _____. O "conto do cinema"... **O Globo**, Rio de Janeiro, 03 ago. 1949.
- GONZAGA, A. Carta datilografada a Gilberto Souto. Rio de Janeiro, 16 jan. 1948.
- HEFFNER, H. Um empreendimento arriscado. In: ARAGÃO, A.; HEFFNER, H.; ROBALINHO, R. (Org.). **Cinédia 75 anos**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.p. 5-11.
- MENEZES, J. Moacyr Fenelon - o maior cineasta brasileiro! **Folha Carioca**, Rio de Janeiro, p. 9, 22 dez. 1949.
- NOSBASTIDORES do cinema nacional. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 21 ago. 1949.
- RIBEIRO JÚNIOR, L. S. O conto do cinema... **O Globo**, Rio de Janeiro, 02 ago. 1949.

-
1. Trabalho apresentado no seminário Cinema no Brasil: dos primeiros tempos à década de 1950.
 2. E-mail: luisrochamelo@gmail.com

3. Recortes de jornal pertencentes ao Acervo da Cinédia, Rio de Janeiro.
4. Todas as informações contidas neste texto foram extraídas das anotações diárias dos Anuários da Cinédia referentes ao período 1948-1950, Acervo da Cinédia, Rio de Janeiro. As informações que não pertencem aos Anuários serão, portanto, discriminadas ao longo do texto.
5. As informações sobre os custos de produção e as cotas de participação da Cinédia foram extraídas da documentação referente aos filmes. Cf. cartas contratuais entre a Cinédia S.A. e a Cine-Produções Fenelon para os filmes *Obrigado, doutor!* e *Poeira de estrelas*, respectivamente datadas de 15 de dezembro de 1948 e de 15 de dezembro de 1949; cf. também demonstrações das cotas relativas à Cinédia dos filmes *Obrigado, doutor!* (28 de julho de 1949), *Poeira de estrelas* e *Estou aí?* (29 de julho de 1949), *O homem que passa* (30 de outubro de 1949) e *...Todos por um!* (28 de fevereiro de 1950). Acervo da Cinédia, Rio de Janeiro (Pastas "Cine-Produções Fenelon", "*Obrigado, doutor!*", "*Poeira de estrelas*", "*Estou aí?*", "*O homem que passa*" e "*...Todos por um!*").
6. Pasta "Cine-Produções Fenelon". Acervo Cinédia, Rio de Janeiro.
7. Cf. Diário Oficial da União (Seção 1), Rio de Janeiro, 30 ago. 1931, p. 12591. A Cine-Distribuidora do Brasil previa distribuir filmes nacionais e estrangeiros "no país e fora do território nacional".
8. O caso está relatado em um editorial intitulado "Cinema e truste. Golpe de morte no filme nacional". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 jun. 1948. Recorte de jornal sem indicação de página pertencente ao Acervo da Cinédia, Rio de Janeiro (Pasta Luiz Severiano Ribeiro Jr.).
9. Cf., por exemplo, PÁDUA, C. T. de e ORTIZ, C. Duras as perspectivas do cinema nacional, *Folha da Manhã*, São Paulo, 31 maio 1949; Sabotagem, *A Noite*, Rio de Janeiro, 04 jul. 1949; e Nos bastidores do cinema nacional, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 ago. 1949. Recortes de jornal sem indicações de página pertencentes ao Acervo da Cinédia, Rio de Janeiro.

O cangaço no cinema brasileiro¹

Marcelo Dídimo Souza Vieira (UFo)²

Introdução

O Nordeste sempre teve uma forte presença na cultura brasileira em todos os ramos da arte, e no cinema não poderia ser diferente. Se os estadunidenses possuem seus *westerns* imortalizados pela figura do *cowboy*, o Nordeste do Brasil possui os cangaceiros, que há muito tempo fazem parte do cenário cinematográfico brasileiro, originando um gênero bastante singular no cinema nacional.

O cangaço foi retratado no cinema brasileiro em várias épocas e de diversas formas. Desde a década de 1920 a temática fascina cineastas e espectadores. Em quase um século de história, foram realizados cerca de 48 filmes sobre o assunto, nas bitolas de 16 mm, 35 mm e 70 mm, entre curtas, médias e longas-metragens, documentários e ficções.

Primórdios

Os primórdios dos filmes sobre a temática do cangaço datam das décadas de 1920 e 1930, quando o movimento histórico ainda existia. Nessa época, a

figura do cangaceiro estava começando a ser explorada pelo cinema, podendo inserir-se parcialmente na história ou ser seu protagonista.

A primeira aparição de que se tem notícia de um cangaceiro nas telas de cinema ocorreu em junho de 1917, no Theatro Moderno, em Recife. Segundo o número 152 do jornal *A Província*, de 05/06/1917, foi apresentado um filme com imagens de um jogo de futebol e da Casa de Detenção, onde se encontrava preso o conhecido cangaceiro Antônio Silvino. O jornal assim descreve: “Apresentação do terror dos nossos sertões, o famigerado Antônio Silvino manejando um fatídico rifle. Outros sequazes Cabeça Branca e Zé Duque.”

O primeiro filme brasileiro a abordar o fenômeno do cangaço foi *Filho sem mãe* (Tancredo Seabra, 1925), que foi exibido somente uma vez no extinto Cinema São José em Recife, Pernambuco. Esta é a primeira produção que insere o personagem em sua narrativa, “retratando a existência de cangaceiros no seu desenrolar. (...) No filme da Planeta houve um tiroteio travado entre os cangaceiros e forças militares” (SOARES, 1963). Em seguida foi realizado *Sangue de irmão* (Jota Seabra, 1926), considerado por alguns estudiosos como o segundo filme a retratar o cangaço no cinema.

Lampião, o rei do cangaço (Benjamin Abrahão, 1936) é, certamente, o filme mais importante desse período e um dos mais significativos para o gênero, sendo um documento chave para a compreensão antropológica do cangaço, e um registro histórico no cinema brasileiro. Seu realizador, o mascate libanês Benjamin Abrahão, foi um grande documentarista etnográfico e cineasta da caatinga.

Por serem as únicas imagens em movimento registradas de Lampião e seu bando de cangaceiros em 1936, este filme é de fundamental importância para o nosso cinema e inigualável como documento histórico. No gênero cangaço, foi um dos pioneiros, serviu de inspiração para filmes e seus realizadores e, até hoje, fascina os espectadores que assistem a essas imagens.

O mascate contou com a ajuda de Adhemar Bezerra de Albuquerque, diretor da Aba Film de Fortaleza, que lhe forneceu todo o aparato técnico para filmar e fotografar Lampião e seu bando de cangaceiros. Cabia ao libanês a total responsabilidade por esse equipamento.

Em 1936, a polícia estava intensificando as buscas na tentativa de capturar Lampião e seu bando, o cerco estava se fechando. Era o início do fim do cangaço. O mascate perdeu contato com o bando, e seus planos de finalizar e comercializar seu filme foram por água abaixo.

O Dr. Lourival Fontes, diretor do Departamento de Propaganda do Brasil, cuja repartição é subordinada ao Ministério da Justiça, telegrafou ao Chefe de Polícia do Ceará, autorizando-o a fazer a apreensão imediata de todo o material do filme sobre Lampião, o qual não poderá ser exibido nos cinemas do país, por atentar contra os créditos da nacionalidade (NÃO PODERÁ SER EXIBIDO..., 1937).

Este fato ocorreu no início de abril de 1937, meses antes do golpe de Getúlio Vargas que levaria ao Estado Novo. As imagens registradas pelo libanês foram exibidas em uma sessão especial para algumas autoridades e jornalistas no Cine Moderno, em Fortaleza. De acordo com um repórter do jornal *O Povo* que assistiu a essa sessão, “a fita, no momento com 500 pés, sem legendas, mostrava o bando em atividades bem prosaicas. Não se colocava em risco a tal ‘dignidade nacional’” (HOLANDA, 2000, p. 63).

Durante esse período, o filme de cangaço ainda não havia sido definido como gênero, mas esses filmes passaram a introduzir o banditismo de forma bastante sutil, ou inserindo o personagem do cangaceiro rapidamente em sua narrativa, como quem mostra um possível caminho para a produção de filmes que retratem diretamente o cangaço, e por isso estão nos primórdios do gênero. Posteriormente, temos esse caminho traçado de forma mais concreta no filme

de Benjamin Abrahão. Mesmo assim, o cangaço ainda não havia se tornado um gênero em sua estrutura mais recorrente.

O Nordeste

O cangaço passou a ser bastante explorado no cinema brasileiro a partir da década de 60, mas foi na década anterior que esta temática fez surgir um gênero tipicamente brasileiro. Lima Barreto realizou *O cangaceiro* (1953), filme que “inaugura o ciclo e delinea os principais traços que ficarão caracterizando o cangaceiro no cinema comercial” (BERNARDET, 1977, p. 46). Dessa forma, os conhecidos filmes de cangaço têm seu marco inicial no filme de Lima Barreto, cuja estrutura narrativa será revisitada diversas vezes no cenário cinematográfico brasileiro, e que também ficou conhecido como *Nordestern*.

A violência, o cavalo, os grandes descampados e a falta de tradição cinematográfica no Brasil: mais nada era preciso para transformar em filial do *western* norte-americano o filme de cangaceiro, que Salvyano Cavalcanti de Paiva chama de *Nordestern* (BERNARDET, 1977, p. 46-47).

O neologismo *Nordestern* foi criado na década de 1960 e atribuído aos diversos filmes realizados sobre o cangaço nesse período. Este termo é uma referência direta ao *western* clássico que muito influenciou os filmes de cangaço a partir dos anos 1950. Nesse sentido, o cangaço passou a ser um gênero com características estruturais comuns, criando uma vertente nacionalista com referências diretas ao gênero norte-americano.

Estes filmes de cangaço possuem uma estrutura narrativa semelhante, com características similares no que concerne ao desenvolvimento dos personagens ou das histórias relacionadas a eles, o que os diferencia de outros filmes que

abordam o cangaço, como as comédias ou os filmes de Glauber Rocha. O cangaço foi trabalhado em várias vertentes, às vezes como simples referência ou como inspiração para reconstituições históricas.

Alguns filmes desse segmento foram realizados na Boca do Lixo, um movimento ocorrido em São Paulo que contextualizava a estética do cinema nacional com pitadas de erotismo, trabalhando uma narrativa que fazia contraponto às ideias do Cinema Novo. Este ciclo, denominado o Cangaço da Boca do Lixo, tinha características próprias e “revelou-se um terreno fértil para produções que seguissem a fórmula *realização rápida + baixo custo + erotismo*, abarcando os diversos gêneros” (ABREU, 2006, p. 46, grifos do autor).

Entre filmes de aventura, dramáticos e românticos, o segmento *Nordestern* é o mais abrangente e com o maior número de títulos, dentre os quais é possível citar, além de *O cangaceiro: A morte comanda o cangaço* (Carlos Coimbra, 1960), o primeiro de quatro filmes realizados por Coimbra, o cineasta que mais retratou o cangaço no cinema; *Lampião, o rei do cangaço* (Carlos Coimbra, 1962); *Entre o amor e o cangaço* (Aurélio Teixeira, 1965); *Riacho de sangue* (Fernando de Barros, 1966); *Cangaceiros de Lampião* (Carlos Coimbra, 1967); *Maria Bonita, rainha do cangaço* (Miguel Borges, 1968); *O cangaceiro sanguinário* (Osvaldo de Oliviera, 1969); *Faustão* (Eduardo Coutinho, 1971), baseado no personagem Sir Falstaff, de William Shakespeare; *Jesuíno Brillhante, o cangaceiro* (William Cobbett, 1972), o primeiro longa-metragem realizado no Rio Grande do Norte; *Os Cangaceiros do Vale da Morte* (Apollo Monteiro, 1978) e *O Cangaceiro do Diabo* (Tião Valadares, 1980).

Comédias

A comicidade retratou o fenômeno histórico de forma satírica, irônica, transformando em paródia seus personagens e outros filmes do gênero cangaço. Dessa forma, a comédia dialoga com o cangaço sob um prisma bem humorado.

Os filmes resultantes dessa associação são caracterizados por representar o tema de forma diferenciada. Humoristas ícones da chanchada e da comédia brasileira participaram desses filmes. Ankito, Grande Otelo e Golias protagonizaram *Os três cangaceiros* (Víctor Lima, 1961), uma paródia de *Os três mosqueteiros*; Mazaropi realizou *O Lamparina* (Glauco Mirko Laurelli, 1963), uma brincadeira com o apelido do famoso cangaceiro; e Os Trapalhões, liderados por Renato Aragão, fizeram *O Cangaceiro Trapalhão* (Daniel Filho, 1983). A comédia erótica brasileira, mais conhecida como a fase da pornochanchada, aproveitou-se do gênero e também trabalhou o cangaço de forma debochada com pitadas de sexo.

Apoiada no humor e na exploração da nudez como apelo erótico, [a pornochanchada] constrói suas tramas satirizando filmes de aventura, de histórias infantis, as formas aculturadas do *western* – os filmes de cangaço ou garimpo – e, principalmente, filmes americanos de grande repercussão (ABREU, 2006, p. 149).

As cangaceiras eróticas (Roberto Mauro, 1974) e o inusitado *Kung fu contra as bonecas* (Adriano Stuart, 1976) são duas pornochanchadas que satirizaram o tema. Outra característica destas comédias reside no fato de que estes filmes abordam a temática do cangaço sem a menor preocupação com a veracidade dos fatos históricos. Pelo contrário, são feitos justamente para contrapor o assunto e debochar dos filmes que buscaram esse tipo de abordagem. Não se pretende, com isso, desqualificar esses filmes, mas entendê-los de uma forma diferenciada e identificá-los quanto à sua principal característica: a comédia.

Documentários

No já citado filme de Abrahão, foram registradas imagens históricas de Lampião e seu bando de cangaceiros, sendo esse material um documento único dentro da filmografia sobre o cangaço. Esse filme tornou-se não apenas

uma referência para outras películas, mas também foi usado para o estudo do movimento histórico. Nesse sentido, ele serviu como documento histórico para a realização de alguns filmes sobre o cangaço, e suas imagens foram retrabalhadas no *corpus* de alguns documentários históricos. A relação entre documento histórico e documentário histórico é, em princípio, bastante evidente. Muitos documentários históricos utilizam o documento, imagético ou não, para explorar o tema abordado. “O documentário histórico é bastante popular e pode aparecer de diversas formas, incluindo artigos, docudrama e memória oral, oferecendo bastante material de pesquisa para o cineasta” (ROSENTHAL, 1996, p. 251, tradução nossa).

O documentário histórico pode ter uma importância enorme como desmistificador de acontecimentos da história, pois é passível de trazer novos pontos de vista sobre um determinado fato. É importante lembrar que, ao fazer isso, espera-se mostrar um dos lados da história, e não um lado supostamente definitivo.

Vertentes do documentário foram trabalhadas para mostrar uma fatia da realidade do fenômeno histórico. *Memória do cangaço* (Paulo Gil Soares, 1965) se utiliza do Cinema Verdade para tal. Esse movimento passou a ser difundido em países como França e Estados Unidos a partir da década de 1960 e se refere a documentários realizados com câmera na mão e captação de som direto. De um modo geral, este tipo de filme caracteriza-se por não possuir uma estrutura preestabelecida, sendo esta definida durante as filmagens, de acordo com o desenrolar dos acontecimentos, ou na ilha de edição. O Cinema Verdade também assume um caráter de maior compromisso com a verdade, mais real, mais humano.

O Docudrama foi a referência utilizada em *O último dia de Lampião* (Maurice Capovilla, 1975) e *A mulher no cangaço* (Hermano Penna, 1976), produzidos pela Blimp Film para o Globo Repórter. O Drama Documentário, ou simplesmente, Docudrama, localiza-se na fronteira entre a ficção e o documentário, resultando em um novo produto, um híbrido desses gêneros.

Esses filmes não se preocupam com a audiência, mas procuram descobrir e revelar boas reportagens para o público. O ponto mais importante é mostrar o poder de dramaticidade capaz de chegar o mais próximo possível do real. Este é o lado social mais importante do docudrama, o que dá ao gênero uma ética absoluta (ROSENTHAL, 1996, p. 234, tradução nossa).

É importante verificar que esses filmes documentais têm um valor inestimável, pois procuram dar uma visão mais próxima do movimento rebelde enquanto história, na busca da veracidade dos fatos. É claro que, guardadas as devidas proporções, informações devem ser filtradas, pois o que se pretende, na verdade, não é mostrar o lado definitivo da história, mas oferecer versões dessa história. E esses documentários proporcionam isso.

O cangaço de Glauber Rocha

A partir do começo dos anos 1960, os realizadores do Cinema Novo iniciaram uma campanha de advertência cultural para a realidade nordestina. O movimento estabeleceu uma estrutura mais sólida e madura em 1962, e nomes do cenário cinematográfico brasileiro passaram a se destacar no Cinema Novo com filmes de cunho social e extrema importância para o movimento e para a história do cinema nacional. Dentre os cineastas engajados ao movimento, é possível citar: Nelson Pereira dos Santos, Paulo César Saraceni, Luis Sérgio Person, Leon Hirzman, Carlos Diegues, Walter Lima Júnior, Ruy Guerra, Joaquim Pedro de Andrade e Glauber Rocha, que realizou dois filmes abordando a temática do cangaço durante essa década: *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969).

Glauber retratou o cangaço em seus filmes de forma singular, abordando o tema sob o prisma do ideal revolucionário, e introduzindo em sua narrativa contextos simbólicos e alegóricos. Junte-se a esta ideologia a estética da fome

e outras estéticas impressas pelo autor em seus trabalhos. Mesmo que seus filmes tenham alguns aspectos relacionados ao *western*, a estrutura narrativa de Glauber, como também o contexto ideológico retratado, os diferencia, e bastante, dos filmes caracterizados como *Nordestern*.

Na estética de Glauber, “a teatralização, o plano-seqüência, a câmera na mão, a fala solene, as longas seqüências de reflexão em que os personagens mergulham na imobilidade e as tensões deságuam na discussão sobre o poder, o mito e a história” (XAVIER, 1993, p. 162).

Esses filmes têm um diferencial e não se encaixam em qualquer outro segmento de filmes que retrataram o cangaço. O cangaço de Glauber Rocha, como toda a sua obra, é singular. É dentro desse universo recheado de simbolismos e personagens históricos que Glauber deixou sua marca no Cinema Novo e na história do cinema brasileiro.

Releituras

Em meados da década de 1990, o Nordeste passou a ser revisitado por cineastas interessados em retomar essa temática, que muito sucesso fez em décadas passadas. Três filmes renovam o tema, tendo sua produção localizada no Nordeste: *Corisco e Dadá* (Rosemberg Cariry, 1996), *Baile perfumado* (Paulo Caldas; Lírio Ferreira, 1997) e *O cangaceiro* (Aníbal Massaíni Neto, 1997) abordaram o cangaço com novos pontos de vista, e algumas releituras foram feitas, através de abordagens subjetivas ou da refilmagem de um clássico.

A importância dessa realização dentro do renascimento do cinema brasileiro está no fato de que, devido a uma diversidade de filmes realizados com temas variados, o cangaço se faz presente como forma de revitalizar o assunto de uma maneira diferenciada, com novas imagens e novos pontos de vista sendo propostos. Isso reflete a importância desse momento para um gênero cinematográfico que foi e ainda é muito representativo para o cinema brasileiro.

Um gênero que tem seus primórdios nos anos 1920, cria raízes na década de 1950 e se fortalece e ganha número a partir de 1960 não pode morrer nos anos 1980. Durante mais de dez anos o cangaço é esquecido dentro do cenário cinematográfico brasileiro. Uma das características do gênero é sua capacidade de se renovar constantemente, e esta nova safra representa isso: o cangaço foi, é e provavelmente sempre será um tema a ser constantemente abordado; por mais antiga que seja sua história, é sempre passível de novas leituras e releituras e de modernizar-se tecnologicamente sem abandonar sua relação com a História.

Conclusão

O gênero cangaço é trabalhado no cinema brasileiro desde o início de sua história e se faz presente em mais de sete décadas, desde os anos 1920. O cangaço passou pelas mãos de vários cineastas, nomes de importância histórica para o gênero e para o cinema brasileiro. Atores e atrizes tornaram-se ícones do cinema nacional a partir desses filmes. Personagens foram criados, inspirados em mitos do fenômeno histórico, e estão imortalizados até hoje na memória cinematográfica brasileira.

O gênero cangaço se constituiu de forma tal que, essencialmente, dialogou com outros gêneros para se criar. Os filmes de aventura, o documentário, a comédia e o erótico se integraram ao cangaço para resultar num gênero nacional. Acredito ser um gênero que jamais vai morrer, pois está passível de novas leituras e é, constantemente, revisitado. São quase 50 filmes que construíram uma história própria, uma vida própria, através de abordagens diferenciadas. Filmes que se tornaram parte de um gênero tipicamente brasileiro, conhecido como “filmes de cangaço”.

Referências bibliográficas

- ABREU, N. C. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- BERNARDET, J.-C. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- HOLANDA, F. *Benjamin Abrahão*. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2000.
- NÃO PODERÁ SER EXIBIDO o filme de Lampião. *O Povo*, Fortaleza, 03 abr. 1937.
- O FILME de Lampião. *O Povo*, Fortaleza, 12 jan. 1937.
- ROSENTHAL, A. *Writing, directing and producing documentary films and vídeos*. Carbondale; Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1996.
- XAVIER, I. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

Referências audiovisuais

- A ilha das cangaceiras virgens*. Roberto Mauro. Brasil (São Paulo), 1976, filme 35 mm.
- A morte comanda o cangaço*. Carlos Coimbra. Brasil (São Paulo), 1960, filme 35 mm.
- A mulher no cangaço*. Hermano Penna. Brasil (Rio de Janeiro) 1976, filme 16 mm.
- A musa do cangaço*. José Umberto Dias. Brasil (Bahia), 1982, filme 35 mm.
- A vingança dos doze*. Marcos Faria. Brasil (Rio de Janeiro), 1970, filme 35 mm.
- As cangaceiras eróticas*. Roberto Mauro. Brasil (São Paulo), 1974, filme 35 mm.
- Baile perfumado*. Paulo Caldas; Lírio Ferreira. Brasil (Pernambuco), 1997, filme 35 mm.
- Cangaceiros de Lampião*. Carlos Coimbra. Brasil (São Paulo), 1967, filme 35 mm.
- Corisco e Dadá*. Rosemberg Cariry. Brasil (Ceará), 1996, filme 35 mm.
- Corisco, o Diabo Loiro*. Carlos Coimbra. Brasil (São Paulo), 1969, filme 35 mm.
- Deu a louca no cangaço*. Nelson Teixeira Mendes; Fauzi Mansur. Brasil (São Paulo), 1966, filme 35 mm.
- Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Glauber Rocha. Brasil (Rio de Janeiro), 1964, filme 35 mm.
- Entre o amor e o cangaço*. Aurélio Teixeira. Brasil (Rio de Janeiro), 1965, filme 35 mm.
- Faustão*. Eduardo Coutinho. Brasil (Rio de Janeiro), 1971, filme 35 mm.
- Filho sem mãe*. Tancredo Seabra. Brasil (Pernambuco), 1925, filme 35 mm.
- Jesuíno Brilhante, o cangaceiro*. William Cobbett. Brasil (Rio de Janeiro; Rio Grande do Norte), 1972, filme 35 mm.

- Kungfu contra as bonecas*. Adriano Stuart. Brasil (São Paulo), 1976, filme 35 mm.
- Lampião, a fera do nordeste*. Guilherme Gáudio. Brasil (Bahia), 1930, filme 35 mm.
- Lampião, o Rei do cangaço*. Benjamin Abrahão. Brasil (Ceará), 1936, filme 35 mm.
- Lampião, o Rei do cangaço*. Carlos Coimbra. Brasil (São Paulo), 1962, filme 35 mm.
- Lampião, o Rei do cangaço*. Fouad Anderaos. Brasil (São Paulo), 1950, filme 35 mm.
- Lampião: o banditismo no nordeste*. Brasil (Pernambuco), 1927, filme 35 mm.
- Maria Bonita, Rainha do cangaço*. Miguel Borges. Brasil (São Paulo), 1968, filme 35 mm.
- Memória do cangaço*. Paulo Gil Soares. Brasil (Rio de Janeiro), 1965, filme 35 mm.
- Meu nome é Lampião*. Mozael Silveira. Brasil (Rio de Janeiro), 1969, filme 35 mm.
- No raso da Catarina*. Hermano Penna. Brasil (Rio de Janeiro) 1977, filme 16 mm.
- Nordeste sangrento*. Wilson Silva. Brasil (Rio de Janeiro), 1962, filme 35 mm.
- O Cabeleira*. Milton Amaral. Brasil (São Paulo), 1963, filme 35 mm.
- O cangaceiro do Diabo*. Tião Valadares. Brasil (São Paulo), 1980, filme 35 mm.
- O cangaceiro sanguinário*. Osvaldo de Oliveira. Brasil (São Paulo), 1969, filme 35 mm.
- O cangaceiro sem Deus*. Osvaldo de Oliveira. Brasil (São Paulo), 1969, filme 35 mm.
- O cangaceiro trapalhão*. Daniel Filho. Brasil (Rio de Janeiro), 1983, filme 35 mm.
- O cangaceiro*. Aníbal Massaíni Neto. Brasil (São Paulo), 1997, filme 35 mm.
- O cangaceiro*. Lima Barreto. Brasil (São Paulo), 1953, filme 35 mm.
- O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*. Glauber Rocha. Brasil (Rio de Janeiro), 1969, filme 35 mm.
- O Lamparina*. Glauco Mirko Laurelli. Brasil (São Paulo), 1963, filme 35 mm.
- O leão do norte*. Carlos Del Pino. Brasil (Rio de Janeiro), 1974, filme 35 mm.
- O primo do cangaceiro*. Mário Brasini. Brasil (Rio de Janeiro), 1955, filme 35 mm.
- O último cangaceiro*. Carlos Mergulhão. Brasil (Pernambuco), 1971, filme 35 mm.
- O último dia de Lampião*. Maurice Capovilla. Brasil (Rio de Janeiro), 1975, filme 16 mm.
- Os cangaceiros do Vale da Morte*. Apollo Monteiro. Brasil (São Paulo), 1978, filme 35 mm.
- Os três cangaceiros*. Víctor Lima. Brasil (Rio de Janeiro), 1961, filme 35 mm.
- Pedro Bó, o caçador de cangaceiros*. Mozael Silveira. Brasil (Rio de Janeiro), 1978, filme 35 mm.
- Quelê do Pajeú*. Anselmo Duarte. Brasil (Rio de Janeiro), 1969, filme 70 mm.
- Riacho de sangue*. Fernando de Barros. Brasil (Rio de Janeiro), 1966, filme 35 mm.
- Sangue de irmão*. Jota Seabra. Brasil (Pernambuco), 1926, filme 35 mm.
- Três cabras de Lampião*. Aurélio Teixeira. Brasil (São Paulo), 1962, filme 35 mm.

-
1. O trabalho foi apresentado no 14º Encontro da Socine – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, na Mesa Temática “Os gêneros no cinema brasileiro e latino-americano: práticas, transformações, remixagens e tendências.
 2. Instituto de Cultura e Arte, Professor Adjunto . E-mail: mdidimo@hotmail.com

O filme de mistério:

colaborações para o estudo genérico no cinema no Brasil¹

Rafael de Luna Freire (UFF)²

Inicialmente, é necessária a advertência sobre dois problemas metodológicos comuns nos estudos de gêneros cinematográficos: sua a-historicidade e sua transculturalidade.

Os estudos genéricos foram tradicionalmente marcados por uma tradição textualista sincrônica, como se os gêneros fossem constituídos por elementos textuais estáveis e invariáveis, não atentando para a inevitável dimensão histórica do gênero como categoria discursiva. Desse modo, a partir de uma concepção aparentemente “tradicional” e “óbvia” do que seria, por exemplo, o filme de *western*, os críticos genéricos olhavam para o passado e identificavam “naturalmente” o filme *The great train robbery* (Edwin Porter, 1903), com seus *cowboys* montados a cavalo, como o primeiro faroeste da história do cinema. Entretanto, “visto retrospectivamente como um exemplo pioneiro de *western*, ele dificilmente foi percebido como *western* na época em que ele foi feito” (NEALE, 2000, p. 44).³

Desse modo, evidenciava-se a instabilidade histórica do gênero e o anacronismo de se analisar os gêneros fora de seu “âmbito de validade”, para usar a expressão de Carlos Sandroni (2001, p. 117). Longe de se constituir num “empirismo historicista”, a atenção às etiquetas genéricas tais como utilizadas historicamente por diferentes agentes de terminologia genérica (produtores,

distribuidores, críticos, público etc.) é fundamental para explorar as formas concretas através das quais um gênero foi culturalmente interpretado, avaliado e definido (MITTELL, 2004, p. 14).

Um segundo problema diz respeito à concepção de que os gêneros são universais e, novamente, a atenção às etiquetas genéricas se faz importante, notando desde já, por exemplo, que, no Brasil, o *western*, o filme passado no *far-west* (oeste distante), viria a ser singularmente chamado de *faroeste*. Como ressaltou a francesa Raphaëlle Moine (2008), a propagada universalidade dos gêneros hollywoodianos na verdade mascara singularidades nacionais, culturais e históricas que são fundamentais para a compreensão de diferentes fórmulas genéricas, sempre originárias de contextos específicos.

Desse modo, na pesquisa para minha tese de doutorado sobre o gênero policial no cinema no Brasil nas décadas de 1930 e 1940, foi fundamental o questionamento sobre a significação do termo “filme policial” naquele contexto histórico específico e, ao invés de tentar anular as inúmeras diferenças, discordâncias e sobreposições, meu objetivo foi ressaltar a multiplicidade de termos e discursos associados ao gênero.

Um documento importante para a indicação sobre quais eram os gêneros mais populares junto ao público e crítica brasileira no início da década de 1930 é o questionário promovido pela revista *Cinearte* junto aos seus leitores, em novembro de 1932, no qual a primeira pergunta era: “Que espécie de filme gosta mais?”. As opções disponíveis eram mistério, melodrama, comédia, história, drama de sexo, romance, educativo, *far west*, filmes cômicos, dramático, ou “outro gênero que não está na lista”.⁴

Tão significativo quanto a ausência do termo “policial” é a presença de “mistério” (na grafia da época, *mysterio*, mais próximo ao inglês *mystery*), que viria a conquistar o quinto lugar na preferência do público segundo a apuração das cartas dos leitores publicada na mesma revista, mais de um ano depois.⁵

O filme de mistério se insinua aparentemente como uma categoria estabelecida, muito explorada pelo cinema silencioso, e ainda em evidência naqueles anos em que os *talkies* se impunham lenta e turbulentamente no mercado brasileiro. A origem e popularidade do termo de identidade genérica “mysterio” remontavam, pelo menos, a meados da década de 1910, momento em que no Brasil os circuitos de salas fixas já haviam se constituído nas grandes cidades e os espectadores se transformavam em fãs, para os quais logo surgiriam as críticas de jornais e as revistas especializadas.

Desse modo, ao comentar o sucesso do cinematógrafo no Rio de Janeiro, Alice Gonzaga (1996, p. 103) citou o concurso criado pela Universal em sua introdução ao mercado brasileiro, em 1915, que distribuiu prêmios de 200 mil réis a quem descobrisse o final do primeiro seriado produzido pelo estúdio norte-americano, *A rapariga misteriosa* (*Lucille Love, The girl ofmystery* [Francis Ford, 1914/1915br]). O crítico e cineasta Alex Viary (1986, p. 50), recordando suas primeiras idas à sala escura levado por sua mãe Elisabeta – fã de filmes que chegou a tocar piano nos cinemas na década de 1920 –, contou que seu pai a chamava de Rapariga Misteriosa, “nome de um seriado muito popular naquela época. Eles devem ter namorado vendo esse filme”.

Numa publicidade do jornal carioca *Gazeta de notícias* em 29 de julho de 1915 (apud SOUZA, 2004, p. 331) anunciando o último episódio de *A rapariga misteriosa*, o filme era definido como um “belíssimo drama policial”, com “as cenas mais emocionantes e as peripécias as mais extraordinárias”, revelando a imbricação das etiquetas genéricas “mistério” e “policial” na divulgação dessa produção.

Os seriados (*serials*), geralmente com episódios de dois rolos de duração (cerca de 35 minutos), representaram um passo importante na transição do filme curto para narrativas mais longas, surgindo no mesmo momento em que se consolidava o formato de longa-metragem. Conforme Ben Singer (1996), os seriados serviram de alternativa para produtores americanos com dificuldades

para se encaminharem imediatamente para a produção de filmes com cinco a seis rolos de duração. Inicialmente eles se constituíam na atração principal de grande parte dos programas compostos por outros *shorts* (comédias, dramas, atualidades etc.), apenas posteriormente assumindo a função de *complementos* para os longas-metragens.

Segundo José Inácio de Melo Souza (2004, p. 333), a Fox só apresentou no Brasil filmes de oito a dez partes (que ocupavam, na prática, toda uma sessão) em 1916 – portanto, no ano seguinte à chegada dos seriados –, numa nova composição que, “em breve espaço de tempo, passou a predominar nos cinemas de primeira classe”.

Desde 1912 os seriados constituíam-se em um grande sucesso nos Estados Unidos, explorados por todos os principais estúdios, como pelo braço americano da companhia francesa Pathé, responsável por *Os perigos de Paulina* (*The perilsof Pauline* [Louis Gasner, 1914]), que levou ao estrelato a atriz americana Pearl White. *Os perigos de Paulina* havia sido produzido pelo magnata das comunicações William Hearst com o objetivo de aumentar as vendas dos jornais, prática comum na época, sendo os filmes acompanhados de uma versão impressa da trama publicada na imprensa.

O mesmo procedimento foi posto em prática no Brasil no lançamento de um novo seriado estrelado por Pearl White, em 1916, o célebre *Les mystères de New-York*, como lembrou Pedro Nava (2000, p. 215): “Leia na *Noite* e depois venha ver no cinema *Os Mistérios de Nova York*. Saía em folhetim diariamente e os de cada sete dias correspondiam à série cinematográfica semanal”.⁶

Mais de 25 anos depois, numa crônica radiofônica sobre a Avenida Central, a “sala de visitas da cidade”, o jornalista Celestino Silveira também recordou a popularidade dessa série de mistério junto ao público carioca, inclusive sua parcela mais “selecionada”:

O cinema imperou sempre na Avenida Central. Se não foi ali que ele apareceu, foi sem dúvida em plena Avenida que mais se impôs aos fans e às fanzinhas contemporâneas de Pearl White e William Farnum... Os filmes em série eram a “coqueluche” carioca. *Os mistérios de Nova York* arrastavam ao Pathézinho multidões e multidões que se encontravam, sempre as mesmas caras, em cada segunda-feira, com a aparição de um novo episódio, prosseguindo o fio da meada cada vez mais embaraçada e confusa... Depois os filmes em série ficaram relegados para os cineminhas de bairro, mas a princípio, eram obrigatoriamente assistidos pelo creme da sociedade carioca. E todos sabem que mestre Rui Barbosa era um incansável freqüentador dessa classe de películas, como também dos romances policiais em fascículos...⁷

Os seriados também ficaram na memória do crítico Octávio de Faria (1978, p. 107), que décadas mais tarde ainda se lembrou com saudade do “tempo do Pathé com seus ‘seriados’ famosos (*Os perigos de Paulina*, *Os mistérios de Helena*)”, além dos Cine Íris e Ideal, “afamados pelos seus seriados que seguíamos com devoção (Rollauxetc)”. O mesmo pode ser dito do crítico Pedro Lima, que, respondendo a uma enquete feita em 1967 sobre as vinte maiores obras do cinema, escalou *Os mistérios de Nova York* na 11ª posição.⁸

A febre dos seriados no Rio de Janeiro prossegiu em 1917, mas sobretudo nos “cineminhas de bairro”, podendo ser mencionado ainda o sucesso de *Os estranguladores de New-York* ou *Mistério da mancha vermelha* (*The Crimson Stain Mystery* [T. Hayes Hunter, 1916/1917br]), o “mais estupendo film policial até hoje conhecido”, grande sucesso no cinema Pátria, em São Cristovão, “templo” do futuro crítico Pedro Lima. Se o resumo das tramas era publicado nos programas das salas que exibiam os episódios – sendo conseqüentemente colecionados pelos fãs –, esse “romance estupendo” também era publicado no jornal *A Rua*.⁹

Entretanto, é importante salientar o alerta dado por José Inácio de Melo Souza de que o fenômeno de público dos seriados foi um fenômeno “puramente carioca”: “Em São Paulo, *A rapariga misteriosa* foi exibida sem nenhum destaque,

omitindo-se até mesmo o nome da produtora/distribuidora Universal [...]. Os seriados *Os Mistérios de Nova York* e *Os vampiros* tiveram destaque maior, mas sem igualar o êxito popular acontecido no Rio” (SOUZA, 2004, p. 332).

De fato, na capital da República, o sucesso, por exemplo, de Francis Ford como detetive de seriados parece ter sido enorme, ao ponto de, em janeiro de 1918, o cronista da revista *A platéia* lamentar a moda carioca de se copiar a aparência e o jeito dos astros do cinema norte-americano, revelando que após, *A moeda quebrada* (*The broken coin*, 1915), “começam a aparecer os imitadores de Francis Ford. Chegam a usar boné de casimira xadrez!” (apud GONZAGA, 1996, p. 114).

O benefício econômico para os jornais cariocas da aliança com os filmes em série de “mysterio” e aventuras policiais parece ser comprovado pelo fato de, em 1917, o jornal *A Noite* ter dedicado grande campanha publicitária – com anúncios de destaque e intensa cobertura jornalística – à estreia de dois filmes brasileiros no Rio de Janeiro: *A quadrilha do esqueleto* e *Os mistérios do Rio de Janeiro*, no dia 25 de outubro de 1917, quinta-feira, o primeiro no Cinema Ideal e no Cinema Avenida, e o segundo no Cine-Palais.

Planejado como um seriado em seis partes, *Os mistérios do Rio de Janeiro* ficou apenas no primeiro episódio, intitulado “O tesouro do Viking”, mas que em diversos jornais foi anunciado como “O tesouro dos navios alemães”. Era a história de “um pseudo príncipe, um aventureiro estrangeiro” (Raul X), que se apresenta ao Cônsul (João Barbosa), no Rio de Janeiro, como Djalmo de Khéper, príncipe de Tanis que possui poderes “sobrenaturais”, mas “não é mais do que um audacioso ladrão filiado a uma quadrilha internacional, organizada para operar nas grandes capitais, durante a guerra”. Acompanhado de sua amante veronesa Fiammeta (Fernande Briand), com quem se instala num palacete no Cosme Velho, ele desperta o amor da “pobre criança” Hilda (Margot), filha do Cônsul. Através dele, “Djalmo faz-se do mundo elegante, freqüenta clubes, salões”, e descobre que seu amigo diplomata tem sob a sua guarda diversos navios, inclusive o maior deles,

o *Viking*, que mantém um milhão em ouro. Depois de peripécias envolvendo o assalto do navio pela quadrilha de Djalma, o filme terminava com o sequestro de Hilda pelos bandidos, para o desespero de seu pai, o Cônsul, que “cai como fulminado aos pés do Cristo”.¹⁰

O filme contou com a “direção intelectual” de Coelho Neto, “festejado romancista brasileiro” e membro da Academia Brasileira de Letras. A fotografia ficou a cargo de Guido Panela – que teria sido o “verdadeiro diretor do filme”–, com colaboração do então conhecido fotógrafo Alfredo Musso, através da empresa de atualidades Rio-Film.¹¹

Definido em reportagens e críticas como uma série de mistério que seria composta por “seis grandiosos dramas policiais”, *Os mistérios do Rio de Janeiro* foi descrito em anúncio em *A Noite*, às vésperas de seu lançamento comercial em outubro de 1917, como “um grande filme de ação local”, destacando “usos e costumes nacionais surpreendidos *d’apresnature* na vida das diversas camadas da população”.¹²

Segundo o *Jornal do Commercio*, *Os mistérios do Rio de Janeiro* era apresentado sob a forma de um “drama em séries”, cada um trazendo “um drama de assunto distinto e de atualidade”, destacando que “o segundo episódio refletirá sempre os últimos sensacionais acontecimentos da vida brasileira”. Era ressaltado no filme ainda “um entrecho empolgante pelos elementos de interesse e fantasia que reúne”, mostrando “o trabalho da sapa da espionagem em nosso país, e particularmente no Rio de Janeiro”, lembrando que justamente no dia 26 de outubro de 1917 o Brasil entrou oficialmente na Primeira Guerra Mundial (em curso desde 1914), embora o clima de espionagem, o sentimento antigermânico e os ataques à costa brasileira já fizessem parte da rotina do país.¹³

Conforme Alex Vianny, o filme tinha seis rolos de duração (cerca de 100 minutos), sendo, portanto, um longa-metragem (em série), e não um episódio de

seriado.¹⁴ Seu lançamento desfrutou de grande sucesso de público, embora o comentarista da sessão “Pelos cinemas”, do *Jornal do Commercio*, ao ver tantas mocinhas na fila do cinema, tenha brincado “que valia mais a pena ver as *Belezas do Rio* do que seus Mistérios”.¹⁵

Os mistérios do Rio de Janeiro foi exibido entre 25 e 28 de outubro, quinta a domingo, saindo de cartaz “no meio de pleno êxito, e tudo por causa de uma francesa”: a atriz Madeleine Céliat, estrela do filme italiano *Monna Vanna* (Mario Caserini, 1915/1917br), que o substituíra no cartaz do Cine-Palais. Nos anúncios publicados no *Correio da Manhã* foram ressaltados os números de espectadores que haviam assistido ao filme: 5.834 pessoas na estreia, 11.000 em dois dias de exibição, e 13.964 em três.¹⁶

Num verbete inédito sobre *Os mistérios do Rio de Janeiro*, Alex Viany viu no filme a tentativa de reproduzir no Brasil as aventuras em episódios dos “seriados norte-americanos (com Pearl White à frente) e europeus (*Fantômas, Za-la-Mort*, etc.)”. Entretanto, ainda que as peripécias sensacionais lembrassem os seriados americanos, a publicidade dos filmes se aproximava daquela utilizada nos filmes e seriados criminais franceses que destacavam o retrato do *bas-fond*, isto é, o submundo das grandes cidades.¹⁷

O outro filme promovido por *A Noite* e lançado conjuntamente com *Os mistérios do Rio de Janeiro*, *A quadrilha do esqueleto*, marcava a estreia da produtora Veritas, do jornalista Irineu Marinho, e recebeu muito mais publicidade nas páginas do jornal através da publicação de anúncios e reportagens diárias na semana que antecedeu sua primeira exibição. De fato, somente *A quadrilha do esqueleto* foi realmente produzido pela Veritas, enquanto *Os mistérios do Rio de Janeiro*, realizado com poucos recursos pela Rio-Film e exibido em sessão fechada sete meses antes, provavelmente teve o apoio do jornal apenas para ser lançado comercialmente com o outro filme, em outubro de 1917, “*secundando a nobre iniciativa d’A Noite*” (sem grifo no original).¹⁸

Na época de exibição de *A quadrilha do esqueleto* e *Os mistérios do Rio de Janeiro*, os filmes sobre crimes – assim como a própria cobertura jornalística desses mesmos crimes – continuavam em grande evidência. O filme produzido pelo jornalista Irineu Marinho, em particular, apesar de divulgado como ficcional, se aproximava claramente do noticiário criminal da época. Seu jornal, o vespertino *A Noite*, fundado em 1911, era sustentado por grandes tiragens e, uma vez que possuía um pequeno número de anunciantes, dependia da receita das vendas e, assim, focava “o gosto do carioca médio”, divulgando o resultado do jogo do bicho na primeira página, mantendo um “forte e grande noticiário policial” e permanecendo sintonizado à modernidade, representada fosse pela aviação, fosse pelo cinema (cf. BIAL, 2004, p. 50-58).

A relação entre filmes criminais brasileiros, como as várias versões do famoso “Crime da mala”, e a imprensa e o noticiário policial é conhecida, sendo muitos deles reconstituições de casos reais – frequentemente filmados nos próprios locais onde os fatos ocorreram –, nos quais, conforme José Inácio de Melo Souza (2000, p. 108), “ver era uma extensão do lido ou do comentado por outros leitores”.

Entretanto, nesse conjunto de filmes há diferenças fundamentais que devem ser consideradas. Uma matéria na *Revista dos Cinemas*, publicada em 1917, anunciando a exibição no mesmo dia dos “films de aventura” *A quadrilha do esqueleto* e *Os mistérios do Rio de Janeiro*, por exemplo, comentava “o fraco dos fabricantes por essas produções vazias que logram no entanto atrair o público mais ou menos desconhecedor das boas peças de pura arte dramática”. Os dois filmes “fazem imaginar cenas da mais exagerada fantasia, como soe acontecer com esses filmes d’aventuras, que em literatura, há 50 anos, fizeram o regalo de nosso avós”.¹⁹

Na referência dessa reportagem a um gênero literário popular desde a segunda metade do século XIX, evidenciamos a ligação estabelecida entre esses

filmes de mistério (chamados nos jornais de “folhetim-cinema”) e a tradição do romance-folhetim na imprensa brasileira. Os folhetins se consolidaram na França no início de 1840 diante da dependência que os jornais passaram a ter da publicidade e, por isso, da necessidade de “caçar os leitores”. A publicação nos rodapés dos jornais de histórias em série (o folhetim-romance) resultou, de fato, num extraordinário aumento nas tiragens dos periódicos franceses, não faltando indícios de “correlação entre a prosperidade do jornal e o folhetim” (MEYER, 1996, p. 294). Conforme Hallewell (1985, p. 139), imitando “como sempre” a França, no Brasil foram traduzidos e publicados quase simultaneamente folhetins como *Os mistérios de Paris* (1842-3), de Eugène Sue, que ampliaram, por exemplos, as vendas do *Jornal do Commercio* – cuja tiragem era, porém, várias vezes menor que a dos jornais parisienses.

A presença e popularidade do folhetim nos jornais brasileiros – assim como a do noticiário policial, ambos exemplos de “sensacionalismo popular” – se perpetuaram nas primeiras décadas do século XX, colaborando com o objetivo de atrair um número maior de leitores, sobretudo o público popular, para os jornais brasileiros que viriam a se instalar em moldes empresariais.

Renato Ortiz (1989, p. 15) sugeriu que, diferentemente do contexto francês que presenciou a emergência do folhetim impresso, no Brasil do final do século XIX o folhetim deixou de “ser moda” sem nunca ter sido popular devido à circulação muito mais restrita da imprensa nacional em comparação com a penetração do gênero junto às classes populares urbanas (e crescentemente alfabetizadas) da Europa desde 1863. Entretanto, se Ortiz identificou um intervalo na circulação do gênero no Brasil até a emergência da radionovela a partir de 1941, estudiosos da comunicação vêm recentemente sugerindo que, diferentemente da Europa, as massas na América Latina foram incorporadas à modernidade não através apenas da cultura letrada (livro ou imprensa), mas sobretudo por meio de sua articulação com a cultura oral (e.g. a literatura de cordel e os repentistas) e as experiências e formatos audiovisuais.

Nesse sentido, podemos apontar nesse suposto “vácuo” ao qual Ortiz se referiu a significativa presença no Brasil da modalidade do folhetim-cinematográfico em sua versão publicada nos jornais, impresso nos programas dos cinemas e projetado nas telas, cada um gozando, evidentemente, de relativa autonomia em relação ao outro. Se por volta de 1917 praticamente todo seriado lançado nos EUA era acompanhado de uma versão escrita publicada em jornais ou revistas, ambos podiam ser considerados duas partes de uma mesma unidade textual ampla e multimidiática. Essa prática particular também se repetiu na imprensa brasileira na década de 1910 e prosseguiu vigorosamente nas décadas seguintes através das indispensáveis novelizações das tramas dos filmes em revistas ilustradas como *Selecta*, *Fon-Fon* ou *A Scena Muda*.

Para Marlyse Meyer (1996, p. 303), o gênero do folhetim é “caracterizado pela extensão, pelas infundas e atraentes peripécias se alongando no tempo, desenvolvendo uma temática quer de aventuras, quer de capa e espada, quer histórica, quer judiciário-policialesca, quer realista-sentimental, quer... tudo misturado”. Em comum, os folhetins apresentariam o suspense, o drama, a agilidade da escrita – todos os elementos utilizados para prender o leitor.

Na linha dos folhetins-romances envolvendo crimes e vinganças, agentes da lei e bandidos e assassinos, e na tradição do sucesso do pioneiro *Os mistérios de Paris*, podemos perceber toda uma tradição de títulos de folhetins brasileiros publicados no final do século XIX e indicados por Meyer, como *O mistério da Roça*, *Mistérios de Recife*, ou *Mistério da Tijuca*, e também estrangeiros, como *O mistério da Estrada de Sintra*, de Eça de Queiroz, posteriormente incorporada pelos seriados cinematográficos com o sucesso de *Os mistérios de Nova York*.

Seguindo o raciocínio de Sandroni (2001, p. 76-77) em sua discussão sobre gêneros musicais, podemos apontar que quando um folhetim ou um seriado “entrava no diálogo dos títulos” começados com “Mistério” ou “Os mistérios”, se postulava implicitamente uma afinidade genérica entre essas obras de títulos

similares, se estabelecendo obviamente um diálogo, fosse de correspondência, semelhança ou paródia.

Ainda nesta relação entre cinema, imprensa e folhetim, é pertinente apontarmos que o “diretor intelectual” do filme *Os mistérios do Rio de Janeiro*, o escritor Coelho Neto, seria responsável, juntamente com Afrânio Peixoto, Medeiros e Albuquerque e Viriato Correia, por aquela que é hoje considerada por estudiosos a primeira narrativa policial brasileira (ALBUQUERQUE, 1979), cujo nome não poderia ser outro que *O mistério*.

Tratava-se, de um folhetim publicado no jornal *A Folha*, de propriedade do próprio Medeiros e Albuquerque, entre os dias 20 de março e 20 de maio de 1920. Cada episódio (foram 47 ao todo) foi escrito por um autor diferente, deixando um “gancho” a ser desenvolvido (e resolvido) por outro autor no episódio seguinte. Com o sucesso da história – que teria até provocado um aumento na tiragem do jornal –, menos de duas semanas após a publicação do episódio final Afrânio Peixoto escreveu a Monteiro Lobato sugerindo a publicação desse “romance de aventuras, policial, amoroso, etc, *au jour le jour*”. O livro foi publicado pela Editora Monteiro Lobato & Cia naquele mesmo ano de 1920, ganhando novas edições em 1922 e 1928, quando chegou a 10 mil exemplares vendidos (BIGNOTTO, 2003, p. 304-305; ALBUQUERQUE, 1979, p. 206).

Os “films misteriosos”, com sua imbricação com termos genéricos “dramas” e “aventuras policiais”, ficaram em grande parte associados aos seriados e aos filmes em série, que, diminuindo de popularidade após a Primeira Guerra Mundial, passaram a se restringir às matinês das salas de “segunda linha” do subúrbio das capitais ou das cidades do interior, atrações especialmente destinadas a crianças e adolescentes, e também, em grande parte, ao gênero *far-west*. Ainda assim, eles continuariam em voga no Brasil até a década de 1930, quando o termo “filme policial” se popularizaria definitivamente.

Mas isso já é o tema do próximo episódio...

Referências bibliográficas

- ALBUQUERQUE, P. M. *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- ALTMAN, R. *Film/genre*. London: British Film Institute, 1999.
- BIAL, P. *Roberto Marinho*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BIGNOTTO, C. Monteiro Lobato e a edição de Mistério. In: ADAMI, A. et al. *Mídia, cultura e comunicação 2*. São Paulo: Arte e Ciência, 2003.
- COELHO NETO et al. *O mysterio*. São Paulo: Editora Monteiro Lobato & Cia, 1920.
- FARIA, O. Os cinemas do Rio. *Cultura*, Brasília, v. 8, n. 28, jan.-jun. 1978.
- GONZAGA, A. *Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- HALLEWELL, L. *O livro no Brasil (sua história)*. São Paulo: T. A. Queiroz, editor; Editora da USP, 1985.
- MEYER, M. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MITTELL, J. *Genre and television: from cop shows to cartoons in American culture*. New York: Routledge, 2004.
- MOINE, R. *Cinema genre*. Oxford: Blackwell, 2008.
- NAVA, P. [1974]. *Balão cativo*. São Paulo: Ateliê, 2000.
- NEALE, S. *Genre and Hollywood*. London: Routledge, 2000.
- ORTIZ, R. et al. *Telenovela, história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- SANDRONI, C. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. UFRJ, 2001.
- SINGER, B. Serials. In: NOWELL-SMITH, G. (Ed.). *The Oxford History of World Cinema*. New York: Oxford University Press, 1996.
- SOUZA, J. I. M. As imperfeições do crime da mala: "cine-gêneros" e reencenações no cinema dos primórdios. *Revista da USP*, São Paulo, n. 45, mar.-mai. 2000.
- _____. *Imagens do Passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Senac, 2004.
- VIANY, A. Memória dos cinemas do subúrbio carioca. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 47, ago. 1986.

1. Trabalho apresentado no seminário temático "Cinema no Brasil: dos primeiros tempos à década de 1950".

2. E-mail: rafaeldeluna@hotmail.com
3. Tradução minha nesta e nas demais citações.
4. *Cinearte*, v.7, n. 349, 2 nov. 1932, p. 3. A grafia da época foi atualizada nesta e nas demais citações.
5. *Cinearte*, v. 8, n. 381, 15 dez. 1933, p. 5. O resultado da enquete foi: romance 30%, dramático 15%, comédia 10%, histórico 9%, mistério 7%, drama de sexo 7%, melodrama 6%, filmes cômicos 6%, educativo 6%, *far west* 4%.
6. Devido ao enorme sucesso internacional de *Os perigos de Paulina*, superior mesmo ao mercado norte-americano, foi produzida logo em seguida a série *The Exploits of Elaine* (Louis Gasner, co-dir. George Seitz, 1914-1915), que incluía ainda *The Romance of Elaine* (1915) e *The New Exploits of Elaine* (1915). Esses seriados foram lançados nos EUA e Europa num pacote de 22 episódios renomeados como *Les mystères de New-York*.
7. *Cine-Rádio Jornal*, v.4, n. 148, 8 mai. 1941, p. 50.
8. *Filme Cultura*, v. 1, n. 7, out.-nov. 1967, p. 461.
9. Programa do Cinema Pátria, Rio de Janeiro [1917] (Acervo Pedro Lima, Cinemateca Brasileira).
10. Nenhum material do filme sobreviveu. O resumo da trama foi elaborado a partir de: *FonFon*, s.d [1917]; *Selecta*, 17 mar. 1917; Recorte sem identificação; e *Correio da manhã*, 26 out. 1917, p. 5. A maioria desses documentos está reunida na pasta "Os mistérios do Rio de Janeiro" pertencente ao Arquivo Cinédia, reunido e organizado por Alice Gonzaga.
11. A indicação de Guido Panela como "verdadeiro diretor do filme" está em anotação manuscrita de Adhemar Gonzaga citando depoimento pessoal de Carlos Machado (documento do Arquivo Cinédia). Em *FonFon*, informou-se que a parte técnica do filme teria sido "confiada ao operador Sr. Guido Pauella" [sic] (*FonFon*, n. 13, 31 mar. 1917).
12. *A Noite*, 23 out. 1917, p. 5.
13. *Jornal do Commercio*, 23 out. 1917, p. 5; *Jornal do Commercio*, 25 out. 1917, p. 20.
14. Cf. *35 mm Conversion Chart for Projection Speed*. Disponível em: http://www.cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf/18_99_20.htm. Acesso em: 5 jul. 2011.
15. *Jornal do Commercio*, 26 out. 1917, p. 5.
16. *Correio da manhã*, 26 out. 1917, p. 10; *Correio da manhã*, 27 out. 1917, p. 10; *Correio da manhã*, 28 out. 1917, p. 10; *Jornal do Commercio*, 29 out. 1917, p. 7.
17. *Mistérios do Rio de Janeiro (Os)*. [Verbete], s.d., (Acervo Alex Vianny). Disponível em: www.alexvianny.com.br Acesso em: 9 jul. 2010. Verbete provavelmente escrito para a Grande Enciclopédia Delta-Larrousse.
18. *A Noite*, 24 out. 1917, p. 5; *Jornal do Commercio*, 25 out. 1917, p. 20. Ofereço mais detalhes sobre *A quadrilha do esqueleto* em minha tese de doutorado.
19. *Revistas dos cinemas*, s.d. [1917] (Acervo Cinédia).

Movimentos da violência em *Madame Satã*¹

Ramayana Lira (UNISUL)²

Madame Satã, filme de Karim Aïnouz lançado em 2002, enfoca episódios da vida de João Francisco dos Santos (nascido em 1900 e morto em 1976), *drag queen avant la lettre*, personagem da mítica Lapa carioca do início do século XX, figura mercurial que se apresenta apavoadada, montada e paramentada em um instante para, em seguida, mostrar-se violento, cirúrgico em seus chutes de capoeira. Assumindo-se, desde os títulos de abertura, como baseado em uma “história real”, o filme de Aïnouz opta por recortar a trajetória de João Francisco dando ênfase à segunda metade dos anos 1920. Desde esses momentos iniciais constrói-se uma tensão entre uma subjetividade que se projeta nos simulacros do *star system* hollywoodiano, rejeitando a posição subalterna e marginal, e um sujeito enquadrado no xadrez exato da máquina da lei. A própria edição do filme, nos primeiros minutos da obra, já contrapõe esses dois impulsos, estabelecendo um jogo de multiplicação da figura de João Francisco, fadado à exclusão e à fama ao mesmo tempo. A fotografia parece reforçar esse vacilo ao manipular o foco, muitas vezes apresentando-se em “desfoque”, oferecendo uma imagem que se esvai, sugerindo a impossibilidade de traçar uma “verdade” em relação ao personagem histórico, estimulando a falsificação e, com isso, possibilitando a recriação de tantos outros Madames Satã.

Pois a figura histórica, o João Francisco dos Santos nascido de escravos em Pernambuco, vendido pela mãe, perturbador da paz, *queer* ensandecido

condenado por quase 30 crimes, ele mesmo é uma autoficção, uma constelação de *personae*. *Madame Satã* é um filme que muito mais problematiza o processo de invenção de si do que funciona como um *biopic*. O João Francisco interpretado por Lázaro Ramos transita do vigor físico do capoeirista mestre ao melodrama do amor impossível, do sensualismo homoerótico à repressão patriarcal que emprega sobre sua família protética formada pela prostituta Laurita e pela figura ambígua de Tabu. João é uma Scheherazade (ou Xarazá, como fala no filme) reinventando-se a cada noite: Jamacy, Mulata do Balacochê, Santa Rita do Coqueiral, Tubarão, bicha renascentista canibalizando Josephine Baker, puta e santa, puto e santo. E essas narrativas se contaminam: ao final, Jamacy, de onça dourada vira princesa do deserto, para depois transmutar-se em Madame Satã, falsificação da narrativa que possibilita a suspensão do julgamento, já que não produz uma “verdade” que possa ser avaliada. A sequência final do filme sugere isso: sobrepondo-se à voz da lei que lhe confere a sentença condenatória, a voz de João Francisco (re)cria Jamacy como outra passagem, de forma que sua subjetividade deslizante não consegue ser apreendida entre os dedos da lei.

Parênteses para lembrar que João Francisco dos Santos, quando entrevistado pelo *Pasquim*, mostrava-se também Scheherazade, malandro cheio da conversa. Indagado sobre ter atirado em um policial, desconcertava: “O revólver que disparou da minha mão. Casualmente”. Sérgio Cabral lhe pergunta: “Mas foi a bala que matou?”. Resposta de João Francisco: “A bala fez o buraco. Quem matou foi Deus”.

O que me estimula a pensar sobre *Madame Satã*, o filme, é a sua articulação de relevantes proposições para pensar a relação entre política e estética. É obra que lida com a memória e a história, a (re)invenção de si, a significação do corpo negro. Ao reativar a história da Lapa mítica do início do século, o filme de Aïnouz solicita o questionamento dos procedimentos visuais e narrativos que são utilizados para dar conta de/contar essa história, ou seja, a discussão sobre a seleção de imagens e narrativas que operam essa memória. É nesse sentido que busco pensar as categorias de “imagens violentas” e “violência das imagens”,

que se mostram a partir dessa seleção de imagens e narrativas. A violência no/do cinema pode ser vista como irradiação, contaminação, (“imagens violentas”), em constante tensão com os clichês da violência (“imagens da violência”). Voltarei a essas noções mais adiante.

Além disso, *Madame Satã* instiga a indagar sobre a relação entre a política formalizada em assuntos públicos, históricos e institucionais e a estética, que cria representações desses assuntos, questão levantada por Ana Amado em *La imagen justa* (2009) para entender o cinema argentino contemporâneo, mas que procuro também trazer para o contexto brasileiro. Aqui, quero crer, as categorias de “violência de classe” e “classe de violência” podem auxiliar no entendimento das imbricações entre estética e política. Através dessas categorias podemos opor à violência que exclui, que marca um dentro e fora, delimitando pertencimentos (“violência de classe”), uma “classe de violência”, ou seja, não a violência de uma classe social (uma abordagem que poderia levar a reducionismos identitários), mas um tipo de violência que, experienciada por pessoas de diversos contextos sociais, apresenta-se como uma recusa à violência excludente.

Essas categorias, quero crer, podem ser relevantes na recusa à lógica estetizante produzida pelas atuais condições de vida e de convivência mediadas e constituídas pela imagem. Coloco-me em uma zona de risco, um entrelugar prenhe de rastros da filosofia continental – que me ajuda a articular conceitos –, da tradição analítica – que me impulsiona no combate direto com o filme, um confronto tantas vezes rico quanto frustrante – e da minha posição fora dos centros, sejam eles epistemológicos, econômicos ou acadêmicos. Dessa maneira, passo a tentar explorar, ainda que de forma resumida, os quatro conceitos mencionados acima para, em seguida, voltar a *Madame Satã*.

Tanto Alain Badiou quanto Giorgio Agamben ressaltam o interesse pela imagem como ponto de partida para compreender o cinema. Badiou vai além ao afirmar que o cinema “é a perfeição da arte da identificação” (2004, p. 31). O filósofo francês busca, ainda, ver no cinema a perfeição da síntese do

pensamento, capacidade de se compor de dualidades que não se excluem, abrigando o sensível e o inteligível, a duração e o tempo construído, continuidade e descontinuidade. À pergunta “como se pensa o cinema?”, poderíamos responder “pensa-se sinteticamente” (ou, melhor ainda: “como se faz o cinema?”, “faz-se como síntese”). Percebendo esse caráter antimetafísico da arte cinematográfica é que procuro entender a síntese que o cinema produz entre “imagens violentas” e “imagens da violência”.

A grande tarefa do cinema é reprocessar o entulho imagético que nos cerca. A câmera filma tudo, o cinema aceita a complexidade infinita dessas imagens e as transforma a partir de dentro, decantando imagens-tempo e imagens-movimento. O filme é, então, uma síntese da batalha entre as imagens-clichê e as imagens-criação, onde as vitórias são pontuais. O que chamo de “imagens violentas” são aquelas imagens que se abrem em potência. *Violentas* porque essa abertura opera o descongelamento dos clichês. Corte profundo de afetamento. As “imagens da violência”, por outro lado, não prometem outra coisa senão as mesmas imagens, retornando para a mesma violência. É preciso que se diga, no entanto, que a forma em que penso “imagens violentas” não as restringe a situações diegéticas que remetem à representação da violência. A grande violência dessas imagens acaba sendo contra o clichê, pois que elas o abrem, inclusive, para uma maior força afetiva. Paradoxalmente, a “imagem violenta” pode ser aquela mais próxima de um afeto do que da violência.

Vejamos no caso de *Madame Satã* como se constitui uma síntese dessas imagens. As sequências em que temos João Francisco empenhando seu corpo na luta aberta de capoeira são compostas de planos que reiteram os clichês da briga de rua. Mas se a capoeira é arma, corpo-faca, é também sedução. O clichê da luta violenta, os golpes com as pernas em um cliente que insiste em solicitar a atenção da prostituta Laurita, são, em seguida, neutralizados por planos médios de João Francisco, galante, dedicando tais golpes ao futuro amante, Renatinho. A contiguidade dessas ações libera o

corpo dos clichês da briga para a energia erótica. Os primeiros encontros entre João e Renatinho são, eles mesmos, carregados de uma força bruta que abre o corpo para o encontro sexual.

Cabe perguntar sobre a natureza das cenas de sedução. É possível entender as cenas de sexo em *Madame Satã* como um excesso da imagem, uma vez que narrativamente não são indispensáveis. Qual então, o sentido dos corpos? A “imagem da violência” marca uma apropriação da nudez e do sexo como um querer ver, um querer prazer vendo, o que Jean-Luc Nancy chama de pornografia. Já o filme de Aïnouz trabalha de forma distinta. O sexo e a nudez são formas do corpo, ou melhor, formas da pele, percorrida em *close-ups* que revelam seu brilho, nuances de cor, pelos e defeitos. Quase uma pele-tela, onde se passa o filme. Notar o uso da palavra “passar”: roçar, toque na superfície, como a língua que desliza sobre o corpo, “imagem violenta” tantas vezes repetida no filme. A pele cintila em múltiplas variações: purpurina, suor, sangue, oferecendo uma inscrição na imagem para o aberto, o indecído, o incompleto.

Lembremos, ainda, dos seios de Laurita, banhados pela luz do abajur. Mais uma vez, uma certa imagem “que sobra” dentro da economia narrativa. Sentado na cama, o corpo seminu de Laurita não é objeto de desejo – não pelas suas qualidades individuais, ou por ser grotesco, pelo contrário. Mas porque os seios tornam-se órgãos sem função, arrancam a imagem do seio do clichê da sexualização e da objetificação do corpo da mulher. São massa iluminada, abrindo a imagem para outras possibilidades.

Os deslizamentos ainda ocorrem na relação de João com sua família, Laurita e Tabu. A imagem da violência patriarcal se imiscui com o prazer da partilha de uma sexualidade nãohegemônica. Os planos dos rostos tensos, por exemplo, na sequência em que João Francisco agride verbal e fisicamente Tabu por não ter dado conta dos serviços domésticos, são logo acompanhados de expressões brejeiras e lúbricas. João pergunta “E o cu? Já deu hoje?”; Tabu lhe responde sorrindo. O jogo entre violência e

afeto é marca das imagens violentas em *Madame Satã*, construindo uma síntese em torno exatamente das imbricações entre continuidade (família) e descontinuidade (violência), uma descontinuidade que continua.

Essa é a questão da violência do/no cinema, tão bem resumida por Badiou nos seguintes termos:

[...] o cinema é muito facilmente violento e obsceno. [...] Incluídas em grandes artistas há violências insuportáveis, obscenidades visíveis. Mas o cinema, justamente, tem essa potência de tomar o pior que há no mundo contemporâneo e mostrar que até com esse material se pode inventar uma síntese artística (BADIOU, 2004, p. 72, tradução nossa).

A grande capacidade sintética do cinema está em transformar “imagens da violência” em “imagens violentas”.

Mas a arte cinematográfica potencializa, também um novo pensamento do outro, diz Badiou, potencializa o encontro com o outro; o cinema exige ir além do pensamento da identidade, ele faz pensar o outro (BADIOU, 2004, p. 56). Essa alteridade se manifesta de formas diversas, muitas vezes ela própria imersa em uma violência que transita entre uma “violência de classe” e a “classe de violência” (apropriando-me do jogo linguístico empreendido pelo grupo Medvedkine, que produziu, nos anos 70, o média-metragem “Classe de luta”, que inverte os termos da conhecida “luta de classes”). Uma “classe de violência” é aquela que se cria quando a violência é partilhada por um grupo de pessoas, independentemente de seu status. A “violência de classe” vai da classe para a violência, ou seja, necessita, ainda que provisoriamente, de uma “identidade” de objetivos. Já a “classe de violência”, na sua contingência, abandona a necessidade de uma identidade. Ela forma uma comunidade provisória daqueles que se veem diante uns dos outros a partir de uma violência que lhes é externa.

Madame Satã sintetiza a tensão dessas violências. Voltando de bonde da boate dos “bacanas” que lhes recusou a entrada, João e Laurita são apresentados em primeiro e em segundo plano dentro do quadro. O foco viaja entre seus rostos marcados pela violência dos seguranças. Ao chegar em casa, Laurita confronta João por ter reagido quando barrados. Ele questiona: “Vou levar desaforo para casa? Todo mundo pode entrar por que que eu não posso?”. “Porque você não é todo mundo”, responde Laurita. Não, João Francisco não é todo mundo, mas de certa forma é o mundo todo cujo movimento é impedido por convenções e instituições.

Não que João Francisco seja uma figura alegórica dos sujeitos à margem. Isso ele é, mas não apenas. Enquanto conversa com a cantora Vitória, a figura de João Francisco é enquadrada em plano baixo. O momento é humilhante e derrisório: o servilismo de João e, ainda, a zombaria de Vitória, rindo da ignorância geográfica e cultural dele. O que chama a atenção é o efeito fotográfico da multiplicação da imagem de João Francisco. Aos pés de Vitória vemos vários Joõesna mesma postura servil. Como se todas as suas máscaras, criadas na invenção de si para sobreviver, estivessem ali prostradas diante da mulher branca que nunca serão.

Mas esse servilismo não dura, pois temos sua reação violenta à humilhação que a cantora lhe impõe ao flagrá-lo usando as roupas do espetáculo. A cena é enquadrada a partir da porta do camarim. João Francisco fecha a porta para ajudar a cantora a trocar de roupa, deixando o plano em total escuridão, e ouvimos a voz dela, com menosprezo: “Imagina o cheiro que minha roupa ficou”. Alguns segundos se passam e ouvimos o som de tecido sendo rasgado. Agora, não mais uma imagem multiplicada do aio servil, mas o escuro de uma tela onde o espectador pode se lançar como participante dessa violência, em segredo, por trás das portas. Tomar parte, assim, nessa “classe de violência”. Um corte seco nos leva de volta ao

camarim, agora não mais enquadrado com distanciamento através da porta, mas em planos médios e planos americanos, mais próximos. Aqui, de volta a imagens-clichê, João derrubando prateleiras, ameaçando com uma navalha.

Uma “classe de violência” é uma classe de corpos expostos a uma situação violenta e que formam uma resistência ao que dá origem à situação. O corpo, nos filmes (como lembra Ricardo Parodie), nos leva a ver uma organicidade que se apoia – desde o começo da história do cinema, mesmo antes de o cinema adquirir sua forma narrativa que define o centro de operações do cinema institucional – na organização do corpo que outorga sentido a partições posteriores do filme e aos conceitos de indivíduo, identidade e eu. (PARODI, 2004, p. 80)

O gesto é uma forma de o corpo individual se ligar ao corpo social, é uma das mais evidentes manifestações políticas do corpo. Se, como afirma Gilles Deleuze (1990), para o cinema feminista moderno era preciso tirar o corpo da mulher da pose a que lhe condena a ordem patriarcal, reinventando os gestos, para João Francisco, em *Madame Satã*, o simulacro dessa pose é exatamente o que lhe permite multiplicar sua existência. É através da reapropriação performática que canibaliza Vitória, Josephine Baker, samba e choro que João liberta também seu corpo do tópico e da produção do desejo organizado. O gesto vem depois da ação, é o que sobra dela, tatuado no corpo cansado. Reagindo à violência com sua *performance*, João responde com uma “violência de classe” *sui generis*: não apenas através do afeto em relação à sua família, mas na composição de seus personagens, que formam uma constelação de possíveis resistências à violência institucional. Não é à toa que temos tantas cenas em que os personagens costuram, remendam, ajustam roupas. O vestir-se acaba se tornando forma privilegiada de “montar-se”, ou seja, de selecionar as peças permutáveis, ritual de confecção e uso dos disfarces contra a força da lei.

O filme de Karim Aïnouz, portanto, nos dá condições de pensarmos como o cinema manifesta uma política. As escolhas estéticas se dão não apenas por questões formais, mas porque o filme traz uma reconfiguração da apreensão dos

movimentos do corpo, principalmente do corpo negro de João Francisco. O destino da noção de raça parece ser outro que não o da proposição de identidades. Na síntese proposta pelo cinema, com sua potência de abrir a imagem, rasgar a imagem da intimidade para mostrar a história, *Madame Satã* reativa a memória da Lapa e a história de João Francisco do Santos para também remontar um mosaico de imagens da capoeira, da luta, do jogo.

O que me “co-move” no cinema, ou seja, aquilo que me mobiliza junto com a imagem, é justamente uma imagem, não a imagem justa. O que me mobiliza é a possibilidade de os filmes criarem “imagens violentas” e “imagens da violência” e “violência de classe” e “classe de violência” em um mesmo movimento, de onde tiram sua força estética e política. A síntese de *Madame Satã*, que sai do clichê da capoeira para outras imagens mais politicamente carregadas, que nos remetem a um estado de constante mudança, é exatamente o contrário do filme *Besouro* (João Daniel Tikhomiroff, 2009), onde a expressão do corpo na capoeira é o que libera o filme dos clichês de uma mitologia. Mas isso já é outra história.

Referências bibliográficas

AMADO, A. *La imagen justa*: cine argentino y política. Buenos Aires: Colihue, 2009.

BADIOU, A. El cine como experimentación filosófica. In: YOEL, G. (Org.). *Pensar el cine 1*: Imagen, ética y filosofía. Buenos Aires: Manantial, 2004. p. 23-81.

DELEUZE, G. *Cinema 2*: imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 1990

PARODI, R. Cuerpo y cine: reporte fragmentario sobre extrañas intensidades y mutaciones del orden corpora. In: YOEL, G. (Org.). *Pensar el cine 2*: Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías. Buenos Aires: Manantial, 2004. p. 73-100.

Referências audiovisuais

Madame Satã. Karim Aïnouz. Brasil, 2002, DVD.

-
1. UNISUL/Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem. Trabalho apresentado no seminário temático “Cinema, transculturalidade, globalização”, coordenado pela autora e pelos professores Anelise Corseuil (UFSC) e Denilson Lopes (UFRJ).
 2. E-mail: ramayana.lira@gmail.com

Entre a ficção e o documentário no cinema alternativo¹

Roberto Moura (UFR)²

Apenas ocasionalmente a pesquisa – que tem na SOCINE um divisor de águas, pelo rompimento do paroquialismo partilhado entre os poucos especialistas de até então e, conseqüentemente, pela maior amplitude de interesses que gerou sua fundação – se voltou para o fenômeno do curta-metragem brasileiro, que surpreendentemente renasce durante os governos militares. Alguns dos primeiros filmes dos componentes do movimento do Cinema Novo, como também dos do Cinema Marginal, foram curtas, sendo, além disso, ao primeiro movimento associados os filmes das extraordinárias (vistas aos olhos de hoje) “caravanas” Farkas – objeto de uma importante tese de doutorado ainda não publicada³–, apesar da independência na iniciativa do produtor paulista. Entretanto, os curtas daquela hora seriam tarefa de uma nova geração de realizadores que surge nos festivais de cinema amador, uma das poucas possibilidades que se abrem para a juventude cinéfila e libertária depois do Golpe de 64. A coisa ganha importância com o crescimento quase espontâneo de uma rede de cineclubes pelos estados – mesmo que alimentada inicialmente por parceiros aparentemente incompatíveis, a Igreja e o Partido Comunista Brasileiro, e depois já pela empresa privada (o Jornal do Brasil) – exibindo os filmes apresentados nesses festivais e fornecidos pelos acervos das cinematecas criadas no Rio e em São Paulo – rede que é duramente reprimida em 1968 pelo Ato Institucional nº 5. Com as Jornadas da Bahia a partir do início dos anos 70 aglutinando esses recém-chegados à atividade, e com a

fundação da Associação Brasileira de Documentaristas, a ABD, que se tornaria responsável em 1978 pela chamada “lei do curta”,⁴ atrelando os curtas-metragens aos programas com longas-metragens estrangeiros – criando um mercado que fomentaria naquela virada da década a feitura de um impressionante número de filmes –, chegamos ao momento de maior produtividade desse cinema alternativo em relação ao lugar central do longa-metragem (tanto em termos econômicos, quanto estéticos, como demonstraria uma parte desses curtas).

A legislação, posta em prática no início do ano seguinte, visava explicitamente – expondo as contradições e brechas da política cinematográfica gerida pelo Instituto Nacional de Cinema e depois pela Embrafilme e pelo Concine (Conselho Nacional de Cinema) – criar um mercado para o “filme cultural”, livre de compromissos publicitários, institucionais ou comerciais, como se caracterizava a produção profissional de curtas-metragens daquelas décadas, cuja figura emblemática era o francês Jean Manson e seu cinema de “qualidade”, que depois do Golpe passara automaticamente a produzir filmes para o regime. No Rio é fundada a CORCINA, uma cooperativa com o objetivo de mediar a chegada ao mercado de filmes de realizadores não associados a produtoras, exigidas pela lei, que reuniria em seu quadro um número importante de interessados, o que anarquicamente viabilizaria a feitura de inúmeros filmes através de formas cooperativistas de produção. A própria Embrafilme cede às pressões abrindo um setor de sua poderosa distribuidora para o curta-metragem, absorvendo a proposta da ABD, favorecendo a pluralização dos focos de produção cujos filmes se concentrariam na distribuidora estatal, com porte para dialogar com distribuidores e exibidores. A “lei do curta”, desde o início combatida pelas distribuidoras estadunidenses e pelos exibidores brasileiros, tradicionais aliados, seria já na primeira metade dos anos 1980 neutralizada em seus efeitos pela ação de seus advogados – e também por meios extralegais –, deixando esses filmes, produzidos não apenas no Rio e em São Paulo mas por todo país, que episodicamente são exibidos para as plateias dos *blockbusters*, definitivamente fora das telas e da própria história do cinema brasileiro.

Entre os mais de mil curtas-metragens produzidos nos pouco mais de quatro anos de real vigência da legislação, observa-se em alguns o progressivo polimento na direção do documentário clássico ou de um cinema ficcional realista que se renovava dentro de um sistema de gêneros nacionalizado pela influência da teledramaturgia da TV Globo. Entretanto, valendo-se da legislação, são também realizados filmes autorais, militantes, experimentais, poéticos, estetizantes, formalistas, numa “movimentação” não mais vinculada a um mesmo programa, como nos “movimentos” anteriores, mas onde conviviam diversas orientações estéticas e ideológicas, nos quais as referências às vanguardas e à contracultura se associam às necessidades do projeto ainda em curso, embora cada vez mais difuso e ambíguo, de associação da burguesia e da classe média, de onde vinham como uma jovem dissidência aqueles técnicos e artistas, com o povo, de quem era preciso compreender, para além dos temores e preconceitos, tanto o trajeto histórico como a presença afro-brasileira e ameríndia.

Proponho-me nessa comunicação mais a descrever do que a analisar três desses filmes tomados como uma brevíssima amostragem – *Duas histórias para crianças* (Pompeu Aguiar, 1978), *Bahira, o grande burlão* (Paulo Veríssimo, 1979), e *A resistência da Lua* (Octávio Bezerra, 1985) –, evidenciando neles seus partidos analíticos e retóricos e observando brevemente o diálogo íntimo, embora não óbvio, mantido entre seus realizadores, tanto em relação aos aspectos temáticos e formais, como frente a um feixe de questões que afloram associadas, transcendendo nos filmes a seus próprios objetos.

I

Duas histórias para crianças, roteiro e direção de Pompeu Aguiar (um dos fundadores da Corcina), valendo-se de dois textos de Julio Cortázar, foi realizado em 1978 em 35 mm, como todos os outros curtas na época, para poder cumprir a lei como complemento de longa-metragem estrangeiro, e divide-se em três partes.

A primeira estrutura-se como o *making of* da realização de um *travelling*, sendo composta por planos da pequena equipe e de uma atriz preparando-se para rodar o plano, imagens que são acompanhadas por ruídos ambientes e trechos de conversas sobre o andamento do trabalho, embora nada fique marcadamente em sincrono. Conheço todos os presentes, mas o espectador só os vai identificando a partir de suas atividades, como Flavio Ferreira e José Joffily instalando a Angenieux na câmera e Jom Tob Azulai preparando o Nagara, e para o espectador não fica claro quem é o diretor, uma vez que Pompeu transita entre os outros. Acordes sinfônicos por um momento rompem o tom documental. O grupo de jovens, com suas inevitáveis *jeans* e camisetas, é representado como uma equipe onde o trabalho flui com especialidades mas sem hierarquias e de forma intensa e fraterna.

A segunda parte, antecipada pelo título TEMA PARA UMA TAPEÇARIA, é construída pelo plano sequência que era preparado num *travelling* com som direto: esse abre em plano próximo de uma rumorosa cascata, o *zoom* vai se abrindo e corrigindo para a esquerda passando pela mata até revelar, já na grande angular, um platô onde se encontra a atriz de vestido branco, Louise Cardoso. Terminado o movimento do *zoom* em panorâmica começa propriamente o *travelling* assumindo um tom marcadamente artificial/retórico, quando o enquadramento preserva a câmera girando em torno da atriz até se fixar. Ela agora olha para a câmera e, movendo-se para o centro do campo, depois de uma longa pausa, começa a narrar uma história com sabor de parábola sobre o general que, em desvantagem de soldados frente ao inimigo, escreve inspiradas ordens que, divulgadas, provocam grandes dissidências nas tropas adversárias, que se juntam a seu exército, até restar apenas um inimigo que, entretanto, não cede frente as suas palavras. Finalmente este vem até a tenda do general e o mata. Sua tropa se dispersa e sai o sol. Enquanto narra, sempre nos olhando de frente, a atriz se movimenta sempre para a esquerda, no que é seguida pela câmera no carrinho, que a mantém no centro do enquadramento. No final, ela faz um movimento de aproximação, ficando em plano próximo, busto e

rosto. Terminado o texto, voltam os mesmos acordes sinfônicos associados a três planos da atriz – nos dois primeiros ela está numa postura extremamente informal interagindo com alguém fora de campo; o segundo é intervalado por um escurecimento em *fade in*; o terceiro, uma tomada marcadamente retórica onde vemos apenas sua cabeça passar por baixo do campo, indo e vindo.

Entra o título da terceira e a última parte (GUK, CAMELO DECLARADO INDESEJÁVEL), quando, também num plano-sequência, quase todo fixo, a mesma atriz em primeiro plano, também olhando diretamente para a câmera, narra a história de um camelo objeto de uma reiterada rejeição burocrática que é por ele aceita com trágica tolerância. Quando termina o relato, a câmera começa lentamente a se afastar dela. Corte em sincrono para um plano geral lateral que vê a atriz sentada enquanto, num trilho à sua frente, o carrinho com a câmera e o técnico de som se afastam. São quatro no carrinho: alguém está atrás da câmera, dois estão de pé nos extremos do veículo e seguram fios, enquanto Pompeu está sentado. O guarda-sol, que sabemos ser usado para proteger a lente, no enquadramento parece estar ali exclusivamente para proteger o “diretor”, agora equivocada mas corretamente, enfim, identificado pelos espectadores. A imagem se fixa.

2

A cópia que disponho de *Bahira, o grande burlão*, com que Paulo Veríssimo ganha em 1979 a 6ª versão do Festival JB de Curtas-Metragens, em sua fase profissional, é resultado da gravação em DV da projeção de uma cópia já em estado muito precário. Diferente de Pompeu, que tem seu trabalho muito bem tratado e há pouco tempo, depois de muitos anos sempre realizando filmes e vídeos retóricos ligados à alta cultura na obscuridade, lançou um longa no mercado, *Adágio Sostenuito*, Veríssimo deixou todo seu trabalho em cinema em precaríssimas condições – uma série de curtas antológicos e uma

segunda versão cinematográfica de *Macunaíma*, também com Grande Othelo e canibalizando a versão teatral de Antunes Filho, que também ganha o Festival de Brasília de 1985, provando que...

Bahira, que foi produzido no ambiente da CORCINA, tem 11 minutos, foi fotografado em parte por Edson Batista, em parte por Renato Lacleite, produzido por Cintia Garcia e Marta Irene e montado por Carlos Alberto Camuirano. O filme também pode ser dividido em três sequências, sendo a segunda a mais longa. Seu tema, se desdobra em dois: Bahira, herói da mitologia dos Caufua-Parintintin, e Nunes Pereira, personagem também extraordinário, já naquela época próximo dos 90 anos, nascido dentro de uma casa de candomblé tradicional no Maranhão e que, adulto, vive muitos anos na Amazônia com diversos grupos indígenas – um antropólogo fora da academia, autor de inúmeros livros inclusive um sobre Bahira (com quem Nunes particularmente se identificava), entidade sensual e picaresca, sendo os dois, na verdade, mentores do próprio Paulo Veríssimo, que com eles explicitamente estabelece os valores do seu cinema.

A primeira sequência em preto e branco, sepiado com uma fotografia granulada e muito contrastada, em que uma forte luminosidade entra pelas janelas, é narrada em plano-sequência na casa/escritório de Nunes Pereira em Santa Tereza, bairro onde naquela época vivia também vivia o copacabaníssimo Veríssimo. Nunes, inicialmente sentado frente a uma escrivaninha, entre livros, levanta-se e, com o passo cadenciado pela bengala, se dirige pelos corredores até a porta e, depois de descer uma escada, chega à rua. Caracterizam a sequência insertes de imagens do sol e de uma cartela com um texto sobre Bahira (“Bahira foi quem criou o sol e a lua - Bahira fez o membro do sol da raiz de paxiúba / E fez da raiz do apuizaba o sexo...” a luz brilhante do sol não deixa ler além), interrompendo por momentos o plano-sequência, que volta com um som muito trabalhado, com ruídos ambientes, piados de aves, flautas indígenas, ruídos estridentes, sempre dominado pela voz em *off* de Nunes Pereira, que fala de sua formação com os índios. Nunes:

Se alguma coisa me reabilitou diante de mim mesmo, foi o contato com os índios. Depois que realmente eu ingressei nessa trajetória que é a maior de minha vida, através da brenha amazônica e das tribos indígenas, eu me senti um indivíduo mais poderoso que todos meus contemporâneos que vivem nas cidades tentaculares que nos desmoralizam. A selva dá lições extraordinárias de consciência e personalidade, sobretudo do destino que nos cabe como seres humanos. As leis de lá são ditadas pelos campos infinitos. O que me robusteceu foi que lá não havia dominadores.

Nunes segue como um duende com bengala e cachimbo pela apertada Almirante Alexandrino e, chegando a uma parada, faz o sinal para um bonde que o leva, iniciando-se a sequência mais longa do filme, onde seu estatuto como personagem real de um documentário seria transtornado – como, aliás, o de todos demais personagens que surgiriam durante a viagem. Nessa segunda sequência, o movimento narrativo é então construído pelo material filmado em preto e branco sepiado, seguindo Nunes, envolvido no cotidiano da viagem em meio aos outros passageiros, intercalado por imagens coloridas que depois passam a predominar, tanto de animais, pássaros plumosos e jacarés, idilicamente em seus *habitats* ou então aprisionados por grades e telas, como do próprio Nunes. Este, com novos gestos e expressões, se transfigura em Bahira e de seu sopro faz surgir vários índios no bonde (particularmente lindas cunhãs seminuas, com suas penas e colares que o acariciam, e que o servem com uma cuia de tacacá) e um currupira, que rouba seu cachimbo. Isso associado às falas curtas de um locutor *off* (o próprio Veríssimo), que diz com sua voz rouca magicizando a realidade: “Bahira é um detonador de distâncias”.

Num plano aberto, vemos o bonde com um escudo indígena pendurado na frente, enquanto um pequeno grupo de índios o aguarda no ponto. Num momento, esses personagens fantásticos surgem em planos preto e branco travestidos de homens com trajes comuns, andando numa estação e, depois, misturados num compartimento do metrô (no jornal de alguém se lê a manchete: “Metalúrgicos:

mediação à tarde”), imersos na rotina da cidade. Novamente estamos no bonde, cor, com Nunes Pereira e as cunhãs já em preliminares da orgia. Saindo da cena em panorâmica a câmera enquadra brevemente a cidade. Nunes volta a falar, desta vez se referindo ao herói:

Bahira, era como um pai que dá a seu filho lição de moral. Bahira, um inventor de objetos de caça e pesca, um inovador da maneira de fornicar – essa a verdadeira arte de Bahira. Um índio me pergunta como nós civilizados fazemos amor. Dou uma evasiva e pergunto : e vocês? -Nós fazemos de lado e quando a gente goza rola de prazer.

No epílogo, novamente em preto e branco azulado, Nunes Pereira anda no Centro com sua bengala no meio da multidão, entre planos com movimentos verticais de câmera pela Petrobrás e pelos prédios da Cinelândia – “Amor Bandido”, vê-se na marquise do cinema Odeon. O locutor de voz rouca informa: “Bahira se lança ao sol”; também em *off*, Nunes Pereira se despede: “Gostaria de ser enterrado entre o Maranhão e o Pará, para ser árvore, beijar as estrelas. Mas face a industrialização sei que vou ser papel higiênico. Mas eu vivi, eu vivi!” – repete a trindade.

3

Em 1985, Octávio Bezerra–também carioca, que recentemente lançou um longa no circuito, *Nzinga* (2007), um musical dramático sobre a rainha africana, na época mais ligado à ABD⁵ do que à CORCINA– roda *A resistência da Lua*, que ganharia o Festival do Novo Cinema Latino de Havana. Se num trabalho em andamento me volto para esse cinema alternativo – título fantasia: nós nunca o cognominamos assim – e, por minhas limitações de pesquisa, me restrinjo ao universo carioca de um fenômeno que foi nacional, muito me interessam as

incurções cinematográficas que alguns daqui fizeram em outros estados, como Noilton Nunes e Gigi, indo para o Acre atraído pela seita do daime, ou Sérgio Péo e José Carlos Asbeg chegando ao ABC pra filmar comício de Lula. Octávio filma em Salvador o que acabaria se tornando um média-metragem de 32', provavelmente assumindo esse tempo, já que a naquele momento a "lei do curta" não era mais respeitada e não adiantava mais fazer filmes com por volta de 10', como queriam os distribuidores. No filme, fotografado por Miguel Rio Branco e montado por Severino Dadá, se no desenvolvimento da narrativa o som associado a um ambiente se entrelaça com as imagens do futuro, as imagens de cada universo ganham novos motivos sonoros, enquanto insertes apresentam as futuras sequências. Assim, a divisão em três partes não é de sequências convencionais, mas do que poderíamos chamar de movimentos narrativos.

Num prólogo antes dos créditos, o filme começa no mar, quando pescadores remam em pé num barco ao som sucessivo de tambores, sopros e de um canto africano. Na madrugada, a Cantina da Lua está vazia. De um presépio de São Jorge somos conduzidos pela câmera na mão pela taberna às escuras até uma entidade ambígua, um homem barbado vestido de mulher que ri de forma estridente. Seu riso acompanha o inserte de um cavalo branco que trota na frente da igreja. Crianças entram na cantina trazendo a manhã, depois negras que trazem comida e outras mercadorias nas costas. Um homem fala ao microfone:

Os ponteiros do relógio acabam de se encontrar a fim de dar exemplo à humanidade. São doze horas aqui na Lua, no centro histórico de Salvador. Boa tarde, temos que sensibilizar todas as camadas da sociedade para salvar o maior conjunto arquitetônico da América Latina. Elevo meu pensamento a Deus e peço ao Senhor do Bonfim.

Enquanto ele fala vemos na ladeira em frente mulheres encostadas em um carro, um vendedor de picolé. Alguém faz sua voz ser escutada também

em *off*, dizendo: “filmando a miséria pra levar para outro país...”. Silêncio: no enorme aposento na obscuridade, portas abobadadas revelam o dia claro de fora. Voltamos ao locutor em *close* e depois visto em *plongê*: “Sou Clarindo Silva da Cantina da Lua, um espaço cultural onde se reúnem boêmios, intelectuais e biriteiros anônimos, o povo... O momento é de conscientização do valor histórico e cultural...”. Novamente, externas – telhados, velhas fachadas, casas parcialmente destruídas – enquanto Clarindo continua, agora em *off*: “não se pode permitir que se preserve expurgando uma comunidade, a Resistência da Lua na luta pela revitalização do centro histórico de Salvador.”

O segundo movimento narra um almoço festivo na Cantina, que costura depoimentos, apresentações, cenas contrastivas, até seus convivas se unirem numa cansão melancólica. Alguém conta a história jocosa de Cecília com o estivador ao meio do burburinho. Risos. A imagem do Cristo supliciado – toca uma campainha. Tilt desce até uma porta que se abre enquanto uma voz em *off* diz esperançosa: “Nosso pai celestial nos deu o direito de falarmos com ele”. Aparece um homem com um charuto que começa a rir, ele vira as costas e o seguimos entrando pelo cômodo, enquanto ele fala: “curador e curandeira, feiticeiro e feiticeira. Nós somos todos santos.” Vai até um oratório e acende uma vela enquanto começa a contar sua vida nascido no Remanso, e depois... agora, claramente em *off*, começa a falar do Brasil: “Brasil, que nome horrível, é um monte de brasa, macho, feminina...”. A lua recorrente no céu escuro. Na mesa, uma mulher fala sobre o candomblé: “nossa força é passar de filho pra neto.” Continua sua fala em *off*, enquanto vemos muitos fiéis na porta da igreja, e depois o interior da missa repleta. O padre benze enquanto Clementina de Jesus canta (*off*) “Benguelê”. No candomblé, vemos mulheres paramentadas que dançam enquanto Clementina continua cantando: “vamos saravá e vamos sarava”. Voltamos à mesa, um homem (Jeová de Carvalho?) fala, todos o ouvem em silêncio: “O movimento malê foi o mais importante movimento libertário havido na Bahia.” Sua voz fica em *off* enquanto surge uma sequência de fotos em preto e branco, referente a movimentos políticos negros, passeatas; o bispo Tutu,

Lumumba. Vemos um grupo de escravos amarrados com os olhos fechados. Ao som de rajada de metralhadoras, eles caem aos estertores, como o casal no final de *Bonnie and Clyde*. Um dos convivas com um clarinete começa a tocar; aos poucos, todos ritmam e cantam juntos, enquanto o clarinetista faz finos bordões e contrapontos: “meu desespero ninguém vê/ sou diplomado em matéria de sofrer”. A música segue enquanto vemos crianças na rua, cozinheiros numa sacada, uma mulher que conta dinheiro, uma barbearia. Mulheres semidespidas num quarto, uma se pinta, outra deitada se levanta e põe um vestido enquanto em *off* Bola Sete canta se acompanhando ao piano.

No terceiro movimento, a noite na taberna, enquanto alguém fala (*off*) sobre “o negro escravo no Brasil (...), o quilombo como a primeira forma de organização”, a câmera na mão avança ao longo do balcão pelo corredor repleto até chegarmos ao Vovô que conta a história do nascimento do Ilê Aiê, o primeiro bloco de negros no carnaval de Salvador: “pra sair, tinha que riscar o braço”. O bloco sai no Terreirão em frente da Cantina: apitos, tambores, a multidão em sua organização informal canta, toca e dança. Um dançarino superlativo se destaca dançando com diversas mulheres. Num epílogo, um poeta com seu terno branco declama na rua escura imagens barroca e rememora momentos. Fachadas, pessoas perambulam, sinuca, ladeira, ressurgem o cavalo branco frente à igreja, plongê do poeta: “um gesto simples e que faz chorar”, cornetas soam, novamente o cavalo branco enquanto o poeta termina dizendo: “o que fomos ou pensamos ser.”

São filmes feitos entre o final dos anos 70 e a metade dos 80, de Geisel a Figueiredo, durante a transição sangrenta e sofrida do regime militar para a retomada da democracia conservadora no país, como orquestrara Golbery. Enquanto o Estado se tornava protagonista da produção cultural no país cooptando os membros do “quisto rebelde de produção simbólica nacional” (CESAR, 1980), foi episodicamente para o curta-metragem que se transferiu a ponta vital do cinema brasileiro frente as questões da representação da

realidade e da consciência dos realizadores responsáveis pela produção cultural que chega às massas urbanas naquele momento.

Assim, alguns técnicos-artistas, vindos à tona num momento sombrio, apropriam-se das possibilidades vindas com o cinema no pós-guerra, levando adiante essa intervenção nas condições de produção, nomadizando pelas cidades, e na forma expressiva, sem preocupações de gênero ou natureza fílmica, apostando culta mas primitivamente na associação de diversos elementos culturais, formais e conceituais, antes vistos como incompatíveis. O intuito reiterado de desconstrução e denúncia, tanto do cinema ilusionista como do institucionalmente possuído, expressa nesse universo alternativo um desejo convergente – tanto de revelar a arbitrariedade ficcional da construção do filme documentário, como de incorporar documentalmente as circunstâncias da feitura do cinema ficcional, transcendendo limitações e limites em sua urgência e em seu afã de relatar o que era deixado de fora.

O *underground* brasileiro no Pelourinho, a travessia do anti-herói por apartamentos e bairros até o centro da metrópole ciclópica, ou simplesmente a cena que constrói uma equipe cinematográfica, heranças fortuitas, mas ainda irrevogáveis, da colonização e da escravatura atualizadas pela ditadura são então reveladas em idioletos absolutamente locais e absurdamente comunicativos por toda ocidentalidade e, particularmente pela mais periférica, a partir das imprevisíveis possibilidades intertextuais de um cinema que tudo traça – teatro, música, poesia, dança, artes plásticas, literatura, a arquitetura erigida pelo progresso ou corroída pela miséria, as formas litúrgicas do transe ou mesmo os frutos da natureza idílica transformados em papel higiênico. Soluções polifônicas de montagem, manipulações caligráficas, câmera na mão ou no tripé, o *manche* sempre leve, que conformaram anotação poética dos fatos daquela modernidade, fazem dessa pequena amostragem de filmes, a ser expandida pela pesquisa, uma prévia ao acesso a esses outros olhos que flagraram os tais “anos de chumbo”: filmes primitivos de uma nova era – que não veio.

Referências bibliográficas

CESAR, Ana Cristina. *Literatura não é documento*. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1980.

LUCAS, Meize Regina de Lucena. *Caravana Farkas*: itinerários do documentário brasileiro. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, UFRJ, 2005.

-
1. Trabalho apresentado na mesa temática "Cinema e agentes periféricos".
 2. Doutor. E-mail: rmlmoura@superiq.com.br
 3. LUCAS, Meize Regina de Lucena. *Caravana Farkas*: itinerários do documentário brasileiro. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, UFRJ, 2005.
 4. Resolução n° 18 do Concine de 24 de agosto de 1977.
 5. Associação Brasileira de Documentaristas.

A diversidade cultural/sexual no filme *Elvis e Madona*¹

Wilton Garcia (UBC)

O filme *Elvis e Madona* (2009), de Marcelo Laffitte, abre espaço para o debate crítico sobre a diversidade cultural/sexual, sobretudo quando se pensa o contexto brasileiro atual. Nessa película, registra-se uma riqueza de personagens e tramas que marcam a história do cinema nacional e apontam afetividades, sensualidades e eróticas etc. Experiência, imagem e subjetividade elencam-se como categorias, inscritas ao longo desta investigação, visto que os estudos contemporâneos do cinema, estrategicamente, convocam uma abordagem teórico-metodológica.

Com o desafio de investigar *cinema, estética e política*, este trabalho foca a diversidade cultural/sexual no cinema diante do contexto contemporâneo brasileiro. A expressão da diversidade nos filmes mostra um movimento de inclusão social e ativa recorrente dos Direitos Humanos. Aqui, ocorre uma crescente expectativa sobre essa diversidade como temática do cinema nacional, ainda mais diante da contribuição significativa do Festival da Diversidade Sexual Mix Brasil – embora não se possa deixar de ressaltar as dificuldades de apoio e/ou fomento.

Mesmo assim, mediante o esforço de (re)tratar ações afirmativas e visibilidade das comunidades LGBTT (de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais e Travestis) nos filmes brasileiros, vislumbra-se uma tentativa de implementar a segmentação no mercado cinematográfico. Ou seja, desenha-se um recorte crítico-conceitual que privilegia uma arena específica de disputas para equacionar diferentes modos de composição do sujeito homoerótico no cinema. Trata-se de (re)posicionar a dimensão teórico-metodológica do tema a ser desenvolvido neste texto.

A hipótese que lanço, aqui, enuncia a diversidade cultural/sexual no cinema como estratégia discursiva do panorama nacional. Eis mais uma vertente camaleônica da alteridade (compreendida por diferença e diversidade), cuja representação desdobra possibilidades criativas do cinema brasileiro, em especial na produção audiovisual que tange a condição homoerótica. Neste conjunto, alteridade, diferença e diversidade se complementam em roteiro, enredo e narrativa, entre outros.

Parto dessa premissa para (re)pensar a diversidade cultural/sexual no cinema brasileiro, em que o corpo se inscreve, de modo (inter)subjetivo, como um dado contemporâneo. Então, passo a eleger situações emergentes acerca da imagem do corpo em cena, e o desfecho exemplifica tal diversidade. Logo, impressões audiovisuais se acumulam em somatório com o desdobramento flexível da película e o espectador assiste à ênfase da extensão cultural de uma brasilidade: contingente, híbrida, intercambial, mestiça. Um carnaval de expressões e imagens povoa a cena.

Desta forma, aponto o filme *Elvis e Madona* para este debate crítico-conceitual sobre a diversidade cultural/sexual no cinema, ainda mais quando se fala a respeito da desigualdade social no país. Além disso, essa proposta perpassa questões ontológicas (dos valores) do cinema no que diz respeito à sua forma de expor a representação da/na sociedade atual: o jeito de estabelecer as relações afetivas entre os personagens do mesmo sexo.

Assim, estudos contemporâneos sobre cinema, estrategicamente, convocam a uma abordagem teórico-metodológica a partir da linguagem – estratificada entre cultura e representação. O critério teórico-metodológico constitui-se de estudos contemporâneos cujas esferas estão entrecruzadas com os estudos de cinema (FOSTER, 2003; STAM, 2003; XAVIER, 2003). Nesse viés, opto por um percurso sensível e favorável à experimentação ao pensar a diversidade no cinema brasileiro contemporâneo.

A expectativa é observar os modos de atualizar e inovar a representação das coisas no mundo cinematográfico. Essa abordagem serve para imprimir noções de atualização e inovação. Seria uma (re)paginação que tento tecer entre os estudos do cinema e os estudos *gays* e *lésbicos* no Brasil (COSTA, 2004; COSTA, 2010; GARCIA, 2004 e 2010; LOPES, 2001; MORENO, 2001; TREVISAN, 2000). Nota-se que a agenda do cinema atual deve permitir os (inter/trans)textos de uma atitude expandida quando exprime a condição adaptativa de atualizar e inovar, simultaneamente, formas e conteúdos como expressão da diversidade.

Para observar uma condição corpórea LGBTTT nos filmes brasileiros, atualmente, recomendo um olhar crítico cuja extensão percepto-cognitiva enverede pelas diferentes estratégias de sobrevivência dessa comunidade. Embora se considere o avanço democrático, a realidade brasileira coloca em xeque o sujeito. Diante dessas imagens, falo de um paradoxo, porque o DESEJO homoerótico, por exemplo, parece não se ajustar tão bem aos fatos do cotidiano. Fica uma incógnita!

Esse breve panorama não apenas indica o *modus operandi* da sociedade contemporânea, mas também instiga a (re)considerar alguns elementos circunstanciais que agenciam/negociam a forma de SER/ESTAR de cada sujeito homoerótico em sua (inter)subjetividade. Dito de outra forma, essa película valoriza as redes de relações socioculturais que tecem a manifestação da homocultura no país (GARCIA, 2004).

Do cinema contemporâneo

Algumas (re)configurações crítico emergem do contemporâneo e demonstram mudanças significativas no país. Elevados pela relação de mercado e mídia, o debate sobre a diversidade cultural/sexual no cinema brasileiro possibilita um agenciamento mais amplo de ideias e propostas que tangem aspectos econômicos, identitários, socioculturais e políticos. Assim, a emergência do debate teórico-metodológico faz avançar a sociedade e coloca em agenda dois movimentos relevantes.

Primeiro: do ponto de vista das oportunidades. Há pouco investimento neste tipo de filme brasileiro que destaca a diversidade cultural/sexual. Verifica-se uma baixa predisposição de cineastas, realizadores e produtores culturais para lidar com esse tema no cinema, visto que não encontra respaldo de patrocínios nas instituições ou nos órgãos de fomento. Quase nenhuma empresa quer patrocinar filmes com essa natureza de discurso, que toca a diversidade, o que, em contrapartida, dificulta uma ampliação e um melhor destaque da cultura *queer*² no cinema nacional.

Segundo: do ponto de vista político-ideológico. Trava-se um misto de ações afirmativas e pela visibilidade LGBTT no cinema em consonância com a realidade brasileira. É necessário ser insistente, persistente nesse posicionamento. Não obstante, torna-se necessário também ampliar o leque de ações e possibilidades da inscrição da diversidade nesse contexto. A expectativa seria promover a presença *queer* no cinema brasileiro contemporâneo, a fim de ressaltar a sensibilidade do público para um olhar mais amplo e ético.

Como argumento, as (inter)subjetividades discursivas do cinema são instâncias fundamentais nesse debate, em especial no Brasil. Da forma ao conteúdo, a produção do cinema nacional está em alta e a poética das alteridades, que enfatiza diferença e diversidade, tenta aproveitar as oportunidades.

Uma proposta fílmica, efetivamente, faz emanar diferentes olhares, métodos e materiais, uma vez que aponta instantes reveladores de exposição, interação, observação e/ou reflexão. Como resultante de processo de emissão e recepção de informações, as várias leituras (dos espectadores) somam-se às interpretações (dos atores/atrizes em seus respectivos personagens), capazes de absorver a experiência retratada como referência da realidade à construção ficcional do cinema.

Ao discutir sobre o cinema no terceiro mundo, Robert Stam afirma:

Na indústria cinematográfica, os cineastas-teóricos tornaram-se mais conscientes da necessidade de teorizar a mídia de forma menos maniqueísta e de criar um cinema que produzisse não apenas consciência política e inovação estética, mas também um tipo de prazer espetatorial permitidor do florescimento de uma indústria cinematográfica economicamente viável (STAM, 2003, p. 309).

A linguagem do cinema se (re)inventa. Portanto, o cinema contemporâneo insere-se em um *corpusedificado* pelo trânsito e/ou pela convergência das mídias eletrônicas e digitais, as quais se nomeiam cultura midiática. Essa experimentação eletrônica/digital eleva o grau de (dis)junção do tema/assunto roteirizado.

Uma intervenção poética de alteridades (des)territorializa a espessura do objeto e seu contexto. Diria que os efeitos do cinema contemporâneo distanciam-se do plano da referencialidade como demarcação de seu registro estrutural, ao potencializar arestas circunstanciais. Isto é, deixa de tratar, exclusivamente, das referências mediante a incomensurabilidade da representação.

Sendo que no percurso cinematográfico brasileiro, a alternância entre a escola europeia e a estadunidense foi uma constante. Enquanto a primeira

valoriza o diálogo, a segunda tem na ação seu maior foco – conteúdo *versus* formato. O que se pode ver hoje, na América Latina, seria justamente uma tentativa de acoplagem desses dois movimentos. Quando uma produção fala por oposição, mostra o não revelado, sem abrir mão dos feitos tecnológicos. Ao contrário, faz uso apropriado deles, para um maior agenciamento/negociação entre emissão e recepção.

Nas condições indicativas, o resultado de uma narrativa cinematográfica, atualmente, suplementa-se de um teor enigmático de intersubjetividades. A criatividade, assim, surge no relato e na cena como síntese criteriosa, capaz de incorporar os elementos técnicos, o registro das informações e a manipulação da mensagem.

As (re)configurações de um fato (dados) são emanadas como simulação e/ou simulacro extraviados pelas “novas/outras” possibilidades de expressões criativas. A dinâmica de um filme, portanto, toca as combinações de estratégias discursivas, as quais são habilitadas e moduladas em efeitos éticos, estéticos e técnicos. Essa produção de efeitos, por exemplo, revigora as manifestações cinematográficas.

Da diversidade

Como termo guarda-chuva, a *diversidade*, na sociedade atual, e conseqüentemente interpretada no cinema, tenta agregar a tudo e a tod@s, de forma inclusiva. Sua derivação de potência toca a exposição do corpo – em uma atmosfera para além da diferença anatômica de homem e/ou mulher, da orientação sexual e distante de binômios taxativos de gênero e sexualidade como masculino e/ou feminino, bem como das categorias destoantes de atividade e/ou passividade. O que vale é o ato, a prática em si.

E aviso: esta leitura distancia-se de uma perspectiva essencialista, existencialista e/ou materialista. Pelo contrário, melhor ainda, seria reconhecer o enlace da diversidade a partir da estratificação desse corpo como *performance* (GARLSON, 2009) e sua espetacularidade. O ato insurgente, em constante transformação. Isto é, uma manifestação corpórea articula sua vertente política no cinema ao equacionar a expressão do SER/ESTAR lésbico, *gay*, bissexual, transexual, travesti (LGBT) e afins.

Na cadência rítmica de imagem/som, os enlaces estéticos, éticos e técnicos despertam efeitos emblemáticos do corpo exposto nesse filme, o qual aposta na diversidade cultural/sexual. Assim, o tema da diversidade amplia a condição adaptativa entre alteridade e diferença no combate ao preconceito e à discriminação mediante o discurso cinematográfico contemporâneo, em (dis)junção com corpo e *performance*. A partir do corpo, penso na sua visibilidade crítico-conceitual, ideológica e política. Acredito que seria impossível não considerar a dinâmica corporal neste contexto cinematográfico (GARCIA, 2009).

Atores e atrizes encenam conjugalidades socioculturais em prol de uma estética marcadamente envolvente na vetorização mercadológica e midiática entre projeção e identificação. Neste bojo, interessa apontar a inscrição de uma mensagem política contra a homofobia no filme brasileiro. O desfecho seria a possibilidade de amar e ser amado: a condição *sine qua non* de um amor combatente, o qual *ousa dizer o nome*.

Muito mais que um mero registro tecnológico, o discurso cinematográfico deve compreender uma narrativa evidenciadora da lógica social (documental), atualizada pelo desenvolvimento da democracia. Ao elencar recursos técnicos e estilísticos para acenar os parâmetros éticos (conforme afirmado anteriormente), o cinema constitui retratos da sociedade, visto que suas narrativas exploram a diversidade. Por exemplo: bicha, sapatão, viado, fanchona, *drag queen*, michê e/ou *go-go boy* passam a ditar o protagonismo cênico – o protagonismo midiático da homocultura.

A criatividade, assim, surge no relato da cena como síntese criteriosa, capaz de incorporar os elementos técnicos, o registro das informações e a manipulação da mensagem. Assim, o papel do cinema atualiza/ inova a temática da diversidade cultural/sexual na agenda do cinema como expressão dessa sociedade contemporânea.

Com isso, proponho uma *política do afeto* como poética, *labor*: algo para afetar de fato. Um posicionamento acadêmico, conceitual, crítico, intelectual e teórico pode ser visto como tal. Seria a adição de predicativos sensíveis à diversidade cultural/sexual.

Sugiro, assim, a postura provocativa e desafiadora para uma paisagem da afetividade no cinema brasileiro contemporâneo – falo de uma *política do afeto*. Em contraponto às reivindicações, uma *política do afeto* pode associar cinema e diversidade cultural/sexual sem cair numa exposição frenética do corpo. Busco, incondicionalmente, a delicadeza dessa política: uma voz sofisticada que pulsa a acuidade magistral e fascinante, encantada pelo deleite de assinar um cinema com sua qualidade inventiva – de se (re) estabelecer enquanto expressão de afetividade.

Da película

Sendo assim, apresento uma leitura crítica sobre a diversidade cultural/sexual, no país, a partir da exemplificação de uma produção audiovisual contemporânea – o filme *Elvis e Madona*.

Com pré-estreia nacional em 2009, na 17ª edição do Festival da Diversidade Sexual Mix Brasil, o premiado filme de Laffitte encanta e contagia o público porque traduz leveza na trama, ainda que aborde a contundência de um tecido emaranhado de problemas cotidianos – e sutil de (inter)

subjetividades. Afinal, a narrativa abre espaço para um olhar flexível sobre a diversidade, no contexto brasileiro atual.

Por isso, pergunto: como gerar um debate teórico e político, mediante essa subalternidade, ao percorrer o processo de criação cinematográfica contemporânea?

A sinopse enuncia: ambientada em Copacabana (região emblemática da cidade do Rio de Janeiro como zona de prostituição e sexo fácil), a trama traz um casal de protagonistas *queer*. Ela é Elvis e ele, Madona. Uma é lésbica, a outra “boneca”. Inverteram-se os papéis? Não, ajustaram-se!

Para além da referência *popstar* americana, Elvis, ou melhor, Elvira (vivida por Simone Spoladore) é uma fotógrafa lésbica que começa a trabalhar como entregadora de pizza para juntar dinheiro. Um dia, ela conhece Madona (interpretada por Igor Cotrim), uma travesti³ que sonha em fazer um grande *show* – um musical no estilo Teatro de Revista.

O encontro da dupla acontece de forma inusitada. Ao fazer uma entrega (um *delivery*) no apartamento de Madona, Elvis a encontra machucada, pois acabara de ser assaltada em casa e levar uma surra do violento cafetão – João Tripé, o assustador antagonista da trama (interpretado por Sérgio Bezerra). Com isso, começa a amizade, que mais tarde se transforma em um sentimento muito forte.

Longe de ser polêmica, a história de amor nasce desse encontro “meio torto” de amizade, desejo e paixão, além de uma série de questões para se resolver – algumas engraçadas, outras não. Como comédia romântica de costumes no cinema contemporâneo, verifica-se uma composição fílmica que mistura aventura, humor, drama e alguma dose de suspense.

Da ficção à realidade, entrecruzam-se fatos *quase* verídicos nesta narrativa cinematográfica envolvente. A história de um casal simpático, tão improvável,

alinha uma relação diferente, em que papéis identitários de gênero e sexualidade são questionados, colocados à prova. A efetiva relação de amizade e atração dá lugar à comunhão do casal, que convive na diferença quando Elvis e Madona passam a morar juntos (a ser conviventes), inclusive com a (re)dimensão de suas vidas – perante a maternidade.

O roteiro dinâmico explora o caráter alegórico da narrativa – sem estereótipos – para enunciar um enredo ágil, (de)marcado de novidades e peripécias. O espectador se surpreende com o enredo. E essa versatilidade de desfechos aflora a alteridade e a diferença, sobretudo quando a lésbica fica grávida da travesti.

A performance invertidas personagens (re)adequa as posições materna e paterna em um tom subversivo. Assim, transforma o entorno bufão e, ao mesmo tempo, dramático da narrativa cinematográfica, na expectativa de evidenciar tal esfera transgressiva. Isso se faz também presente no rebento tenaz em que se pauta a delimitação do problema deste texto, entre subversões e transgressões, como algo inusitado da própria cinematografia contemporânea.

Entre (re)visões transgressivas – de agenciar/negociar – para lidar com entraves de alteridade e diferença, as propriedades da homocultura pretendem subverter noções de identidade, sexualidade e gênero a ultrapassar as convencionalidades e tanger a dinâmica do discurso no campo da linguagem.

Na lógica dessa diversidade no cinema, uma escritura refina e sugere poeticamente afeto, amor, encontro, despedida, desejo, erotismo, sensualidade, sexo etc. Há uma formulação de código que assume traços identitários na cultura e, com isso, a homocultura se faz emergir.

São aspectos estéticos, identitários, socioculturais e políticos que requerem ações estratégicas sobre a homocultura e se desdobram conceitualmente entre alteridade, diversidade e diferença, o que amplia a flexibilidade e o deslocamento dos argumentos filmicos, dispostos em

experiências afetivas, eróticas, sensuais e sexuais entre pessoas do mesmo sexo, entre iguais.

Será que é possível essa expressão “entre iguais” como sintonia *homo*? Eis um paradoxo: conceber a diversidade a ponto de chegar a um termo abrangente como a própria argumentação acerca da homocultura, capaz de abarcar as diferenças entre iguais. Isso somente pode ser constituído como tentativa, porque é complexo.

A maneira de expor a diversidade dos personagens passa pelo corpo e suas variantes discursivas, estratificadas na película, ao pontuar recursos estéticos e técnicos para acenar os parâmetros éticos. Assim, observa-se o cuidado das cenas para não deixar de ser um episódio cinematográfico sedutor ao grande público.

Ora Elvis tem gestos grosseiros, ora delicados. Também se faz notar a imagem da diva Madona. E, nessa resultante, os dois cuidam muito bem um do outro. Ambos batalham seus talentos profissionais, sendo que cada personagem segue seu sonho – na expectativa de viver a vida e ser feliz.

Essa trajetória amorosa traça um painel contemporâneo das convenções sociais, num enredo cinematográfico. E mostra que o amor pode acontecer em qualquer situação.

Do espectador

A apresentação eminente do conceito de homocultura perpassa o instante percepto-cognitivo do ato de ver/ler o objeto e seu contexto a partir dos operadores culturais de leituras na sociedade contemporânea. O ato perceptivo do espectador – o olhar e a observação – modula uma interatividade cognitiva, cuja participação do público complementa a imanência do objeto apresentado na tela.

Discutimos aqui, então, os diferentes modos de produção e recepção das mensagens no cinema contemporâneo, bem como o percurso criativo que toca os processos de feixes de efeitos de sentidos. Curiosidades, diferenças e versatilidades são aspectos circunstanciais que orquestram a dinâmica discursiva de uma narrativa cinematográfica frente aos mecanismos tecnológicos emergentes.

Os detalhes criativos dessa película somam a maneira de se (re)pensar o papel do cinema como (des)construção da diversidade. Um entrecruzar recorrente na esteira que estende as (de)marcações contingenciais que estendem alteridade e diferença. Assim, as alternativas oferecem variações distintas e, porque não, complementares, que se implementam com mais possibilidades – para além de uma condução óbvia.

Atualizar as posições discursivas implica reiterar o processo de criação e o ato percepto-cognitivo no cinema, em que cada sujeito (ator, produtor, diretor e/ou espectador) torna-se responsável pela qualidade sociocultural e política das relações humanas. Na extensão desse exercitar percepto-cognitivo, a articulação discursiva do cinema contemporâneo requer uma sagacidade própria, que implementa-se diante de soluções criativas, seja do ponto de vista técnico e/ou estilístico.

Neste caso, tento sensibilizar o leitor/a a efetivar um breve passeio (in) orgânico absorvido pela tessitura poética do texto fílmico à película em questão. Seria essa uma tentativa de comover o público através das imagens.

Por exemplo, para evitar qualquer mal-entendido que pudesse afugentar o público declaradamente mais conservador, os personagens parecem sobressair do cotidiano brasileiro, com suas angústias, seus anseios e, também, suas realizações – em uma narrativa que investe no final feliz, o *happy end*.

São ressonâncias de práticas culturais e representacionais que ressaltam a vida cotidiana e, por isso, é necessário ressignificar os avanços das mudanças

sociais. De fato, o espectador assiste a um filme que narra a história de um casal (uma mulher e um homem), os quais se encontram em circunstâncias insólitas, atribuídas ao acaso ou ao destino.

Inicia-se um enlace frenético quando se conhecem, por acaso. Eles se aproximam, trocam informações, se apoiam e passam a gostar um do outro. Isso se torna vital para o desempenho criativo do enredo. A partir de então, se apaixonam e vivem o encanto de simplesmente não abrir mão de buscar seus projetos.

O que para algum espectador pode ser encarado como problema, para os personagens são apenas fatos corriqueiros, que fazem parte do cotidiano. Problemas existem para ser solucionados. E a narrativa explora essa potencialidade da diferença, ao instaurar breves conflitos motivados pela tenacidade dos dados sem procurar julgar a flexibilidade e o deslocamento necessários para acompanhar o enredo cinematográfico.

O desafio da trama está na predisposição do espectador de suscitar questionamentos e lidar com o tema da diversidade. O enfoque provoca uma reflexão sobre o âmbito da diversidade cultural/sexual no Brasil, cujos conceitos precisam ser revistos. Sem dúvida, a trama oferta uma discussão a respeito da vida. Nessa trajetória, observo um acréscimo gradual de projetos veiculando a diversidade cultural/sexual, que pode ser constatada como tendência recente no cinema brasileiro e no internacional.

A expectativa de estudar os parâmetros que absorvem forma e conteúdo em um filme implica descrever alguns elementos pontuais de (re)significações e da diegese – devorar a ideia. Ao acompanhar o desenvolvimento de uma narrativa audiovisual, o espectador possui o desafio de digerir, em seu estado emocional, contemplativo e prazeroso, uma possível intenção reflexivo-explicativa (objetiva) do filme, ainda que constituída de uma ação estético-poética (subjetiva). No caso aqui analisado, trata-se de uma resultante simbólica e/ou emblemática: a homocultura ressaltada pelos protagonistas do filme.

As diferentes possibilidades de ver/ler criticamente essa película apontam desafios crítico-conceituais capazes de (des)envolver um diálogo crescente e efervescente com o espectador (XAVIER, 2003). Ao assumir o traço coeso de identificação entre personagem e público, a narrativa explora instantes significativos (complexos), que (re)configuram enlaces diegéticos.

Grosso modo, *Elvis e Madonna* não pode ser visto/lido como filme político, engajado, propriamente militante, embora circunscreva uma maneira diferente de expor, através do cinema, a diversidade no país. Extrapolam-se os resultados. O enredo registra a riqueza de enunciados que (de)marcam uma narrativa *queer brasiliis*, ao apontar instâncias de afeto, desejo, erótica, sensualidade e sexo.

Eminentemente, o filme exhibe um convite à reflexão sobre a diversidade.

Considerações finais

Perante as argumentações enunciadas ao longo deste texto, procuro seguir um conjunto representacional da diversidade formado por estágios intermediários de perspectivas contemporâneas, as quais reverberam valores humanos. São valores um tanto quanto esquecidos, mas que devem ser sempre lembrados.

Entre objetos discursivos e seus respectivos contextos, somam-se deslocamentos necessários para o fluxo recorrente do pensar cinema. Este último envolto em estética e política como princípios norteadores da criatividade brasileira – que se (re)inventa e reitera, de acordo com a necessidade.

Da subjetividade à complexidade dos traços envolvidos, a partir dos estudos contemporâneos, percebemos uma projeção identificatória no cinema que aproxima e alicerça uma (re)dimensão mais afetiva do espaço (inter)subjetivo, mediante as relações humanas. No país, essas relações extrapolam pequenas caixas fragmentadas de subcategorias para ecoar uma carnalidade sensual,

erótica, desejante – para além de (de)marcações estereotipadas. A sinestesia de *Elvis e Madona* toca o gosto das imagens!

As estratégias arquitetadas pelo roteiro do filme parecem ser propositais para eleger um acúmulo de informações que colocam em xeque a condição adaptativa da diversidade cultural/sexual na sociedade brasileira. As imagens, aqui, reverberam poéticas criativas, cujos discursos permeiam transversalidades estéticas, éticas e técnicas. Ou, se quiser, o fecundo encontro entre *cinema, estética e política*.

No filme, a trajetória amorosa dos protagonistas traça um painel contemporâneo das convenções sociais em uma narrativa cinematográfica atual. E com esse olhar, impregnado da homocultura, inscreve-se uma pesquisa que experimenta diferentes (de/trans)formações dos objetos e seus respectivos contextos.

Os estudos, políticas e direitos sobre o cinema no Brasil, neste caso, devem equacionar a necessidade de ampliar a diversidade cultural/sexual como tema. Quanto maior a expressão coletiva, maior o ganho para a qualidade das representações sociais, em que o espectador possa saborear sua própria representação.

Neste conjunto, corpo e *performance* reiteram-se como construto do cotidiano da diversidade cultural/sexual, para além de uma interrupção da vida pelo enredo do filme. *Performance*, aqui, ultrapassa o ideário de uma ação artística, estética e/ou política para ceder ao estado de transição dos objetos. Seria um intenso viver da escritura do desejo!

Referências bibliográficas

- CANCLINI, N. G. *Leitores, espectadores e internautas*. Trad. Ana Goldberg. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- COSTA, H. et al (Org.). *Retratos do Brasil homossexual: fronteiras, subjetividades e desejos*. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial, 2010.
- COSTA, J. F. *O vestígio e a aura: corpo e consumismo na moral do espetáculo*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
- FOSTER, D. W. *Queer issues in contemporary Latin American cinema*. Austin: University of Texas Press, 2003.
- GARCIA, W. Cinema brasileiro, corpo e diversidade sexual: estudos contemporâneos. *Revista Conexão, Caxias do Sul: UCS*, v.8, n. 15, p. 79-91, jan./jun. 2009.
- _____. Diversidade sexual no documentário brasileiro: estudos contemporâneos. *Revista Bagoas, Natal: CCHLA-UFRN*, v. 4, n. 5, p 149-166, jan./jun. 2010.
- _____. *Homoerotismo & imagem no Brasil*. São Paulo: Nojosa; Fapesp, 2004.
- GARLSON, M. *Performance: uma introdução crítica*. Trad. Thais Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- LOPES, D. *O homem que amava rapazes: e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- MORENO, A. *A personagem homossexual no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte; Niterói: Eduff, 2001.
- STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003.
- TREVISAN, J. S. *Devassos no paraíso*. 3.ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- XAVIER, I. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

Referências audiovisuais

- Elvis e Madona*. Marcelo Laffitte. Brasil, 2009, filme 35mm.

-
1. Trabalho apresentado na mesa temática "Diversidade cultural/sexual no cinema brasileiro".
 2. Para pontuar a teoria *queer* no cinema, Robert Stam afirma que "a performance sexual desfaz, por assim dizer, a rigidez da identidade sexual". E complementa: "a teoria *queer* do cinema também se revitalizou em um constante diálogo com um crescente número de longas-metragens, documentários e vídeos *queers*..." (STAM, 2003, p. 292-293). Uma livre tradução do *queer* remete ao estranho, diferente, feio, torto, em desacordo.
 3. Nos dicionários brasileiros de língua portuguesa, o termo travesti apresenta-se pelo gênero masculino, conforme a gramática normativa atual. Contudo, utilizo este termo respeitando a cultura das travestis, que considera o gênero feminino para sua auto-identificação. Registra-se, assim, a condição sociolinguística e política da palavra.

Cinema mundial contemporâneo



A câmara autoconsciente e a função das repetições em *Lake Tahoe*, de Fernando Eimbcke¹

Aleksandra Jablonska (Universidad Pedagógica Nacional, México)²

Na palestra farei uma análise de *Lake Tahoe* (2008), o segundo filme do diretor mexicano Fernando Eimbcke, argumentando que sua narrativa se insere em uma fórmula que, tendo sido já ensaiada por outros cineastas, nos possibilita pensar na formação de um gênero. Parto, evidentemente, de uma definição flexível de gênero cinematográfico, não da sua acepção clássica que o associa à estrutura industrial de Hollywood, com sua função ritual e ideológica de apresentar uma sociedade praticamente intemporal e de superar imaginativamente as contradições inerentes à sociedade norte-americana, industrial, conservadora, sempre ansiosa por reafirmar seus próprios valores (ALTMAN, 2000).

Esse não é o caso do filme que quero comentar. Como sabemos, desde os anos 1960 os cinemas latino-americanos se têm afastado das normas das narrações hollywoodenses, procurando temas e formas de expressão próprios, admitindo, em todo caso, algumas influências europeias (seja do neorealismo italiano ou do “cinema de autor” francês), mas em geral procurando desenvolver um cinema que desse conta de sua própria realidade através de estruturas e linguagens cinematográficas originais.

Lake Tahoe, contudo, tampouco poderia se considerar como herdeiro dos novos cinemas latino-americanos dos anos 60 e 70, dos filmes que tinham

uma clara vocação militante e que buscavam despertar a consciência do público acerca do momento histórico pelo qual passavam os países do continente, empenhados em denunciar o imperialismo e o neocolonialismo ou em refletir sobre o processo revolucionário cubano.

Proponho considerar *Lake Tahoe* como um filme “de gênero”, mas só no entendimento de que comparte uma temática, uma estrutura e procedimentos que já foram ensaiados por outros cineastas, especialmente por Jean Renoir, Yasujiro Ozu e Jim Jarmusch, que empregaram ou têm empregado alguns recursos formais – a câmara fixa, as entradas e saídas de campo dos personagens, o uso do campo vazio – para falar das vidas comuns de personagens que não possuem nenhuma qualidade extraordinária.

Também teríamos que advertir que a cotidianidade de pessoas comuns tem, ultimamente, se convertido em um dos temas do cinema latino-americano – *Las historias mínimas* e *El perro*, de Carlos Sorin; *Whisky*, de Juan Pablo Rebella e a própria *Temporada de pato*, filme anterior de Eimbcke, são exemplos dessa tendência. O tempo transcorre vagorosamente, não há ações espetaculares nem tampouco grandes conflitos. As narrativas frequentemente se desenvolvem em espaços limitados, provincianos e narram situações cotidianas nas quais, não obstante isso, se desatam fortes emoções. A câmara parece comportar-se como os personagens que retrata: reitera os mesmos planos, é quase estática, sublinha a monotonia e a repetição das mesmas ações que esses personagens desempenham no seu dia a dia.

Trata-se de uma câmara autoconsciente à medida que revela sua presença mediante a repetição dos enquadramentos, bem como um procedimento particular que consiste na construção de quadros “vazios” enquanto espera que um personagem entre no quadro, faça algo e saia dele, para enquadrar novamente uma porção do espaço. O anterior cria a sensação de que o narrado é filtrado por uma consciência que desconfia da imagem-movimento e estabelece uma

distância diante dos personagens, que não aparecem senão como funções do espaço e de um tempo que transcorre vagarosamente.

Ao mesmo tempo, esta forma de filmar pode ser entendida como o uso do discurso indireto livre, em que a câmara deixa sua função supostamente objetiva para identificar-se com a personagem e dar conta de seu mundo, apagando assim a fronteira entre o objetivo e o subjetivo, próprio do cinema convencional.

As imagens estão rarificadas, segundo a terminologia de Deleuze, o que atinge seu máximo quando a tela fica preta (DELEUZE, 1986, p. 27-28). E no filme de Eimbcke a tela preta ocupa um lugar importantíssimo.

Graças a ela, o “fora do campo” adquire importância, sobretudo porque muitos planos fixos terminam com a saída do personagem do plano. Assim, a tela preta que se segue a esta saída faz com que o espectador imagine o espaço em que supõe que o personagem está nesse momento. Em numerosas ocasiões sua imaginação é estimulada pelos ruídos, latidos de um cão, sons de um filme: o plano visual e o sonoro não coincidem nestas ocasiões. Às vezes ocorre que esse espaço imaginário se concretiza quando a imagem volta (Juan sentado diante do cão, que o vigia; ruído de batida; logo, se mostram suas consequências) – assim, a tela preta funciona como premonição.

No final do filme, quando compreendemos que Juan está vivendo um luto pela morte do seu pai, essa tela preta adquire outro significado: simboliza o vazio que a morte e o luto deixam. Segundo Balázs essa tela permite “dessa forma evocar a melancolia do adeus, das coisas que têm que morrer. Às vezes atua como reticências ou como um olhar triste para aquilo que se afasta para sempre. Em ambos os casos significa a decorrência do tempo” (BALÁZS apud MUSICCO, 2007, p. 58, tradução nossa).

Esses procedimentos são reforçados por outros tipos de repetição – de situações e ações – que criam um universo muito especial, feito de longas esperas e buscas repetidas, no qual predominam valores diferentes dos de uma sociedade

moderna, em que domina a pressa, a procura da eficiência e da eficácia e uma ampla comunicação. Nesse sentido o filme de Eimbcke poderia ser lido como uma continuação das preocupações dos novos cinemas latino-americanos empenhados em desenhar linguagens adequadas para mostrar e narrar um contexto próprio, diferente do ocidental/moderno.

A estrutura narrativa do filme

Em *Lake Tahoe* se percebe uma estrutura narrativa dupla – a da superfície e a do fundo, a qual transforma o sentido da primeira. As ações do relato são aparentemente desencadeadas pela leve batida de um Nissan Tsuru vermelho contra um poste, batida que não se vê, mas que o espectador percebe ao escutar um golpe e logo ver suas consequências.

Esse acontecimento desencadeia uma série de ações repetitivas de Juan, o motorista do carro acidentado, as quais poderiam denominar-se genericamente como “busca de ajuda”. Tal busca implica a visita a várias oficinas. O trajeto de Juan por uma cidade semideserta é interrompido uma única vez, quando ele telefona para sua casa; assim, ficamos sabendo que ele mora com a mãe e com um irmão menor, Joaquín. A busca de ajuda origina o encontro com Don Heber, um mecânico aposentado e cansado, que ao início se mostra hostil, mas finalmente decide ajudá-lo (desde que isso não implique ter que sair de casa).

Quando explica para Don Heber qual é a peça que deve ser trocada no carro, Juan começa uma segunda etapa de busca, agora um percurso pelas lojas de peças para automóveis que o leva a conhecer três pessoas: uma garota fã de música, seu pequeno filho Fidel, e David, que sabe de mecânica e adora artes marciais.

As ações são repetitivas: as viagens da loja de peças para automóveis ao carro, os pedidos de ajuda e também os percalços: depois da batida e da dificuldade

para encontrar a peça que tem que trocar para o carro funcionar, as personagens descobrem que a peça que finalmente conseguiram não é a adequada.

A incessante busca de solução para o carro que não funciona só é interrompida pela visita a casa de David (com o mesmo propósito), em que ele obriga Juan a ver um filme de artes marciais e lhe empresta um livro sobre o mesmo tema. Durante o café da manhã (situação que se repete, porque Juan já tinha assistido a um estranho café da manhã na companhia de Don Heber e seu cão), a mãe de David lê para eles uma passagem do “Apocalipse” bíblico acerca da ressurreição dos mortos. A insistência da mulher nos temas religiosos e o desinteresse de David em encontrar a peça de que Juan necessita para o carro parecem obrigá-lo a fugir dessa casa. Já no final do filme o espectador compreenderá que a leitura alude diretamente ao luto que o protagonista está vivendo e poderá estimar de diferente maneira suas motivações.

As dimensões do personagem, apresentado externamente como insignificante –tem um nome comum, se veste de maneira muito simples, a maior parte do tempo fica calado –, crescem. Suas “esferas de ação” se ampliam: o que parecia uma busca inútil pela peça para o carro resulta ser, ao final, uma forma de viver o luto, uma forma de fugir do resto da família, a incapacidade inicial para encarar a situação. (GARCÍA JIMÉNEZ, 1996, p. 279).

Subitamente, a busca de Juan por ajuda vira um signo contrário. Nas sequências que virão, será ele quem oferecerá ajuda aos outros, aparecendo repetidamente em uma atitude de proteção do irmão, da mãe e de Fidel, o filho da garota que trabalha na loja de peças para automóveis. Mas sua capacidade de auxiliar os demais é tímida e parcial: não consegue consolar realmente a mãe, trancada no banheiro e oculta atrás de uma cortina; termina deixando só o irmão pequeno e perde o cão de Don Heber, que levou para passear.

O tema da ajuda e da proteção é de repente substituído pelo engano, quando David rouba uma peça do carro dos amigos dos pais do Juan, enquanto

este os distrai. Eles o abraçam e lhe dão presentes, de tal forma que sua atitude é descrita como evidente abuso de confiança. Esta cena também terá outro significado ao final do filme, quando o espectador compreenderá que não se tratava de um simples cumprimento, mas que os amigos estavam dando-lhe as condolências pela morte do pai.

Quando finalmente o carro funciona, fecha-se o primeiro ciclo.

Agora, David muda seu modo de agir com Juan, muda sua atitude de ajuda pela de amizade e o convida para ir ao cinema à noite. Também a garota de loja de peças para automóveis tinha tentado transformar a relação com Juan em uma espécie de amizade ao pedir-lhe que ficasse com seu filho à noite, enquanto ela ia tocar violão com os amigos. Mas o protagonista não aceita os convites e volta para casa.

É só nesse momento que a narração revela o segredo ao espectador e a história adquire outro sentido. Subitamente sabemos que o pai de Juan acaba de morrer e que tudo o que tínhamos visto, de certa forma, tinha relação com esse fato.

As sequências seguintes trarão a ideia de reencontro e afirmação das relações. João encontrará Don Huber, e junto com ele o cão perdido; se reunirá com David e com a garota. A aproximação com os diversos personagens lhe permite superar o momento mais agudo do luto, voltar para casa, consolar o seu irmão e, por fim, falar do pai.

A estrutura descrita até agora corresponde ao nível superficial. Nela se escondem alguns signos que permitem encontrar outra história mais profunda. Esses signos são: 1) a leitura do livro do “Apocalipse”; 2) o encontro com os amigos do pai de Juan; 3) sua negativa inicial para estabelecer relações de amizade com as pessoas que encontra durante seu périplo; 4) a cena em que, ao sair do cinema, David ensina a Juan algumas posturas de *kung fu* e diz: “We need an emotional contact. Try again. I said emotional contact, no anger.

Now, try again with me”. A reação de Juan, que permanece quieto com cara de pesar enquanto David fala, é tomar o bastão e bater no carro. Depois Juan se tranquiliza, senta-se ao lado de David, que lhe ensina as diferenças entre os gestos que significam a guerra e a paz no mundo das artes marciais. Os dois terminam abraçando-se. A raiva de Juan e a incapacidade para expressar as emoções encontram finalmente uma saída. É a partir da revelação do recente falecimento do pai que estes signos adquirem sentido e permitem compreender que todo o estranho comportamento de Juan era motivado pelo luto e pela sua incapacidade de encarar a situação familiar: a angústia da mãe e do irmão. Será a partir dos reencontros, reconciliações e da afirmação das relações com Don Heber, David e a garota que Juan poderá voltar para casa, quebrar o silêncio, falar da morte, do vazio que seu pai deixou, lembrar-se dele.

A dupla estrutura do filme permite lê-lo como uma alegoria, nos termos formulados por Ismail Xavier (2005, p. 339-380), uma alegoria do luto. Efetivamente, o conceito tradicional de alegoria como um texto para ser decifrado implica a ideia de um “significado oculto” *a priori*, uma concepção que transforma a produção e recepção da alegoria em um movimento circular composto por dois impulsos complementares, um que esconde a verdade sob a superfície, e outro que faz a verdade emergir novamente (XAVIER, 2005, p. 354).

Considerações finais

A maior parte do filme foi gravada por uma câmara fixa: o quadro se define por um ponto de vista único e frontal sobre um conjunto invariável. Esse conjunto está composto por casas, edifícios e áreas verdes de uma pequena cidade portuária, dividida em áreas residenciais e comerciais.

É um “enquadramento insistente”, “obsessivo”, pelo qual a câmara espera que um personagem entre no quadro, que faça e diga algo e depois saia, enquanto ela segue enquadrando o espaço agora vazio e permite retratar um mundo quase

estático, no qual o espaço pesa mais que a ação, um mundo não moderno, que não está marcado pela pressa ou pela importância do dinheiro, mas pela relevância das relações pessoais que se estabelecem ainda nas situações mais fortuitas.

A trilha sonora está marcada pela tendência minimalista. Não há música extradiegética, só escutamos os ruídos ambientais, os escassos diálogos e um filme de artes marciais – com música, gritos, ruídos de pancadas – que devemos imaginar, porque a tela aparece preta. Este é um dos momentos cômicos do filme, que quebram o ambiente obsessivo, silencioso e estático que se impõe na narrativa.

Poderíamos nos perguntar: a que preocupações responde este tipo de cinema? Daniela Musicco, no prefácio de seu livro, opõe o cinema preocupado com a cotidianidade e que apela à linguagem indireta à televisão e aos filmes que utilizam a linguagem “atroz-direta” para mostrar “os horrores, a violência e os vexames ruins do ser humano de nossa civilização” (MUSICCO, 2007, p. 13, tradução nossa). Esta propensão em mostrar tudo da forma mais brutal possível, assinala a autora, tem anestesiado o público, que necessita de uma dose maior de violência para manter-se interessado. Porém, desde os inícios do cinema se descobriu que “tudo o que foge ao olhar direto contribui à emoção, que tudo o que fica fora do campo transforma a tela na mediação, no espaço e no tempo da reflexão”. (MUSICCO, 2007, p. 15, tradução nossa).

Assim, os filmes de Eimbcke se inscrevem numa das tendências do cinema contemporâneo que se afasta do aparelho hegemônico em um sentido diferente de como o faziam os “novos cinemas” das épocas anteriores. Com poucos recursos e uma linguagem cinematográfica indireta, seus filmes falam fundamentalmente das emoções que acompanham a vida cotidiana dos adolescentes de camadas de classe média que vivem à margem do charme das grandes cidades, do uso das tecnologias e das modas juvenis.

Referências bibliográficas

- ALTMAN, R. *Os gêneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000.
- BURCH, N. *Praxe do cinema*. Madri: Fundamentos, 1985.
- DELEUZE, G. *A imagen-tempo: estudos sobre cinema 2*. Barcelona: Paidós, 1986.
- GARCÍA JIMÉNEZ, J. *Narrativa audiovisual*. Madri: Cátedra, 1996.
- MUSICCO, D. *O campo vazio: a linguagem indireta na comunicação audiovisual*. Madri: Cátedra, 2007.
- XAVIER, I. A alegoria histórica. In: RAMOS, F. P. (Org.) *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. Volume I. São Paulo: Senac, 2005. p. 339- 380.

Hemerografia

- ABNER, M. Acalma Fernando Eimbcke seu duelo com filme. *El Reforma*, sección Gente, 29 de outubro 2008, p. 2.
- AVIÑA, R. Em torno da morte. *El Reforma*, seção Cultura, 7 de novembro 2008, p. 9.
- BONFIL, C. A mostra. Lake Tahoe. *La Jornada*, seção Espectáculos, 7 de novembro, 2008, p. 13.
- BOTELLO, Y. Divide opiniões o filme Lake Tahoe. *El Reforma*, seção Gente, 10 de fevereiro 2008, p. 16.
- O medo como forma de criatividade. *El Excelsior*, seção Cinema, 6 de fevereiro 2008, p. 1- 6.
- LINO, M. Lake Tahoe, poesia fílmica. *El Economista*, seção La Plaza, 3 de dezembro, 2008, p. 8.
- TOCA, V. Um filme artesanal. *El Universal*, seção Espectáculos, 4 de dezembro 2008, p.1.
- VÉRTIZ DE LA FUENTE, C. Lake Tahoe, alquimia de Eimbcke. *El Proceso*, núm. 1676, 14 de dezembro, 2008, p. 72.

Referências audiovisuais

- Lake Tahoe*. Fernando Eimbcke. México, 2008, filme 35 mm.

-
1. Apresentado en la mesa: OS GÊNEROS NO CINEMA BRASILEIRO E LATINO-AMERICANO: PRÁTICAS, TRANSFORMAÇÕES, REMIXAGENS E TENDÊNCIAS
 2. E-mail: aleksandra.jablonska@gmail.com

O local, o comum e o mínimo¹

Denilson Lopes (UFRJ)²

Se, cada vez mais marcado pelos fluxos de pessoas, objetos, informações e imagens, “o local costuma estar em outro lugar” (CANCLINI, 2008, p. 60), como pensar o local e o homem comum hoje? Nos filmes que vamos discutir, cada vez mais a autonomia do local é redimensionada pelo consumo de mercadorias provenientes dos mais diversos lugares, pelas imagens televisivas, pelo que se ouve no rádio e pelos trânsitos entre culturas. Não se pode pensar o local como antes da cultura midiática e da ampliação das redes de transportes, que possibilitam cada vez mais viagens transcontinentais não só dos membros de elites culturais e econômicas, mas também de trabalhadores legais ou clandestinos em busca de melhores condições de vida. As pequenas cidades, ainda que em menor escala do que as metrópoles e cidades globais, também estão conectadas às paisagens transculturais.

Para pensar o local hoje, nos distanciamos de discursos que idealizam a pequena comunidade pré-moderna como espaço de conservação de valores. Também não nos interessaram filmes que colocam o local apenas no horizonte de uma globalização homogeneizante. Nem espaço fora da história, nem espaço sem marca particular, o local encenado nas pequenas cidades está em intensa transformação, como as grandes cidades. A busca estética do local não nos traz a difícil questão das transformações econômicas e tecnológicas que atingem de forma desigual o planeta, mas sim a difícil questão do que nos une, do que nos

faz pertencer, dos que nos é comum. Tal experiência é traduzida por uma estética transnacional minimalista. Portanto, antes de nos referirmos aos filmes, vamos precisar o que entendemos como Minimalismo.

O interesse pelo Minimalismo ou por pensar uma encenação minimalista surgiu da aposta de que uma releitura de suas propostas (mais visíveis nos debates da pintura e escultura dos anos 60 do século passado) pudesse nos dar alguma pista para ir além da mera utilização adjetiva para falar de uma encenação minimalista³ no cinema. Além disso, acreditávamos que a evocação do Minimalismo poderia nos ajudar a desenvolver, junto com os ensaios que escrevi sobre a atualidade de Ozu (LOPES, 2009) e sobre *Mouchette* (Robert Bresson, 1968) em diálogo com *Um coração simples* (1877) de Flaubert e *Uma vida em segredo* (1964) de Autran Dourado (LOPES, 2010), uma outra genealogia possível na compreensão de outras propostas de encenação do comum e do neutro que se distanciassem tanto das propostas do cinema de gênero, em especial da retórica do excesso e da identificação do melodrama, quanto do Naturalismo que coloca como papel do artista o de ser um cronista, um jornalista, um fotógrafo ou mesmo um etnógrafo da realidade.

Espero que isto não seja apenas buscar um nome diferente para questões já conhecidas, mas, ao fazer o Minimalismo nas artes plásticas dialogar com as outras artes, gostaria de desenvolver valores como, por exemplo, a rarefação (que, tanto no cinema quanto no teatro, está presente na contenção dos gestos, na redução de diálogos a falas banais e/ou sem intensidade dramática e numa atuação sem exageros, evitando *closes* e frases de efeito, mas nem por isso menos afetiva).

Portanto, não só no que refere à construção de personagens, o Minimalismo seria também uma busca de despojamento e empobrecimento formais, na redução de elementos em cena, sem que isto implique uma superestimação da presença do ator. Em vez da multiplicação barroca de detalhes e ornamentos, o Minimalismo valoriza a sobriedade e austeridade, sem realizar exercícios

metalinguísticos de desconstrução ou de distanciamento, na esteira de Brecht. É nesse sentido que pensamos que o menos ainda possa ser mais,⁵ ou seja, que as apostas na contenção e rarefação tenham também um papel ético não só frente ao melodrama, mas ao excesso de imagens e informações, sem que isso implique um retorno ao puritanismo burguês.

Também o artista é visto mais sob a marca da discrição do que da celebridade. Por trás do afastamento em relação ao excesso de metáforas, símbolos e alegorias didáticas, há uma postura não metafísica e que pensa a vida na materialidade dos espaços, corpos e objetos que transitam em pé de igualdade para além do Humanismo antropocêntrico.⁶ Este, claro, não se restringe ao Minimalismo, mas recoloca questões ainda atuais: como deixar com que os objetos falem? Como os objetos podem ser personagens? O que é esta busca liminar de ver um mundo não a partir do olhar humano além da desconstrução do Humanismo? O que é estar num mundo em que o homem não ocupa uma posição central? O que é viver num mundo em que espaços não são uma projeção de nossa interioridade e as coisas não são apenas utensílios que usamos, ou seja, que espaços e objetos se tornam realmente distintos, autônomos?

Diferente da arte pop que mergulhou fortemente nas imagens e ícones da sociedade de consumo, num primeiro momento, o minimalismo, nesse sentido como o Abstracionismo, possa ser visto como uma construção de um mundo à parte do frenesi da sociedade de consumo, do mundo dos simulacros e das velocidades, as nada impede que a ética do Minimalismo possa ainda ser pensada não como simples recusa da cultura das mídias, mas que se pergunta como ainda podemos pensar materialmente no mundo das imagens evanescentes, quais são os objetos e corpos que emergem? Creio não se tratar de uma volta ao corpo, certamente não a um corpo antropomórfico⁷, como defende um certo discurso valorizador da performance, e num sentido amplo, do teatro como uma possibilidade de resgate crítico de um real último, sensório.

Trata-se de uma descida de tom. A simplicidade dos pequenos dias, das repetições, o enfrentamento não das grandes emoções, mas quando estamos fora delas, de um mundo “que não precisa de nada”, que sobretudo não precisa de nós seres humanos, mundo “indiferente” e “neutro”. (CARREÑO, 2003, p.153). Ver um mundo estranho e novo mas que é o nosso mundo a partir de uma sensação de esvaziamento e esgotamento. Esvaziamento menos decorrente de uma crise existencial mas de percepção semelhante à de Cage que entende o silêncio como cheio de sons. Também o vazio é pleno de coisas.

“Esvaziamento que de modo nenhum concerne mais ao mundo do artefato ou do simulacro, um esvaziamento que aí, diante de mim, diz respeito ao inevitável por excelência, a saber: o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de sua vida, de sua fala, de seus movimentos, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim” (HUBERMAN, 1998, p.31).

O que resta é “uma aparição de nada, uma aparição mínima: alguns indícios de um desaparecimento” (HUBERMAN, 1998, p. 42).

Esgotamento é outra expressão que parece traduzir este movimento que buscamos. Usado por Deleuze para falar das peças tardias de Samuel Beckett feitas para televisão, o esgotamento vai além do cansaço – que apenas esgotou a realização e esgota todo o possível (DELEUZE, 2010, p. 67) – através de quatro modos que nos aproximam da proposta que estamos delineando: formar séries exaustivas de coisas, estancar os fluxos da voz, extenuar as possibilidades do espaço e dissipar a potência da imagem (DELEUZE, 2010, p. 86). Enquanto o cansaço depende de alguma coisa, já que se fica cansado de algo (DELEUZE, 2010, p. 69), o esgotamento é desinteressado (DELEUZE, 2010, p. 71), próximo ao neutro, ao indiferenciado, o que nos leva a “esgotar o possível com palavras [...] esgotar as próprias palavras” (DELEUZE, 2010, p. 75); no lugar dos nomes há vozes, e o silêncio não é “um simples cansaço

de falar” (DELEUZE, 2010, p. 76), mas o espaço para as coisas e “uma singularidade sem nada guardar de pessoal” (DELEUZE, 2010, p. 80) – na esteira do comum que já discuti em outro momento (LOPES, 2010).

Esta última referência, a partir de Beckett, nos abre ainda mais, a partir do Minimalismo, para um diálogo não só com as artes plásticas mas com o teatro. Caminho que pode ajudar a ampliar as estéticas e dramaturgias do comum e a traduzir importantes conexões entre o cinema feitos a partir dos anos 90 e o cinema moderno, de formas diferentes de que o multifacetado e complexo retorno do real foi discutido, em particular de suas formas mais hegemônicas, herdeiras no Naturalismo do século XIX, ou de um realismo social que bem pode se aproximar de matrizes do grande (melo)drama.

Xiao Wu (Jia Zhang-ke, 1997) está à margem da cidade, habita esta margem mas a margem não o contém, mesmo preso e humilhado, exposto na rua algemado. O filme de Jia Zhang-ke é aparentemente um filme de delinqüência juvenil. A ambiência de Fenyang, cidade-natal de Jia Zhang-ke, em constante transformação pela explosão capitalista na China parece criar um homologia com a instabilidade do protagonista e mesmo acentuar sua fragilidade. Apesar do protagonista pertencer a uma espécie de rede de delinqüentes, ela parece ser só algo funcional, associada mais à sobrevivência do que constituir um vínculo afetivo mais forte entre eles, visto que um dos membros do grupo fala mal e de forma fria de Xiao Wu quando ele é preso. Durante o filme, Xiao Wu é contraposto a um antigo amigo, ex-delinquente, que virou empresário-modelo com aparições na TV local mesmo que possivelmente associado à prostituição e ao contrabando. Para cujo casamento sequer Xiao Wu é convidado. O mundo de Xiao Wu não é dos que estão ganhando com a explosão capitalista na China nem dos que têm nostalgia do passado. Sua própria família, de origem camponesa, não o recebe. Seu mundo é o da prostituta Mei Mei que some sem dizer para onde foi. Desaparição parece ser o signo que traduz existencialmente a fluidez das mercadorias e o excesso de sons e imagens produzidos pelas ruas, TVs, celulares e karaokês. Xiao Wu passa o filme num constante andar pelas ruas, em meio a poucas conversas banais.

Nada a fazer. Nada expresso nos rostos. Nem desespero nem tédio. Ele em breve irá desaparecer também. Parece naufragar no espaço. No entanto, a pequenez diante do espaço não é encenada com dimensões épica nem melodramática.

A proposta feita em *Xiao Wu* é ampliada em *Unknown Pleasures* (Jia Zhang-ke, 2002) em que o trio de jovens protagonistas, sem grandes contatos com a família, perambula em meio a encontros fugazes e frágeis num mundo instável. Não importa o que fazem. Todos parecem um pouco perdidos, mesmo a namorada de Bin Bin que vai estudar em Pequim, como é representado pela última imagem de Xiao Ji, no meio de uma estrada recém-contruida onde já tínhamos visto o anúncio das Olimpíadas de 2008 sem saber aonde vai dar a estrada ou o que ele irá fazer. Os personagens se vinculam a uma realidade sócio-histórica e cultural mas a ela também resistem por uma espessura que não fornecer sentidos óbvios associados à exclusão social ou à pobreza, numa tradição do naturalismo ou de um realismo social. Os filmes de Jia Zhang-Ke nos ajudam a pensar o comum não como uma figura da negação ou de recusa, muito menos de uma utopia, mas no intervalo modesto entre a sobrevivência e a vida possível, no horizonte concreto do dia após dia, sem grandes sonhos nem niilismo, apenas um sutil redirecionamento. Comum mas não banal. Comum por poder estar em nós.

Os espaços das pequenas cidades encenados por Jia Zhang-ke e por outros diretores que a que vamos nos referir, talvez por não terem (ainda?) seu espaço mercantilizado pelo turismo global e pelas imagens midiáticas, poderiam se constituir como um lugar com marcas muito particulares. No entanto, não se trata de falar do local como uma espécie de reserva da cultura nacional, um espaço extremamente distinto, também aqui estamos num intervalo, que poderia ser o do comum, entre o universal (“que apaga toda diferença”) e o individual (“diferença irreduzível”) (GUIMARÃES, 2007, p.139) que ao invés de nos isolar, possibilita um diálogo. Identificamos algo que poderia ser próximo a nós ao invés do local exótico, sem cair na tentação etnográfica que permeia muito de um debate sobre o documentário ou sobre as possibilidades do real na contemporaneidade.

Nosso caminho, no entanto, está tanto longe da tradição do documentário, quanto o de mapear genealogias e constelações de estéticas do real, mas de pensar o comum, como o que pode nos aproximar mas que retém sempre um certo distanciamento estético e ético. É a partir deste espaço que podemos nos aventurar a viver juntos, a partir dessa precariedade, habitando as ruínas, como nos é possível, como os personagens de *No quarto da Vanda* (Pedro Costa, 2000), enclausurados em quartos, pequenas moradas, em contraponto ao processo de demolição do bairro de Fontainhas em Lisboa, onde moram portugueses e caboverdianos pobres. No filme de Costa, nunca temos uma visão total do bairro, onde se situa na cidade, seu contexto. É como sempre estivéssemos ali, assistindo aos acessos intermináveis de tosse e as sessões de heroína de Vanda. Sem espetacularização da pobreza ou do vício da protagonista, nem mitificação celebratória das margens da sociedade, não somos testemunhas, somos mais acompanhantes tocados pelo que vemos. Compartilhamos o mesmo espaço, sem catarse. Estamos sentados junto com os personagens, com a câmara e nada podemos fazer a não ser estar presentes, resistir a vermos apenas a destruição, para que possamos ver e sentir a vida mesmo em condições precárias, mas que não se resume à pobreza como uma limitação social. Não se trata de uma vida em meio ao caos, à guerra permanente, ao estado de exceção. Estas palavras grandiloqüentes não nos auxiliam muito. É necessário olhos para ver a materialidade do despojamento, a concretude dessas personagens fantasmiais. Como o próprio diretor nos revela, trata-se de uma “recusa do documentário em favor de um *shock* plástico” (COSTA, 2008, p.19) e da afirmação de uma crença trazida do teatro sobre a presença das pessoas (COSTA, 2008, p. 26), mas que não leva ao virtuosismo da vedete nem a experiências na esteira de Cassavettes com corpos em primeiro plano.

Em *Rosetta* (irmãos Dardennes, 1999), encontramos a protagonista habitando uma cidade desvinculada de um contexto nacional mais amplo ou da necessidade de uma marca local exótica. O trabalho não aparece sob a marca da segurança, do conforto, mas de uma constante busca e angústia pela sua

falta. Estamos desde o início colados pela câmara às costas de Rosetta (Émile Dequenne) que resiste, no início do filme, a ser demitida ao que parece mais uma vez. Sua vida passa pela incerteza dos trabalhos provisórios e por ser a própria casa um *trailer* num *camping* onde mora com sua mãe, sem trabalho, com tendência a beber e a se prostituir. Rosetta busca um trabalho com desespero, mas o desespero não é traduzido por palavras. Estas são poucas, mas os gestos ríspidos, o andar apressado traduzem uma tensão no próprio corpo. Há uma breve pausa quando consegue um emprego e faz amizade com Riquet (Fabrizio Rongione), um rapaz que trabalha na mesma rede de lanchonete e é a única pessoa que parece se preocupar com ela. A lanchonete, curiosamente também instalada num *trailer*, marca mais um sinal de instabilidade tanto na casa quanto no trabalho. Mas logo é demitida. Quando para conseguir seu emprego de volta ela denuncia ao patrão (interpretado por Olivier Gourmet que atuará em *O Filho*, irmãos Dardennes, 2002) o único amigo que a ajudou; parece no primeiro momento que a rotina do trabalho para a casa a estabiliza, mas não dura muito tempo. Sua vida não parece mudar. A mãe continua a mesma. Sua solidão constitua a mesma. A vida normal que ela procura ter não a parece acolher. Ela acaba por se demitir e quando a vemos levando um bujão de gás para dentro de seu *trailer*, pensamos que vai se matar. A falta de trabalho não é só pensada como uma condição social externa, mas interna, no próprio corpo, no próprio cotidiano. Quando Riquet aparece no *camping* como se tivesse perseguindo-a mais uma vez e ela cai com o bujão e começa a chorar, tudo parece caminhar para o fim. Neste último momento, quando nada parece mais aparecer a ela como uma alternativa, vemos Riquet com sua mão estendida para ajudá-la a se levantar. O filme corta a cena e termina. Como é breve e impreciso o seu efeito não causa uma catarse nem marca uma salvação. Em meio a tanto desamparo, um gesto é só um gesto, mas para quem não tem nada nem ninguém que o ampare pode ser muita coisa, pode ser a diferença mesma entre a vida e morte, ainda que seja só naquele momento. O gesto nada assegura quanto ao futuro de Rosetta, é apenas uma possibilidade no presente. Um gesto que aproxima, que dá uma chance, um gesto de generosidade. seria um final cristão de redenção?

Diferente da salvação em Bresson que remete ao cristianismo, no filme, se há salvação ela é neste mundo. A dramaticidade é de um mundo concreto, material, sem horizontes utópicos, metafísicos ou mesmo profissionais e afetivos, apenas o dia após o dia, na sua repetição, quase sem uma válvula de escape. Nem o trabalho nem a fé parecem sustentar esta vida frágil que no entanto não cai de todo.

Numa experiência próxima ao que vemos em *Rosetta*, encontramos Pharaon de Winter de *A humanidade* (Bruno Dumont, 1999) um outro personagem nesta constelação que estamos configurando. Policial investigador meio lento, quase um pouco bovino, longe do modelo arguto tipo Sherlock Holmes mas conectado com o mundo das coisas e das sensações e não apenas alienado pelas pressões do mundo do trabalho e do tempo acelerado da produção. O que é encenado em vários momentos: no início quando o vemos caído na terra; depois ouvindo música; acariciando uma porca num estábulo; quando abraça um criminoso na delegacia ou beija na boca Joseph, seu amigo que é identificado como o culpado do estupro e do assassinato da menina encontrada nas redondezas. O fato de sua mulher e filho terem morrido não o coloca sob a marca da melancolia ou do trauma. Também só no núcleo básico do enredo realizado em torno de um crime é que o filme poderia se aproximar de um filme policial mas não no seu estilo, no seu ritmo. *Humanidade* está longe do fetiche pelo *noir* dos anos 80 e o crime parece se resolver de forma quase independente da procura do culpado.

Mais do que o crime, o que interessa mais é o trio de amigos formado por Joseph, motorista de ônibus escolar, Pharaon e Domino, namorada do Joseph e operária mas que também interessa a Pharaon. Em Bailleul, pequena cidade do norte da França, perto do canal da Mancha, quase sempre com poucas pessoas nas ruas, eles saem para jantar, para a praia. No seu cotidiano, Pharaon alterna a investigação policial com a rotina em casa onde mora com sua mãe.

Bruno Dumont, como Pedro Costa, também prefere trabalhar com não atores e procura neles e nos seus corpos aquilo que eles têm (apud TANCELIN,

2001, p. 13). Ele utiliza cenários reais, pessoas reais, sons reais para criar ficção (apud TANCELIN, 2001, p. 40). Trata-se de um mergulho na banalidade do cotidiano, na temporalidade dos atores. Para tanto, Dumont defende que a linha da estória não deve ser forte, nem os atores, nem o cenário, nem o diálogo, nem as tomadas (apud TANCELIN, 2001, p. 84), para que o neutro seja atingido (apud TANCELIN, 2001, p. 114).

Também no cinema latino-americano, podemos encontrar esta busca de encenação do comum em pequenas localidades, como no primeiro filme de Lucrecia Martel, *O pântano* (2001). Se nas pequenas cidades encenadas por Jia Zhang Ke, o local aparece conectado, radicalmente transformado e as personagens aparecem destroçadas por um tempo veloz, marcado pela explosão capitalista; em *O pântano*, como também em *A Humanidade*, o local se aproxima mais da imagem tradicional da província, no filme de Martel, a região de Salta, próxima da fronteira da Argentina com a Bolívia. Em *O Pântano*, a natureza é uma ruína (AGUILAR, 2006, p.8) hostil, nunca uma paisagem a ser contemplada a distância. A vida é terrena, terrosa, lamacenta, marcada pela presença constante da chuva, paralisante como a piscina suja ou como o boi morrendo atolado. Esta natureza material parece sempre a ponto de engolfar a casa de Mecha e sua família na fazenda Mandrágora. A família de Mecha aparentemente parece viver precariamente (de pimentões vendidos através de Mercedes, atual amante do filho José) e os filhos aparecem meio órfãos. Mecha e o marido Gregório aparecem bêbados e ausentes, “zombies e amnésicos” (AGUILAR, 2006, p. 30), como já apreendemos na primeira e antológica cena. Longe de qualquer alegoria (AGUILAR, 2006, p.24), também não se trata de uma crônica de costumes de província, há um perseverança no concreto, nas histórias mínimas sem melodrama, dissolvidas em várias cenas e subenredos que não se resolvem de todo, em personagens que compõem pequenos mundos que se friccionam, se esbarram. Sem passado e sem maiores explicações psicológicas, a narração segue os personagens em seus atos destinados a se realizar como a viagem planejada a Bolívia para fazer compras para o colégio. Mesmo a morte final do filho menor da prima de Mecha

só aparece como ato banal, contraponto à morte do boi no início do filme mas que não revela nada, nem dramatiza nada. Por mais que se possam se mover parece que nada muda, como se andassem em areia movediça. Mais uma vez, a imagem do pântano é importante, onde os corpos também se misturam, neste “cinema da decomposição” (AGUILAR, 2006, p.42). Se datas históricas ou fatos nacionais são ocultados, a televisão é visível e reafirma a posição horizontal dos personagens, deitados em camas ou nas cadeiras das piscinas, sem nada para fazer, marcados por uma sensação de cansaço e esgotamento (AMADO, 2007, p.217), criando um continuo entre o pântano, a cama e o tumulto (AMADO, 2007, p. 220). Curiosamente, a televisão não só aparece sob a marca do consumo, é onde se narra a aparição da Virgem Maria que a única personagem da família que vai ao lugar não consegue ver. Ela também nada revela. A família de classe média é um mundo em si, mas reafirma os preconceitos contra os pobres.

Mas o que mais me interessa sugerir é sua dramaturgia desdramatizada, o que Ana Amado chamou de “minimalismo dramático” (AMADO, 2007, p. 231), mas sem o desenvolver. Trata-se de um outro tipo de corpo que não é marcado pelo êxtase, corpos feridos sem necessariamente inferir menos uma despolitização (AGUILAR, 2006, p. 28) e mais um impasse sobre as formas e os sentidos do político. Certamente o campo é o do impasse e da sobrevivência, não o da utopia ou das grandes causas, que aqui é encenado sem nostalgia nem celebração.

Um outro caminho para o comum talvez ainda mais radical aparece em *A Liberdade* (Lisandro Alonso, 2001). Aqui a natureza não é paisagem a ser contemplada nem também ruínas como em *O Pântano*, mas realidade bruta, onipresente, solar que se constitui sobretudo como lugar de trabalho para o lenhador solitário. O tempo é um dia atemporal que parece ser sua rotina diária encenando um cotidiano sem drama. O lenhador não representa tanto a figura do eremita, do que recusou o mundo. Certamente é uma figura não fora mas à margem do capital global. Sua liberdade, se ela existe, está

numa vida básica, não de renúncia, mas marcada pela sobrevivência e pela precariedade. Quase sem falar nem para si mesmo, sendo apenas gestos, ele é tão exterioridade como o espaço a que somos lançados.

Em contraponto ao mundo rural de *A liberdade*, encontramos a classe média urbana dos três filmes de ficção de Martin Rejtman encenado também através de um “poética da abstenção” (BERNINI, 2008) em que relações e objetos se intercambiam de forma desprendida, de forma pouco passional, sem sobressaltos nem clímax. Os personagens pouco intelectualizados a que a saída do país parece estar no horizonte “não se pronunciam sobre questões públicas” (SARLO apud BERNINI, 2008, p. 86) nem dialogam com questões como o passado argentino (o tema da ditadura, por exemplo). Até os nomes são marcas de uma desidentificação que longe de ser apenas uma forma de negatividade pode ser uma possibilidade de encontro como parece dizer pelo final de *Silvia Prieto* (1999) em que várias personagens chamadas Silvia Prieto se encontram com nada mais em comum do que o nome. O nome comum, no entanto, é um motivo suficiente para se reunirem ou como acontecem com o grupo de sagitarianos que faz caminhada num parque. O despojamento aqui é de outra natureza do que em Lisandro Alonso. Os personagens parecem não aderir a nada nem a ninguém, soltos, como se pudessem ser jogados de um espaço para outro, de um trabalho para outro, encenando uma espécie de “comédia desolada” (OUBIÑA, 2006, p.6) que sempre dá no mesmo fazer ou não fazer (OUBIÑA, 2006, p. 14). Se os personagens não são estereótipos (demasiado extravagantes para resultar esquemáticos) nem arquétipos (traços comuns são demasiado caprichosos para resultar emblemáticos), são caracteres genéricos (OUBIÑA, 2006, p. 15), o que os aproxima do que estamos mapeando a partir do comum.

No cinema brasileiro, esta questão do comum e do local parece acontecer de forma mais precária e difícil. Talvez filmes como *No Meu lugar* (Eduardo Valente, 2009) e *Linha de Passe* (Walter Salles e Daniela Thomas, 2008) se desdobram nesta busca de uma outro registro dramático mas com resultados

menos satisfatórios. No caso de *Linha de Passe* as realidades sociais limitam ao invés de redimensionar a caracterização dos personagens que acabam se restringindo a seus traços mais fortes, reiterados durante a narrativa, sobretudo no caso dos filhos: o evangélico, o jogador de futebol, o motoboy, o filho que quer conhecer o pai. Se há um esforço inicial em captar o imponderável do cotidiano ele pouco a pouco cede a uma sobrecarga (melo)dramática que simplifica os traços de ambiguidade sugeridos inicialmente até o *gran finale* em montagem paralela. No caso de *No meu lugar* a tentativa de esvaziar a violência pelo cotidiano não consegue firmar nenhuma visão estética, ética ou política muito particular sobre o Rio de Janeiro além do conhecido mote de uma cidade partida em que o ponto de encontro das classes sociais seria só a violência. Parece um filme feito de fora, não de algo pessoal. Talvez só a família do jovem que assalta a casa ganha uma espessura e sutileza maiores. Tanto a família de classe média como a do policial carecem de boas atuações e consistência na construção. A busca de uma forma não-melodramática distinta do folhetim novelesco fica no meio do caminho. Talvez um melhor esforço encontre traduzido em *O céu de Suely* (Karin Aïnouz, 2006), *A fuga da Mulher Gorila* (Felipe Bragança e Marina Meliande, 2009) e em *Os Famosos e os Duendes da Morte* (Esmir Filho, 2009) de que não temos tempo de analisar aqui.

Referências bibliográficas

- AGUILAR, G. *Otros Mundos*. Um ensayo sobre el nuevo cine argentino. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.
- AMADO, A. Cansacio y precipitación In: *La imagen justa: cine argentino y política (1980/2007)*. Buenos Aires: Colihue, 2007.
- BERNINI, E. *Silvia Prieto*. Un film sin atributos. Buenos Aires: Picnic, 2008.
- BERSANI, L. *Arts of impoverishment*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- BIRÓ, Y. The fullness of minimalism. *Rouge*, n. 9, 2006.
- BORDWELL, D. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas: Papyrus, 2009.
- CANCLINI, N. G. *Leitores, espectadores e internautas*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- CARREÑO, F. P. *Arte minimal*. Objeto y sentido. Madri: Vegap, 2003.
- COSTA, P. *Un mirlo dorado, un ramo de flores y una cuchara de plata*. Barcelona: Caprici, 2008.
- DELEUZE, G. *Sobre o teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- GUIMARÃES, C. O devir todo mundo do documentário. In: GUIMARÃES, C. et al. (Org.). *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- HUBERMAN, G. D. *O que vemos, o que nos olha*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998.
- LOPES, D. *O efeito Ozu*. Mimeo, 2009.
- _____. *Em busca do comum*, Mimeo, 2010.
- OUBIÑA, D. *La ciénaga*. Buenos Aires: Picnic, 2006.
- TANCELIN, P. et al. *Bruno Dumont*. Paris: Dis Voir, 2001.
- WOLFE, C. *What is Posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

1. Trabalho apresentado no Seminário Cinema, Globalização e Transculturalidade.

2. Pesquisador do CNPq. E-mail: noslined@bigghost.com.br
3. No caso de estudos de filmes, podemos citar o uso extensivo do termo Minimalismo por Bordwell (2009) ou ainda por Yvette Biró (2006).
4. Para a questão do empobrecimento, ver Bersani (1993), livro em que o autor faz uma bela análise comparativa de Rothko, Beckett e dos primeiros filmes de Resnais.
5. Menos é mais (*less is more*) é a conhecida expressão de Mies Van der Rohe que encontra um equivalente na também conhecida expressão de Frank Stella – “O que você vê é o que você vê”. São duas frases que traduziram uma sensibilidade minimalista.
6. O pós-humano se situa na esteira da desconstrução e historicização do homem feita por Foucault. Para leituras recentes ver WOLFE, 2009.
7. Esta visão antropomórfica se relaciona com fascínio pelo rosto, presente em toda uma tradição do teatro de vedete, do cinema hollywoodiano e suas estrelas, no seu privilégio pelo *close* dramático que ressurge curiosamente no horizonte midiático dos *talk shows*, no mundo das celebridades, até no tratamento de pessoas comuns, como podemos ver em *Jogo de cena* (Eduardo Coutinho, 2007). É claro, no cinema, há grandes poetas do rosto, nesta tradição antropomórfica, que não nos interessa no momento, de *A paixão de Joana D'Arc* (Carl Dreyer, 1929) a Cassavettes ou Bergman.

Recursos frente à passagem do tempo¹

Fábio Allan Mendes Ramalho (UFPE)²

Identidades convencionadas, transtornos de linguagem

Três longas-metragens de ficção podem ser apontados como centrais para a filmografia do cineasta argentino Martín Rejtman: *Rapado* (1992), *Silvia Prieto* (1999) e *Los guantes mágicos* (2003). Longe do que se convencionou chamar de cinema político, tais obras sugerem um panorama em que o social se mostra em grande medida ilegível. Tal opacidade, inscrita nas ações rotineiras dos personagens, orienta a constituição de um universo estético peculiar que contribuiu para rearticular parte da produção cinematográfica no subcontinente. Juntos, tais filmes indicam também uma consistente reflexão sobre as circunstâncias a partir das quais distintas gerações poderiam, nas palavras de Gonzalo Aguilar (2006, p. 87), “buscar os meios para aceder a uma experiência”. Restringindo-me a uma breve análise dos dois títulos mais recentes mencionados,³ busco argumentar que tais obras revisitam um universo de questões recorrentes no cinema latino-americano para conduzi-las – a partir de uma perspectiva renovada e, de certo modo, dissonante – a um momento de intensificação e crise.

O aniversário de vinte e sete anos de *Silvia Prieto* (Rosario Bléfari) constitui o marco de uma transformação que ela considera decisiva, e o caráter inflexivo deste ponto se reflete na consideração de que, daquele dia em diante, nada voltaria a ser como antes. A imposição seca desta intenção pela voz *off* da

personagem dá início ao filme de mesmo nome, e o que segue é uma breve enumeração de providências com grau de importância variável, enunciadas com o mesmo sentido terminante. *Los guantes mágicos*, por sua vez, parte de um evento aparentemente menos significativo: Alejandro (Gabriel “Vicentico” Fernández Capello), um homem de trinta e seis anos que trabalha com serviços de *remise*,⁴ é interpelado por um passageiro que afirma conhecê-lo desde os tempos da escola primária, quando aquele havia estudado com o seu irmão. Mesmo sem lembrar nada, Alejandro aceita um convite para jantar com o cliente, “Piraña” (Fabian Arenillas), e a esposa dele, Susana (Susana Pampin). Nesse meio tempo, termina o namoro com Cecilia (Cecilia Biagini) e precisa comparecer sozinho ao encontro no apartamento do casal.

Um primeiro aspecto em comum a ser observado entre os dois filmes é que, em ambos, tais premissas rapidamente derivam para abarcar outras perspectivas e eventos em uma dinâmica onde pessoas são assimiladas “sem cerimônia” aos núcleos inicialmente estabelecidos. A versátil mobilidade dos personagens, no que diz respeito às formas possíveis de estabelecer aproximações, sugere algo como uma capacidade de aderir ao entorno e vincular a esse contato circunstancial as suas determinações pessoais, profissionais e amorosas – sempre estabelecidas em curto prazo, inconsistentes, mesmo quando implicam projetos que se pretendem de absoluta transformação. De fato, o que se coloca em cena é o enfraquecimento da distinção entre o *próprio* e o *alheio*: os sujeitos interferem livremente na vida dos demais, ampliando e multiplicando os pontos em que se ligam uns aos outros, e a aparente naturalidade com que se encena essa intimidade devassada contribui para aumentar o estranhamento. A instituição de tais dinâmicas encontra reforço também na circulação constante de valores e objetos que em inúmeros momentos se sobrepõe como elemento organizador da experiência, determinando a direção e o ritmo dos acontecimentos, orientando o registro.⁵ E não apenas objetos, mas também as pessoas circulam, são intercambiáveis: os casais, os passageiros, os amigos, os moradores que dividem um quarto ou que ocupam um apartamento vazio. Estas subjetividades

à deriva passam a integrar assim pequenas ordens instáveis, sempre desfeitas pela instauração de uma nova ordem provisória, contingente.

O estabelecimento de tais circuitos atende, assim, a uma serialidade na qual, de um jeito ou de outro, todos os elementos dos filmes terminam por inserir-se. Tudo se desdobra, duplica-se e se multiplica em uma série de recorrências, retornos, reiteraões que os personagens acompanham ou reforçam pela assimilação do cálculo e da quantificação como meios para organizar um mundo – o mundo muito particular de cada um deles. Contam-se os pedaços de frango, os cafés, os leites, os *cortados*, as corridas de *remise*, os quilos somados ou subtraídos do peso corporal, os carregamentos, as dúzias de luvas mágicas. *Conta-se*, sempre, no duplo sentido do termo – o da quantificação e o do relato – como se estes fossem sentidos indissociáveis e complementares. Revela-se uma preocupação obsessiva com o cálculo como garantia de inteligibilidade, como recurso que atribui concretude a um dado da narrativa. O apego ao cálculo alude, assim, ao desejo de resgate de um sentido evanescente pela sua fixação e reordenação a partir de uma lógica muito própria – o requinte extravagante de eleger o detalhe como critério para apreensão da experiência.⁶

O apego às minúcias se traduz ainda em uma mecanicidade dos gestos que já não corresponde a determinações coerentes, seja porque o seu sentido nos escapa ou porque se encontram desestabilizadas as lógicas de causa e efeito que assegurariam a verossimilhança. Assim, logo na primeira cena de *Silvia Prieto*, a personagem interpretada por Rosario Bléfari observa, conversando com seu ex-marido, que mesmo tendo notado a troca de suas roupas pelas de uma desconhecida, na lavanderia, ela não apenas não considera a possibilidade de desfazer o equívoco como ressalta que precisa fazer regime, já que as roupas que lhe foram entregues por engano são de um número menor. Em outra cena, a mesma personagem, ao lavar as mãos no banheiro do seu trabalho, enxuga-as na própria roupa, mas liga o secador de mãos antes de sair. Em casa, por sua vez, diversos planos a apresentam destroçando frangos e colocando-os em

bandejas, compulsivamente. Explora-se por meio dessas sequências um efeito cômico que a inserção dessas ações e diálogos suscita.

Também nas falas sobressai uma espécie de inversão desestabilizadora que converte o extraordinário em trivial, enquanto o ordinário é convertido em elemento insólito, pela sua exploração exaustiva e constante reiteração. É assim que as grandes declarações, notícias de morte e decisões são enunciadas sem sobressalto, enquanto frases feitas são repetidas juntamente com uma profusão de detalhes que os sujeitos não se cansam de reiterar, assuntos obsessivamente retomados, disseminando-se pelo corpo da narrativa. Neste marco, o humor se instaura pela assimilação dessas desordens do sentido pelas dinâmicas da vida diária, gerando uma expressividade que carece de justificações imediatas e, em última instância, beira o despropósito. Tais recursos geram resultados particularmente desconcertantes quando dialogam com uma iconografia cara ao imaginário social e político latino-americano, como é o caso dos protestos populares. Em *Silvia Prieto*, o acidente envolvendo uma promotora de produtos, ocorrido enquanto ela distribuía amostras grátis de sabão em pó na rua, torna-se risível ao ser dito por meio de um relato impassível. O caráter *nonsense* do episódio é potencializado pela revelação de detalhes deprimentes: a promotora, atropelada por um ônibus, morre instantaneamente esmagada contra um edifício, mas ninguém se dá conta e os passageiros levam todas as amostras que estavam espalhadas pelo chão. Na cena seguinte, Brite (Valeria Bertuccelli), trabalhadora que possui o mesmo nome do sabão em pó que promove, leva seu namorado a uma manifestação motivada pelo incidente. O protesto consiste apenas em algumas garotas sentadas que permanecem segurando cartazes com *slogans* que remetem a linhas de protesto já desprovidas de sua força reivindicatória, restando a sua repetição como um gesto que há muito se tornou esvaziado.

De fato, aqui não seria possível sequer dizer que o trabalho falha em seu propósito de constituir uma fonte de identificação consistente, posto que essa possibilidade não chega a ser colocada – a identidade se reduz a uma

identificação nominal no crachá ou à referência a uma função profissional. As conexões e associações mostram-se muito mais aleatórias, expondo, dessa forma, o caráter convencionalizado que em maior ou menor grau sustenta todas as identidades. A exacerbação desse aspecto vem sobretudo pela questão do *nome* como um traço que é, paradoxalmente, marca pessoal e denominação arbitrária. E se a afirmação de si pode se dar pelo nome como indicador de uma individualidade, pela enunciação afirmativa de um “*eu sou...*”, aqui ele perde o seu traço inconfundível pela constatação de que existem outras denominações idênticas. Aniquila-se, deste modo, a exclusividade que atestaria uma existência única.

Esse caráter ambivalente do nome se desdobra na reação de Silvia Prieto (Rosario Bléfari) à descoberta de que existiria *outra* Silvia Prieto (Mirtha Busnelli) vivendo em Buenos Aires. Ela se sente ao mesmo tempo transtornada e impelida ao encontro de sua homônima e, após uma série de contatos atrapalhados por telefone que terminam por aproximá-las, as duas finalmente marcam um encontro. A Silvia Prieto de Busnelli interpreta esta coincidência como um quase parentesco, fato que atesta sua disponibilidade para sustentar o nome como forma de vínculo e estabelecer, a partir daí, uma instância de reconhecimento possível, que conduz à estranha proposta de fundar um “clube de Silvias Prietos”.⁷ Diante da volatilidade, as personagens de Rejtman expõem o caráter pactuado das relações identitárias e negociam as circunstâncias que justificam sua aproximação recorrendo a aspectos mínimos – que, não obstante, constituiriam ainda “eixos de articulação”, segundo argumenta Beatriz Sarlo (2003, p. 140). Neste caso, o único requisito seria compartilhar o mesmo nome. Em *Los guantes mágicos*, por sua vez, uma única grande coincidência – o fato de que quase todos os presentes na viagem a um *spa* brasileiro eram do mesmo signo astrológico – termina levando à constituição de um grupo, o “grupo dos sagitarianos”, que passa a se encontrar regularmente em um parque da cidade para fazer caminhadas.

A conjunção dos dois aspectos anteriormente mencionados – as disposições subjetivas e os circuitos em que elas terminam por inserir-se, sempre

provisoriamente⁸ – reaparece com mais força em *Los guantes mágicos*. E aqui fica ainda mais claro que não apenas a faculdade de eleger é redimensionada pela aleatoriedade da série, como também é na conjunção de tais sistemas que em determinado momento se nos oferece uma leitura bastante particular das dinâmicas econômicas que envolvem os personagens. Definir os rumos de uma vida torna-se tarefa árdua devido à incidência sempre presente do acaso e das possibilidades combinatórias dos encontros, mas também, principalmente, porque o caminho da mudança termina por denunciar suas conexões com outras dinâmicas para cuja lógica os personagens não têm um claro acesso. Ascender a uma condição social que prometa mais que a sobrevivência sustentada na reprodução de um modo de vida modesto, por exemplo, implica dominar o *modus operandi* dos negócios em um mercado que não oferece garantias.

Impelido pelo objetivo de ser algo mais que um *remisero*, Alejandro vende seu Renault 12 – a despeito da centralidade que este parece ocupar em sua vida – para investir na compra das mercadorias que dão nome ao título do filme: luvas tipo tamanho único cuja demanda mostra-se promissora em face da frente fria que se aproxima de Buenos Aires. Não obstante, a série, convertida em larga escala, torna-se opressiva, e os meandros pelos quais se arquiteta uma investida no mundo dos negócios indicam as heterodoxas soluções que animam o desejo de prosperar economicamente nos países periféricos. Todo o processo, condensado em um curto intervalo de tempo onde são apresentados os seus desdobramentos, torna-se risível: Alejandro vende o seu veículo, passa a receber como empregado para exercer o mesmo trabalho de antes e, agora sem carro, recorre aos serviços de táxi para se locomover durante o seu tempo livre. E assim como a retórica dos governos e instituições torna assimiláveis as consequências da ordem econômica dominante, tudo no filme transcorre como se a proposta apresentada consistisse, de fato, em um grande investimento.

Neste sentido, Piraña incorpora com precisão a irônica figura do homem de negócios, aquele que está sempre disposto a exaltar o espírito empreendedor e relembrar a história triunfante que vem coroar sua trajetória de êxitos. Sua lição,

no entanto, não oferece salvaguardas, apenas o fascínio do risco e da mudança, elevados como requisitos para julgar a validade da experiência, mesmo quando a razão e o sentido destes não parecem estar claramente definidos. A disponibilidade de Alejandro – aquela que o leva a aceitar a intervenção de seu novo amigo e aderir ao plano deste – esbarra no fato imprevisto: a súbita variação meteorológica que substitui o frio por uma forte onda de calor e torna inútil todo o segundo carregamento de mercadorias. Alejandro termina sem carro e sem dinheiro e passa a trabalhar como motorista de um ônibus de excursão, integrando a partir de então uma nova rotina de viagens, estradas e noites insones.

Marcas de uma época: lugares e indícios

O deslocamento desponta como um dos importantes elementos a partir dos quais seria possível discutir a persistência de um imaginário trânsfuga no cinema latino-americano contemporâneo. Nos múltiplos trânsitos empreendidos, tem-se a configuração de possibilidades de fuga e encontro, a valorização de uma delicadeza nos modos de ver e sentir e também a busca pelo inesperado constituído como promessa. Vislumbra-se aí, ainda, um elemento para a intensificação dos contatos e para a valorização de um estar junto em face de outras dinâmicas. Os relatos de viagem, enfim, configuram uma das formas privilegiadas – embora certamente não a única – pelas quais se pensa e se expressa uma subjetividade dissidente.⁹ Eles atribuem forma e consistência ao desejo de abandono de uma ordem de trabalho opressiva ou, de maneira mais ampla, à negação de qualquer imperativo que busque disciplinar ou orientar disposições singulares pela imposição de um dever ou de uma interdição. Não obstante, a realização deste ideal não é sempre possível ou suficiente – constitui, no máximo, uma aposta. O lugar é sempre um lugar sonhado, a progressão não se confunde com o simples movimento, a alteração dos termos e circunstâncias da experiência não suprime o desencanto.

Nos filmes de Martín Rejtman, delineia-se uma sensível diferença nas formas pelas quais o elemento *viagem* é apresentado, posicionamento que contribui inclusive para assinalar os limites dessa tática de fuga. Com o dinheiro do primeiro salário, a personagem de Rosario Bléfari, em *Silvia Prieto*, compra uma passagem para Mar del Plata. Nem o tom de voz, nem a expressão do rosto, nem a composição dos planos, no entanto, denunciam essa mudança. O deslocamento e a alteração na rotina – que em outra parte poderiam facilmente ocupar todo o tempo de um relato, preenchê-lo com uma multiplicação de anedotas, de eventos e seus desdobramentos – resumem-se aqui a uma rápida passagem cujo aspecto mais significativo restringe-se à introdução de um novo personagem, o italiano Armani (Mario Rubinacchi). No mais, apenas a citação indiferente a uma paisagem litorânea poderia atestar que aquele não é apenas mais um lugar dentre muitos, dado que o tratamento formal e estético é o mesmo. O tom que predomina é o da indiferença.

Assim como nesta cena em particular, a atenção concedida às viagens como acontecimentos narrados se encontra comumente reduzida, no universo rejtmaniano, a um fato esvaziado que carece de maiores implicações. As viagens marcam grandes elipses e, com frequência, são apontadas unicamente pela inserção do breve plano de um avião decolando ou pousando. Outras operações reforçam essa imutabilidade: em *Los guantes mágicos*, quando Cecilia viaja ao *spa* brasileiro para perder os sete quilos que havia adquirido com sua mistura bombástica de antidepressivos e álcool, sua roupa é a mesma nas cenas do embarque e do retorno, como que para demarcar propositalmente a percepção de que nada muda, inclusive sua fisionomia e silhueta, que permanecem as mesmas, embora as falas atestem de modo redundante a veracidade da sua oscilação de peso.

Com isso, o deslocamento torna-se algo trivial, incapaz, como todo o resto, de alterar a peculiar modulação das vozes, o tom geral de desinteressado equilíbrio que caracteriza a composição dos planos, a estruturação dos diálogos. Desse

modo, chega a causar estranheza a observação feita pela aeromoça, quando Cecilia comenta que ganhou uma passagem para visitar seu novo namorado no Canadá. “*Hay que viajar, chicas! Hay que viajar lo más que se pueda!*” – e o imperativo cai no vazio, como uma frase feita que soa como ironia frente ao esgotamento de qualquer valor transcendente relacionado à viagem. Tudo se torna banal, inclusive as viagens, que não apenas perdem qualquer traço de aventura, como denunciam sua transfiguração em negócio turístico, submetido às mesmas regras e assimilado pelas mesmas dinâmicas da esfera econômica que, nas margens, marcou sempre a experiência dos sujeitos com o caráter opressivo da exclusão, do *déficit* em suas inúmeras formas.

Algo semelhante ocorre com os lugares comumente frequentados pelos personagens dos filmes de Rejtman. Se a deriva cotidiana pelos espaços urbanos pode ser relacionada também à vontade de fuga que orienta as táticas de sujeitos discretamente rebelados, em Rejtman os espaços da cidade, por outro lado, parecem sempre remeter a um hábito, a uma ocorrência cíclica e, pelo seu aspecto decadente, a um estilo de vida descompassado, inatual. Nas lanchonetes, restaurantes chineses e sobretudo danceterias, podem-se inferir os sinais de um modo de existir *fora de circuito*, onde a interação social parece sempre restrita: ou porque os espaços estão em defasagem em relação a qualquer pretensão de atualidade, ou porque é o sujeito que a ele se dirige que se descobre desconectado dos demais, “fora de moda”. As danceterias acumulam esses indícios: sua ambientação – as luzes, a música, as roupas – denunciam um indisfarçável anacronismo, ao mesmo tempo em que os mais velhos nada podem fazer senão deplorar a pouca idade perceptível no rosto da grande maioria dos frequentadores.

Ambos os filmes de Rejtman em questão trazem, assim, como um de seus pontos mais desconcertantes – ainda mais do que em *Rapado*, seu primeiro longa-metragem – o desconforto causado pela passagem do tempo e seus desdobramentos. Neles, como em poucos, desfiam-se o lamento e a melancolia que acompanham a percepção de que os sentidos pessoais associados ao

transcurso do tempo – a capacidade muito particular que cada um possui de assimilá-lo – colocam irremediavelmente os personagens em descompasso. O tempo cronológico e o tempo biológico vêm sublinhar o envelhecimento, ao passo que a ansiedade decorrente desta constatação converte-se em um investimento sobre o corpo, levado ao extremo em *Los guantes mágicos* pela presença dos “atores pornôs” e figurado em detalhe no encanto por algumas habilidades subitamente aguçadas ou recuperadas, como a audição.

Neste sentido, a deriva por inúmeros médicos, bem como a profusão de receituários e medidas terapêuticas destacam uma questão semelhante àquela evocada pelas recordações de um passado longínquo, trazidas por amigos de infância ou por conhecidos distantes. Tais situações são indícios de um desvanecimento, de um movimento pelo qual se atesta a impossibilidade de adiar indefinidamente a maturidade, de ignorar as marcas físicas que anunciam o fim da juventude ou as divergências que marcam diferentes gerações. Os dois filmes ressaltam os efeitos cômicos desses traços epocais e sua ressonância no tempo presente pela exploração do contraste que se estabelece entre a intensidade de um sentimento resgatado em uma imagem do passado e o olhar impassível, incrédulo, que o contempla desde o presente: em *Silvia Prieto*, Marcelo (Marcelo Zanelli) vai com sua nova namorada à casa de sua ex-esposa (Bléfari) e os três veem juntos o vídeo antigo do casamento já desfeito. Em *Los guantes mágicos*, Cecilia assiste, com expressão quase catatônica, ao registro documental de uma apresentação de rock que seria uma espécie de versão argentina do Woodstock, festival ícone da efervescência juvenil.

Outro aspecto a considerar, por fim, é que o que também se encontra suprimido nesses enunciados é o entusiasmo com o tipo de experiência que uma certa errância noturna poderia proporcionar e que estaria ainda presente em obras de diretores contemporâneos a Rejtman. No filme mexicano *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, 2001), por exemplo, temos o fim de tarde e sua luz crepuscular prenunciando a noite em que os jovens trocam confidências e podem, por fim, dar vazão a seus desejos não confessados. É nessa noite, ainda, que

Luisa (Maribel Verdú) expressa mais livremente seus impulsos, sua ânsia de vida, exalando uma sensualidade ébria enquanto dança sinuosamente ao som da canção de amor *Si no te hubieras ido*, provocando a câmera, muito viva. Em *Whisky* (Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll, 2004), por sua vez, é também em uma noite – a última da viagem a Piriápolis – que Jacobo (Andrés Pazos) lança a sorte e aposta tudo, enquanto Marta (Mirella Pascual) faz sua visita silenciosa ao quarto de Herman (Jorge Bolani), realizando o encontro reservado cujos termos não se dão a conhecer (RAMALHO, 2008, p. 151-152).

Tantas vezes associada à esfera da indeterminação, a noite pôde assim configurar, em obras significativas da última década, esses instantes incertos em que tudo se desata. Não obstante, tanto em *Silvia Prieto* quanto em *Los guantes mágicos* ela se apresenta em grande medida esvaziada de tais qualidades. A dança, as conversas, a movimentação, tudo segue um ritmo quase burocrático, e até as celebrações e encontros amorosos cedem ao tom rotineiro, para o qual contribui o uso recorrente das mesmas locações. Para Alejandro e Valeria (Valeria Bertuccelli), a pista de dança pode ser um momento propício para discutir os preços das corridas ou simplesmente para admirar-se da coincidência de que ambos trabalham com “transporte de passageiros”. Para os insones, por sua vez, sair para dançar pode ser melhor do que ficar em casa “olhando para a parede”. A noite, no entanto, já não promete nada. Ou quase nada.

Próximo ao fim de *Los guantes mágicos*, temos um plano demorado de uma estrada que se descortina em uma sucessão monótona de curvas e vegetação à margem. Nada mais próximo e ao mesmo tempo mais distante das imagens de veículo dos *road movies*. Se no mencionado filme de Cuarón elas ocupam o quadro para disputá-lo, às vezes sem sucesso, com os símbolos de uma finitude que persiste em se fazer anunciar, aqui elas vêm acompanhadas unicamente pela voz apática de Alejandro que nos atualiza sobre o paradeiro de alguns personagens. Algum tempo depois, vemos Alejandro novamente em cena na sua nova função. O trabalho parece ter afetado outros territórios de sua vida, contaminando-os, mas nada nos permite apontar qualquer similaridade

com a utópica conciliação capaz de estabelecer uma harmonia entre as muitas esferas conflituosas e irredutíveis do cotidiano.

Parte destas cenas finais nos sugere que os deslocamentos, as noites e as formas de habitar o espaço urbano – estes três recursos com os quais o cinema latino-americano tantas vezes conjurou o tédio e a imutabilidade – encontraram um limite ou ponto crítico, de impasse, assinalando com isso um possível marco: simultaneamente o esgotamento de um imaginário de dissidência e a culminação de uma maneira de filmar. E se coincidimos em que a noite insone pode ser percebida como aquela em que a experiência do tempo se intensifica – um tempo que se mostra distendido ou em suspenso – poderemos interpretar a insônia do protagonista, ao final, como a denúncia de um desarranjo ou a marca de um incômodo. Lembremos, no entanto, que este filme – como, ademais, toda a obra de Rejtman – não verticaliza os seus personagens, não se dedica a esmiuçar suas motivações, suas determinações psicológicas. Aspira, assim, a certa superficialidade que termina por revelar-se muito expressiva. Mais do que ceder a um impulso explicativo, então, podemos nos ater à sua última sequência como desfecho deste ensaio: a caminhada noturna em que se recoloca o interesse obsessivo pelos carros, todos remetendo a um único carro; a fuga mais banal, que é também o encontro com uma juventude cujos traços mostram-se cada vez mais distantes, remetendo a uma época do passado, de modo semelhante ao que é evocado pela música e pelo visual retrô da danceteria. O corte final acontece um pouco brusco, quando Alejandro mal ensaia, ainda, os seus primeiros movimentos na pista. Essa deriva muito pessoal e solitária é então interrompida, restringindo a satisfação escassa que a cena poderia nos conceder para dar lugar, de forma talvez um pouco apressada, aos créditos finais.

Referências bibliográficas

AGUILAR, G. *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006.

CHAUVIN, I. D.. Martín Rejtman: profanações da fala no novo cinema argentino. *Comunicação&política*, v. 25, n. 2, p. 235-246. 2007.

RAMALHO, F. A estética da monotonia: desencanto, solidão e incomunicabilidade em *Whisky*. In: HAMBURGER, E.; SOUZA, G.; MENDONÇA, L.; AMÂNCIO, T. (Org.). *Estudos de cinema SOCINE*. São Paulo: Annablume; FAPESP; Socine, 2008. p. 145-154.

REJTMAN, M. *Rapado*. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta; Biblioteca del Sur, 1992.

SARLO, B. Plano, repetición: sobrevivendo en la ciudad nueva. In: BIRGIN, A.; TRÍMBOLO, J. (Org.). *Imágenes de los noventa*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2003. p. 125-149.

SENNETT, R. *A corrosão do caráter: conseqüências pessoais do trabalho no novo capitalismo*. Tradução de Marcos Santarrita. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

Referências audiovisuais

Los guantes mágicos. Martín Rejtman. Argentina, 2003, filme 35 mm.

Rapado. Martín Rejtman. Argentina, 1992, filme 35 mm.

Silvia Prieto. Martín Rejtman. Argentina, 1999, filme 35 mm.

Y tu mamá también. Alfonso Cuarón. 2001, filme 35 mm.

Whisky. Pablo Stoll; Juan Pablo Rebella. 2004, filme 35 mm.

1. Este artigo resulta de uma pesquisa financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Trabalho apresentado na categoria de *comunicação individual*, na mesa de Estética e Política.

2. E-mail: fabioallanm@gmail.com

3. Depois deles, Rejtman dirigiu ainda um documentário, *Copacabana* (2006), e um projeto para a televisão argentina realizado em parceria com o também diretor Federico León, *Entrenamiento elemental para actores* (2009). Tendo em vista o recorte assumido e os limites desta comunicação, tais obras não farão parte da análise.
4. Um serviço de aluguel de carros com motorista que não se confunde com o serviço de táxi. Os *remises* são mais informais, não levam o mesmo tipo de identificação apresentada pelos táxis, não costumam tomar passageiros nas ruas (apenas por meio de um contato prévio) e as condições do serviço prestado – preço e itinerário – são também previamente definidas.
5. A constituição destas séries ocupa um lugar central na importante análise realizada por Gonzalo Aguilar (2006), que enfatiza em seu argumento as relações entre mercadoria, valor e experiência na obra de Rejtman. Tal serialidade encontra destaque ainda no trabalho de Irene Chauvin (2007) que, não obstante, privilegia em sua abordagem a questão da voz bressoniana como mecanismo de desvelamento da materialidade da linguagem nas falas dos personagens.
6. Em *Silvia Prieto*, a personagem de Rosário Bléfari decide pedir demissão quando percebe que já não pode somar os cafés, leites e *cortados* servidos – perdeu a conta.
7. Ao final, temos o que seria a concretização da ideia do clube: com uma mudança significativa no modo de filmar – que agora evoca um registro documental, o que por sua vez contribui para elevar ainda mais o estranhamento que contamina as premissas do filme –, abre-se espaço para uma série de depoimentos que atribuem ao grupo um sentido de experiência compartilhada.
8. Ver uma consideração destes dois sistemas, a *série* e a *eleição*, como “máquinas de narrar” (AGUILAR, 2006, p. 86).
9. Note-se, a esse respeito, a posição de destaque que o *road movie* ocupa na produção cinematográfica do subcontinente ao longo da última década, com filmes como *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, 2001), *Diarios de motocicleta* (Walter Salles, 2004), *Historias mínimas* (Carlos Sorín, 2002), *Tan de repente* (Diego Lerman, 2002), dentre outros.

Nos contornos do vazio: Gerry e os cinemas de deserto¹

Fernando de Mendonça (UFPE)²

Quando a imagem se torna areia

O deserto, região natural de difícil acesso para o *habitat* humano, ao contrário do imaginado, revela-se como um lugar de intenso movimento, principalmente quando é formado por solos arenosos. A incessante ação eólica sobre a areia faz com que o relevo desértico seja natural e perpetuamente renovado, gerando formações diversas a todo instante, incidindo até mesmo sobre as mais resistentes rochas, ecoando o princípio heraclítico da água num lugar onde a mesma é escassa.

Cenário de narrativas artísticas das mais diversas no decorrer da história, o deserto se destaca como um lugar marcado pelo vazio, adequado à reflexão de tal forma como se ele mesmo se debruçasse ao pensamento. Pois é inevitável que, pelo seu potencial significativo, o cenário se torne personagem da narrativa e influencie diretamente as questões levantadas na diegese em que impera.

O cinema, em pouco mais de um século, já conta com um painel particular de obras que manifestam o deserto mais do que como um lugar, atribuindo-lhe uma significação narrativo-formal que identifica a paisagem não apenas em suas possibilidades metafísicas, mas encontrando nela uma analogia para a própria constituição da linguagem cinematográfica.

A imagem de cinema, formada por grãos em movimento, torna-se o lugar da reflexão do mundo, o espaço vazio a ser completado por uma realidade que é sempre nova e que ele mesmo ajuda a renovar. Não há imagem fixa. Todo e qualquer fragmento fílmico é dotado de uma dinamicidade interna que articula sua ontologia do vazio, lugar onde nada mais há do que a luz e a sombra, para originar um novo mundo em permanente transformação. Pois uma imagem nunca é a mesma em si. O tempo e o espaço cinematográficos, agora desvinculados do exterior que os gerou, configuram a imagem como um lugar de origem, como se a terra que formou o homem agora encontrasse o lugar ideal da criação. É quando a imagem se torna areia.

Dois jovens caminham no deserto à procura de uma *coisa*.

Se fosse necessário apresentar uma sinopse do filme *Gerry* (Gus Van Sant, 2002), não seria possível ir muito além da linha acima. Filme fundamento deste novo século, *Gerry* se estabelece como o melhor exemplo para uma abordagem do deserto dentro de uma perspectiva contemporânea da linguagem cinematográfica. Gus Van Sant, que com esse filme iniciou uma nova fase em sua carreira, não deixa de inaugurar um cinema diferenciado pela maneira como manipula o tempo e o espaço a favor de uma narrativa que já não compactua com nenhum dos parâmetros clássicos, chegando mesmo a exacerbar e quase romper os limites do que se convencionou compreender por cinema moderno (DELEUZE, 2007). Ao filmar *Gerry*, Van Sant deu a ver o potencial que a imagem de cinema possui de perceber e apreender a paisagem natural, suspendendo o espaço e trilhando caminhos abertos por alguns dos mais importantes cinemas que o século XX legou.

Assim como a formação de uma duna deriva da degradação de outras, acumulando grãos que se desgarraram de sua origem rochosa, *Gerry* se impõe como uma novidade estética, que assume suas inspirações sem jamais deixar de evidenciar uma originalidade fugidia, de aparência tão frágil, quase prestes a se espalhar com o vento, mas que não se desvincula da certeza da permanência, pois por mais que vente e a paisagem se transforme, um deserto não deixa de ser o que é.

Poucos lugares são capazes de abrigar uma variedade tão diversa de formas de vida como o deserto. Se nos esquecemos tão facilmente de verdades assim sobre a região desértica é porque ela própria tem por condição ocultar tais verdades, construindo-se por uma aparência enganosa, ilusória. O deserto esconde sua vida. A existência infiltra-se sob a areia, entre as rochas, fugindo das condições climáticas e subsistindo somente por elas, surpreendendo observadores mais atentos e fazendo ver que um deserto é um lugar de plena atividade orgânica.³

A associação entre cinema e deserto, pode, sob esse viés, iluminar uma característica também essencial da imagem cinematográfica. Imagem que, como a areia, subsiste pautada pelo princípio da ilusão de vida, condensando em seu interior uma pulsão nuclear criadora, mas permanecendo sempre num equilíbrio entre o real e o imaginário. Há fertilidade na imagem de cinema. Ao nos lembrarmos da força centrífuga da imagem cinematográfica (BAZIN apud AUMONT, 2007), força que difere da tela pictórica por não converter o olhar apenas ao centro figurativo, mas por liberá-lo para um além-tela, como se a imagem prosseguisse após suas margens, constatamos o mesmo movimento

do deserto, na indefinição da fronteira, em sua capacidade de portar e afastar tipos de vida distintos, desafiando todo e qualquer ser que nele adentrar a uma adaptação que transcende o corpo.

Não sabemos qual é a *coisa* procurada em *Gerry*, mas, juntamente com os personagens, passamos a acreditar nela, a precisar vê-la, como se fosse necessária para a manutenção da vida não apenas dentro daquele deserto, mas além dele. E mesmo além ele vive. Impossível encerrar o filme e não carregar a sensação de que o deserto continua. Sem fim.

O cinema nasce no deserto.

A chegada do trem na estação (1895), obra-prima dos irmãos Lumière que marcou o nascimento oficial do cinematógrafo no fim do século XIX, deve ser obrigatoriamente lembrada aqui, pois como não considerar o fato de que a estação de *La Ciotat* irrompe dentro de uma região desértica? É verdade que o urbano aí se apresenta com todo o poder de uma epopeia moderna, tanto pela grande máquina em movimento como pela figuração das pessoas que estavam ali simplesmente vivendo, mas não podemos ignorar que para além da areia que se levanta sob a passagem do trem, o filme dos Lumière aponta uma primeira reflexão da sétima arte em direção ao conflito do vazio × movimento, do deserto × urbano, da paisagem × humano.

O realismo da profundidade de campo abstraído pelos Lumière transforma esse minuto de vida num símbolo de todo um período histórico, uma bandeira de uma arte em ascensão, configurando àquele cenário a função de durar como primeira memória do cinema, estabelecendo um lugar e uma ação que seriam para sempre evocados e desenvolvidos por toda estética verdadeiramente compromissada com a arte da imagem em movimento.

Valendo-se de um ensaio escrito por André Bazin (*A ontologia da imagem cinematográfica*), Michael Allan (2008) observa neste mesmo feito dos irmãos franceses, assim como no sistema de produção e filmagem desenvolvido por eles ao redor do mundo – onde também se destacam os desertos egípcios –, um princípio reordenador do tempo, cujo valor estaria no caráter transnacional ao qual a história se afiliaria a partir de então. O deserto em imagem, por sua privilegiada condição de espaço e pela duração imposta ao registro audiovisual, confronta o estagnar da forma encontrando, no desafio, motivos que justificam sua retomada contínua no subsequente desenvolvimento da história do cinema.

Pois falar de história e tempo no deserto é incorrer no improvável. Destituído do incorruptível, do mundano, o espaço desértico subsiste como um rompimento diante da secularização humana, um lugar onde o tempo e o espaço profanos, “históricos”, tornam-se secundários (AMARAL, 2009). Lugar de ausência, também à imagem do cinema pode-se aplicar semelhante apropriação do mundo, não numa perspectiva sacralizada do espetáculo, mas em seu particular contorno das coisas, seu necessário distanciamento do evento histórico. Assim como o deserto é mais do que um lugar físico e geográfico, pois potencialmente existe enquanto espaço mental, psíquico (AMARAL, 2009), a novidade ofertada pelos Lumière amplia o alcance e a permanência da imagem a um nível absolutamente interior ao homem – ao seu pensamento, ao sentimento de memória que o faz Ser.

Quando os dois jovens se lançam ao inóspito ambiente desértico, no início de *Gerry*, percebemos imediatamente que não poderemos acompanhar sua jornada com os parâmetros externos àquele novo mundo desbravado, anteriores ao

filme, paralelos a qualquer compreensão prévia. Todos os elementos empregados (iluminação, música, movimentos de câmera, interpretação dos atores, entre outros) indicam que o tempo deixou de ser algo em jogo para eles (GONÇALVES, 2009), os dois jovens de nomes idênticos, faces de uma mesma moeda humana.

O caráter mítico de sua busca, alçado por Gus Van Sant até as últimas consequências, veste-se de um interesse que se apoia claramente numa compreensão metafísica do espaço, mas que não permite ao nível da representação um estado alegórico em suas imagens – como aquele encontrado no deserto de *Zabriskie point* (Michelangelo Antonioni, 1970). Em sua análise sobre o cinema e o corpo, também feita a partir de *Gerry*, o professor Daniel Lins constata: “Em *Gerry*, o vazio metafísico do deserto engendra a corrida; os dois personagens correm para o deserto como alguém que se abandona à vertigem – não ao medo do vazio, mas à atração irrepresentável para o próprio vazio, como se fora um vazio pleno.” (LINS, 2009, p. 171-72) Pautado por uma poética do esvaziamento, o filme de Van Sant encontra seu potencial dramático justamente no exacerbar da ausência, da falta não suprida. O mesmo autor lança mão do conceito de “involução” para compreender a divergência dos tempos enfrentada em *Gerry*: “Dissolve-se a própria forma do corpo para liberar tempos, e, simultaneamente, confundi-lo, delineando a própria marcação calistênica do tempo da representação, do tempo contra o dever do próprio tempo” (LINS, 2009, p. 171-72). A plenitude pelo vazio aí proposta, longe de corresponder-se a um projeto desintegrador, niilista ou meramente conceitual, aproxima-se muito mais de uma arguição filosófica, na maneira como ela pode ser nutrida pela juventude contemporânea.

Já sabemos a importância que a obra de Van Sant possui para a representação do jovem; toda sua carreira concentra-se coerentemente nos anseios e questionamentos de uma juventude que não espera por respostas científicas, indiscutíveis, mas que encontra no desejo pela dúvida um prazer que só pode ser apreendido sensorialmente. Fazer seus protagonistas perderem-

se numa jornada introspectiva retoma constantes que de certa forma já se encontravam presentes em sua filmografia pregressa (*Mala noche*, 1986; *Garotos de programa*, 1991), mas, ao mesmo tempo, pela maneira como diferencia sua abordagem estética, abre caminhos para um novo posicionamento de seu cinema diante dessa “busca do Eu”. Nesse sentido, é iluminadora a abordagem que Luiz Felipe Pondé dedica ao espaço desértico numa reflexão a respeito da filosofia da religião, sob a perspectiva de um método negativo de análise:

O homem é uma referência vaga e o eu, seu *eidos* metafísico delirante. Quando, no deserto, ele grita seu nome, tudo que ouve é seu próprio eco. Mas, segundo Dostoiévski e Rosenzweig, essa experiência do vazio de si mesmo que retorna materializado na efemeridade de uma voz que se repete no infinito, não é apenas signo na *miséria*, mas também da possibilidade de descobrir que a travessia desse infinito da ausência de sentido pode ser, na realidade, *um método*. (PONDÉ, 2009, p. 49, grifos do autor)

O deserto enquanto método. Artifício de investigação, ilusão de um infinito presente, assim o deserto se configura como um ponto de travessia do Eu, uma passagem de sua angústia rumo a efeitos que catalisem pulsões específicas do desejo. As caminhadas intermináveis de *Gerry*, a desarticulação dos diálogos travados entre os dois jovens, a errância a que eles se condenam perpetuamente, são características do eco referido por Pondé. Através delas, o caráter labiríntico do deserto devolve aos gritos dos jovens as respostas proferidas por eles mesmos (ecos), confirmando o objeto da busca como localizado dentro do Eu, pelo filme fendido e duplicado.

Tudo que os dois jovens possuem na vastidão da paisagem (nome, corpo) encontra-se indiscernível pela maneira como Gus Van Sant os delimita dentro de suas imagens. Se seu deserto também pode ser vivido enquanto método, isso acontece porque em cada imagem de *Gerry* (importando a

configuração de movimento empregada pelos recursos técnicos de filmagem – superabundância de planos-sequência, *travellings*) é instituída uma primeira ausência de sentido, simbólico, permitindo fazer do plano cinematográfico uma via de travessia, um espaço de passagem.

Dentre os diferenciais que destacaram *Gerry* pela crítica especializada (FRODON, 2004; CHAMAYOU, 2006) como um ponto de virada na abordagem do deserto no cinema, curiosamente acompanhado por outros filmes que o sucederam pouco tempo após o seu lançamento (*The brown bunny*, Vincent Gallo, 2003; *Twentynine Palms*, Bruno Dumont, 2003), podemos levantar a renovação que o espaço de Van Sant proporciona ao conceito de Lugar, diante da tradicional perspectiva que encenou o deserto nos cinemas do século XX.

Os cinemas de deserto raramente situam espaços arenosos como desprovidos de fronteiras. Inúmeros filmes podem ser lembrados no sentido de tornar os desertos lugares habitáveis, reconhecíveis, portadores de afetos e memórias sensoriais configuradoras do lugar-lar. O que não acontece em *Gerry*. Em vez do conforto da sobrevivência, os jovens de Van Sant atravessam o deserto sem procurar qualquer identificação com o espaço, ainda que ela se dê pelo dispositivo de comparação natural à imagem. Tal compreensão aproximaria os contornos do espaço em *Gerry* a uma potencial representação do “não lugar”.

Quando o antropólogo Marc Augé definiu o “não lugar” como um espaço da supermodernidade, diametralmente oposto ao lar, à residência, ao espaço personalizado, propondo parâmetros para o que ele chamou de “etnologia da solidão” (AUGÉ, 2010), estava refletindo um mundo que é intimamente compartilhado pelo imaginário de Van Sant e sua representação da solitária

juventude contemporânea. Apesar de Augé pautar seus exemplos com perfis de espaços públicos (aeroportos, *shoppings*, supermercados), não é difícil encontrar uma significativa variedade de características que aproximam sua reflexão ao deserto em *Gerry*. Vejamos algumas delas: o “não lugar” é um espaço de passagem incapaz de dar forma a qualquer tipo de identidade; é um espaço de ninguém; próprio de uma época com excesso de fatos, superabundância espacial e individualização das referências; um reflexo para a crise do espaço/ de alteridade; um mundo provisório e efêmero, comprometido com o transitório e a solidão (AUGÉ, 2010). Claramente, tais definições são aplicáveis ao que temos em *Gerry*, em sua afirmação negativizada do espaço desértico.

Muito mais do que (de)formar a identidade do jovem, ao confrontá-lo consigo mesmo, Van Sant o reposiciona à condição humana da decisão, da escolha, e faz isso lançando-o num espaço neutro, desprovido de subjetividades exteriores ou ideologias que interfiram no amadurecimento pedido por seu corpo. A solidão imposta aos personagens perdidos termina por fundi-los numa só carne, onde a morte, agora aceita e enfrentada como etapa natural da vida, revela-se como a única fronteira possível para o espaço devastado.

Ao abandonar o deserto, o sobrevivente Gerry já não é o mesmo. Ainda que sua busca particular tenha culminado em seu próprio Eu, abrem-se novas possibilidades de se enxergar o horizonte. O deserto, que ficou pra trás, agora pode ser apreendido na totalidade do olhar, pode afirmar-se enquanto imagem, numa conquista decisiva para suas continuidades (do espaço e do sobrevivente). A transformação de sua postura, de ser observado para observador do espaço, reafirma o fim da travessia. É quando a areia se torna imagem.

Referências bibliográficas

- ABE, K. *A mulher das dunas*. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão, 1995.
- ALLAN, M. Deserted stories: the Lumière brothers, the pyramids and early film form. *Early popular visual culture*, Berkeley, v. 6, issue 2, July 2008. p. 159-170.
- AMARAL, R. *A santidade habita o deserto: a hagiografia à luz do imaginário social*. São Paulo: UNESP, 2009.
- AUGÉ, M. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. 8. ed. São Paulo: Papirus, 2010.
- AUMONT, J. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- CHAMAYOU, B. Doublage de déserts. *Mouvements*, n. 45-46, 3/2006. p. 126-132.
- DELEUZE, G. *A imagem-tempo (cinema 2)*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- FRODON, J.-M. A l'horizon des films déserts. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 589, abr. 2004. p. 18-19.
- GONÇALVES, H. F. M. P. *Significação musical e definição de "espaços" cinematográficos: trilogia da morte de Gus Van Sant*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2009.
- JASPER, D. *The sacred desert: religion, art and culture*. Victoria: Blackwell, 2004.
- LINS, D. Gerry: dê-me um corpo. In: FURTADO, B. *Imagem contemporânea: cinema, TV, documentário, fotografia, videoarte, games...* São Paulo: Hedra, 2009. p. 163-177.
- PONDÉ, L. F. *Do pensamento no deserto: ensaios de filosofia, teologia e literatura*. São Paulo: EDUSP, 2009.

Referências audiovisuais

Gerry. Gus Van Sant. EUA, 2002, DVD.

-
1. Trabalho apresentado na Sessão 2 do Seminário Temático "Cinema, transculturalidade e globalização"
 2. E-mail: nandodijesus@gmail.com
 3. *A mulher das dunas*, romance escrito por Kobo Abe e roteirizado por ele mesmo para uma versão cinematográfica dirigida pelo cineasta Hiroshi Teshigahara em 1964, é uma das obras definitivas sobre o deserto no século XX. A narrativa trata de um colecionador de insetos que vai ao deserto para tentar descobrir novas formas de vida; na jornada ele é capturado por um estranho povo e cai numa espécie de armadilha da qual não mais poderá sair vivo, aprisionado com uma mulher entre dunas que "escorrem" ininterruptamente. É na bela prosa de Abe que lemos: "Uma vez que a terra é varrida por correntes de ar e de água, talvez seja inevitável que se forme areia. Enquanto o vento soprar, o rio correr e o mar agitar-se a areia brotará do solo grão após grão, e serpenteará por toda parte como um ser vivo. A areia jamais repousa. Silenciosa, porém infalivelmente, ela vai violentando, destruindo a superfície da terra" (ABE, 1995).

A construção da destruição: Jia Zhang-ke e a iminência da catástrofe¹

Lúcia Ramos Monteiro (USP/Université Paris 3)²

Em 1865, o jovem Lewis Payne tentou assassinar o secretário de Estado americano, W.H. Seward. Alexander Gardner fotografou-o na sua cela; ele aguarda o enforcamento. A foto é bela, o rapaz também: é o *studium*. Mas o *punctum* é: ele vai morrer. Leio ao mesmo tempo: isto será e isto foi. Observo, horrorizado, um futuro anterior em que a morte é a aposta. Dando-me o passado absoluto da pose (aoristo), a fotografia diz-me a morte no futuro. O que me fere é a descoberta desta equivalência. (BARTHES, 1980, p. 148-150).

Preâmbulo

Ao longo de diversos filmes, um gesto de Chris Marker aparece de maneira recorrente: ele confronta imagens de um passado, um “antes”, com acontecimentos posteriores, determinantes de rupturas e criadores de um “depois”. Marker investiga imagens do “presente” para traçar hipóteses de futuro. Em *Une journée d'André Arsenevitch* (1999), filme de Marker sobre Tarkovsky, o diretor francês examina imagens do *making of* de *O Sacrifício* (1986), o último filme do colega russo, e se detém em um movimento, recorrente na filmagem do último (e fenomenal) plano: Tarkovsky passa repetidas vezes a mão na cabeça.

“Entre uma centena de gestos engraçados”, diz o comentário de Marker, “um poderia ter-nos inquietado, mas nós ainda não sabíamos.” Ao longo do documentário, Marker propõe uma leitura das imagens produzidas por Tarkovsky, do primeiro ao último longa, do primeiro ao último plano, como um círculo que se fecha, como se sua morte estivesse inscrita nas imagens que o realizador produziu em sua carreira.

Esse jogo de idas e vindas entre uma imagem do passado, um conhecimento do futuro e um acontecimento que marca a ruptura se repete em muitos filmes de Marker e, de certo modo, também está no trabalho do Godard de *História(s) do cinema* (1997) e do Farocki de *Intervalo* (2007) e de *Imagens do mundo, inscrições da guerra* (1989). Marker, Godard e Farocki detiveram-se em imagens do século 20 e apontaram o quanto elas puderam (ou poderiam) prever acontecimentos catastróficos. Essa prática se liga à ciência historiográfica do prognóstico, “uma previsão baseada na razão”, como estudada por Koselleck em *O futuro passado*. “A historiografia levanta as condições de um futuro possível, que não é a simples soma de eventos isolados. No entanto, nos acontecimentos que ela analisa, desenham-se estruturas que ao mesmo tempo condicionam e limitam o campo de ação do futuro” (KOSELLECK, 2006).

Aqui, vou tratar do trabalho do realizador chinês Jia Zhang-ke, que se dedica a filmar as transformações brutais por que passa a China no pós-maoísmo, de um modo que chamo de “construção da destruição”. Primeiro vou tratar da relação complexa entre o homem e seu entorno nos filmes de Jia e, em seguida, vou falar da combinação única que eles fazem entre realidade e irreabilidade.

I

Em um dado momento de *A Oeste dos trilhos*, de Wang Bing (2005), um operário encara a câmera e fala: “Filma esse lugar. Daqui a pouco não vai sobrar mais nada”. Reiteradas vezes ao longo dos 551 minutos do filme, outros

operários demonstram uma total consciência do desaparecimento iminente do complexo industrial de Tie Xi Qu, em Shenyang, onde trabalham, e, com ele, de todo um modo de vida. A frase citada acima parece ser uma síntese do projeto cinematográfico de Jia Zhang-ke: filmar um mundo que se acaba, dando muito mais destaque à destruição do velho do que à construção do novo. Assim como a zona industrial que se apaga progressivamente ao longo das gravações de Wang Bing entre 1999 e 2003, a China de Jia Zhang-ke é filmada metodicamente na iminência de seu desaparecimento. Trata-se, é claro, de um desaparecimento previsto, calculado e programado, provocado pela ação humana direta.

No cinema de Jia Zhang-ke, a noção de catástrofe tem menos a ver com a primeira definição do dicionário, “acidente de grandes proporções”, do que com a noção desenvolvida por Hannah Arendt em *Entre o passado e o futuro*: um evento gerador de uma cisão na história, criando um antes e um depois e impossibilitando a transmissão entre um lado e outro. Os personagens de Jia atravessam espaços em extinção, habitam a borda de uma época que se fecha – e não parecem preparados para viver do lado de lá.

Jia conta que esse projeto surgiu de maneira inesperada, quando ele se preparava para rodar um curta sobre a primeira noite de um casal, que deveria ser filmado inteiramente dentro de um quarto. Antes do início das filmagens, Jia viajou para sua cidade natal, Fenyang. Ali, ficou impressionado pelas enormes transformações, em diversos níveis.

A transformação radical que se produzia em frente aos meus olhos fez com que surgisse em mim um enorme sentimento de urgência para filmar antes do desaparecimento. O interior da China sofria essa transformação massiva – não estávamos às vésperas de uma mudança, nem no dia seguinte; tudo acontecia naquele momento. Era evidente que aquele estado de coisas não poderia durar muito tempo, talvez um ano ou dois. Tratava-se também de um período de muito sofrimento. Naquele clima de excitação, decidi fazer um filme sobre um chinês ordinário, cercado por transformações (JIA, 2005, p. 191-192, tradução minha).

O espanto³ diante de transformações sem volta e da própria passagem do tempo nasce com *Xiao Wu* (1997) e reaparecerá em cada um dos filmes de Jia, sob diferentes registros. O nostálgico, o melancólico e o crítico: namorados que se perdem de vista, elos de amizade ou de família que se rompem, jovens que morrem acidentalmente, sonhos que se apagam... Isso faz com que Jason McGrath (McGRATH), um estudioso do cinema de Jia, fale em uma dupla melancolia: em relação a um futuro inatingível e a um passado perdido.⁴

No filme *O mundo* (2004), essa melancolia parece surgir de uma relação difícil entre homem e mundo e revela-se através de um certo conflito de escala, entre a pequenez dos operários e a monumentalidade do entorno, apesar do tamanho reduzido dos monumentos-pastiche. Numa melancolia quase baudelairiana – e longe do melodrama –, os personagens não parecem ser donos dos próprios destinos, mesmo em uma época considerada “livre”.

Em *Still life* (2006), a melancolia está ligada à crítica social. No filme, um homem e uma mulher tentam reencontrar seus respectivos cônjuges num vilarejo às margens de Três Gargantas, que vive seus últimos dias antes de ser inundada pela barragem. *Still life* foi lançado no Brasil sob o título *Em busca da vida*, que infelizmente não mantém o jogo de palavras entre a expressão inglesa usada tanto para caracterizar naturezas mortas no universo da pintura quanto para dizer que ainda há vida – o título original era completamente diferente, “brava gente do Sichuan”.

O longa seguinte de Jia, *24 City* (2008), trata do fechamento da usina estatal 420, em Chengdu, para dar lugar a um condomínio de luxo, chamado de 24 City. A operação de retirada dos ideogramas gigantes da fachada da usina, minuciosamente filmada pela câmera de Jia, indica um apagamento lento.

A demolição é um motivo recorrente para Jia. Mesmo em *O mundo*, filme que não trata especificamente de nada que esteja desaparecendo, um

canteiro de obras tem aspectos de ruína – é nele que trabalha e morre o personagem “O Pequeno”.

Minha hipótese é de que o ato de filmar lugares na iminência de seu desaparecimento funciona como principal fonte de autenticidade do cinema de Jia Zhang-ke.

2

O cinema de Jia Zhang-ke instaura uma forte dualidade entre homem e paisagem – corpos humanos no primeiro plano, paisagens monumentais no fundo. Na abertura de *Still life*, os passageiros do barco que leva a Fenyang são filmados numa proximidade extrema. A paisagem das Três Gargantas aparece ao fundo, através das janelas, mas tão superexposta que se torna branca e quase invisível.

Os dois protagonistas do filme vão à região das Três Gargantas em busca do consorte desaparecido. De cara, a tarefa parece impossível: eles devem se localizar e localizar alguém em uma cidade desconhecida, distante e prestes a desaparecer. No meio do percurso de procura (que no final se revelará “bem-sucedida”, com todas as aspas possíveis), ambos fazem pausas para observar a paisagem.

Quando descobre que a casa em que morava a ex-mulher já se encontra submersa, Sanming leva o olhar para a paisagem, sem dizer nada – como se esperasse uma explicação, que nunca virá. A câmera o filma em primeiro plano, a paisagem ao fundo, uma disposição que se repetirá ao longo do filme. A cada vez, um véu mais ou menos espesso se interpõe entre o homem e a paisagem. Bruma, neblina ou poeira, esse véu compromete a visão da paisagem, esbranquiçada e pouco nítida.

A onipresença do véu que separa homem e paisagem é intrigante. Ele também aparece em outros filmes de Jia, como em *24 City*, interposto entre o

olhar de Zhao Tao e a cidade de Chengdu, e em *O mundo* ele toma a forma de uma camada branca e espessa atravessada pelo trem aéreo do parque. Essa camada acrescenta uma mediação entre o espectador e a imagem, reforçando a opacidade cinematográfica e dando a sensação de que o homem não está inserido em uma paisagem ou no mundo, mas diante dele, sem encontrar seu lugar, o que só reforça a condição dos personagens – migrantes, desabrigados, enfim, pessoas que buscam um lugar no mundo.

Esse véu indica a existência de uma tensão entre fundo e figura, parecida com o que acontecia quando o cinema clássico americano usava a técnica de fusão (“*rearprojection*”). Ele reforça a distância que existe entre os personagens e seu entorno e a distância entre a câmera e os personagens. Nos filmes de Jia, a subjetividade dos personagens é raramente atingida: há poucos *closes* (os planos gerais predominam) e a compreensão do roteiro se dá por ações sutis – o melhor exemplo é o aborto de *Plataforma*, sem lágrimas, sem discussão, feito numa sala escondida no fundo do quadro.

Outra chave para entender a bruma insistente de Jia Zhang-ke está em *24 City*. Enquanto ouvimos um coro feminino cantar o hino da Internacional Comunista, vemos a implosão de um dos prédios da usina 420, em uma montagem que atinge um ápice de emoção, algo raro no cinema de Jia. A poeira levantada pela demolição acaba por ocupar todo o quadro, o que leva a pensar que, para Jia, o tal véu talvez fosse sempre composto de uma nuvem de partículas interpostas entre fundo e figura, em um estágio intermediário entre a solidez do antigo regime e o esfacelamento contemporâneo – o momento em que tudo que é sólido desmancha no ar, nas palavras de Marx (prevendo não a implosão de um sistema comunista, mas a do capitalismo). Sobre a tela completamente branca, tomada pela poeira da destruição do prédio, inscrevem-se os versos de Yeats (1933): “Nós que fizemos e pensamos/que pensamos e fizemos/ devemos divagar e perdermo-nos/ como leite derramado sobre uma pedra”.

3

Junto com outros elementos (atores não profissionais, filmagem em locações externas reais, atenção a como a população mais pobre vive uma época de transição), o uso da película nos primeiros longas de Jia contribuiu para que a crítica estabelecesse uma filiação entre seu cinema e um neorrealismo de tradição baziniana.⁵ A profissão do protagonista de *Xiao Wu*, um trombadinha, facilitou ainda mais a ligação entre Jia e Bresson (a admiração por Bresson é compartilhada com o diretor de fotografia, YuLikWai), entre Jia e De Sica.

A partir de *Prazeres desconhecidos* (2002), Jia adota o digital. O abandono da película pode levantar dúvidas sobre uma possível modificação na relação de Jia com o real. A discussão não é nova: na gravação digital, não há uma impressão de tipo fotográfico ligando a imagem a seu referente e, por isso, o resultado seria menos “real”.⁶ Claro que essa discussão poderia ser abreviada pela constatação de que o digital tem dominado progressivamente as produções documentárias, por várias razões. Equipamentos mais leve reduzem custos e permitem gravações em equipes pequenas – no caso da nova geração de documentaristas chineses, possibilita também gravações clandestinas, sem autorização do governo.

De fato, Jia Zhang-ke gravou muitas vezes sem autorização⁷ e seu projeto de “filmar as coisas enquanto elas acontecem, com um mínimo de planejamento”,⁸ combina com a possibilidade de improvisação oferecida pelo digital. No entanto, a adoção do digital por Jia deve-se menos a uma comodidade do que uma escolha estética verdadeira.

Cada vez mais eu acredito que o digital é apropriado ao momento. Tenho uma grande confiança nesse formato, é a ferramenta mais eficaz para mostrar a realidade contemporânea. Além do mais, sua textura combina perfeitamente com a sociedade de consumo, com suas cores e com as embalagens que se vêem por todo lado na Ásia (apud BURDEAU, 2005, p. 34).

Faz parte da escolha estética do meio digital a possibilidade de abstração oferecida pelo suporte, de acordo com a percepção de Jia – abstração que, aliás, está ligada ao véu do qual falamos mais cedo.

Parece-me que o digital oferece uma certa dose de abstração às gravações em lugares públicos. Tive de fazer alguns ajustes [depois das primeiras gravações de *Prazeres desconhecidos*], porque em minhas experiências iniciais com vídeo digital, tive a impressão de que esse meio daria uma nova vida aos espaços públicos, mas na verdade o resultado foi uma qualidade abstrata. Todo espaço apresenta uma certa organização abstrata. Os filmes tradicionais trabalham para romper essa ordem e fazem com que as pessoas pareçam ativas e excitadas. Por sua vez, o digital interage com os sujeitos de uma maneira muito delicada e me permite capturar uma qualidade fria, distante, quase abstrata (apud BURDEAU, 2005).⁹

A escolha estética do digital é radicalizada nas sequências de animação (*O mundo*) e nos efeitos especiais (*Still life*), a conjugação mais contemporânea da imagem cinematográfica, sobretudo na China. As imagens produzidas por efeitos especiais em *Still life* – um disco voador corta o céu; um prédio em ruínas alça voo como um foguete; um outro prédio é implodido artificialmente – fazem parte de um conjunto mais amplo de imagens “surrealistas” presentes no filme – um menino dentro de uma mala de viagens; homens que procuram metais com roupas de astronautas; atores de ópera fantasiados e maquiados jogando no celular. Sem relação evidente com os personagens ou com o fio narrativo, essas “aparições” escancaram o absurdo da situação mostrada pelo filme: uma barragem vai inundar toda a cidade.

Esses recursos colocam em xeque o regime de crença e a estética realista atribuída a Jia. Na verdade, seus filmes navegam entre realidade e irreabilidade. Mais opacos que os olhares para a câmera e a câmera na mão de *Xiao Wu* (que lembrariam ao espectador do cinema moderno que se trata de um filme),

as aparições de *Still life Xiao Shan volta* funcionam não apenas para romper a ilusão da transparência, mas também para dizer que todo realismo é parcial. Em *24 City*, a situação se complica, uma vez que o filme é lançado sob o rótulo de “documentário”.

O recurso quase exclusivo a atores não profissionais é uma constante do cinema de Jia Zhang-ke. Ele também recusa o emprego do mandarim, falado nos filmes produzidos pelos estúdios chineses oficiais, e prefere os dialetos locais (BERRY, 2009, p. 27). Essas escolhas têm uma dupla motivação. Em primeiro lugar, há o desejo de fazer filmes de uma maneira “natural e realista”, como ele mesmo explica:

Em geral atores profissionais estudam muito para falar corretamente e para saber como movimentar o próprio corpo. É muito difícil adaptar os métodos de movimentação e de dicção que eles aprenderam ao modo “documentaresco” dos filmes narrativos que faço. Um ator treinado para movimentar bem seu corpo ficará provavelmente travado ao descer as ruas de um lugar como Fenyang; é muito difícil fazer com que pareçam naturais naquele espaço. Atores não profissionais têm a vantagem de falar e se movimentar de uma maneira extremamente natural (JIA, 2005).

Em segundo lugar, Jia preza por um tipo de contaminação dos personagens pela realidade e a experiência de vida dos atores. “Atores não profissionais podem entender de verdade o que eu tento exprimir em meu roteiro. Eles cresceram num ambiente muito parecido ao dos personagens, eles podem acreditar no roteiro, nos personagens e no contexto” (JIA, 2005, p. 198). A preferência por atores não profissionais indica uma proximidade do neorealismo italiano e mesmo do cinema iraniano. Obviamente os atores – ou os figurantes – acabam por olhar para a câmera, lembrando ao espectador a realidade de um filme sendo feito. Jia não elimina essa ruptura radical da quarta parede cinematográfica.

Por outro lado, os mesmos atores não profissionais aparecem em diversos filmes. O caso principal é o de Zhao Tao, que foi bailarina e atua em *Unknown pleasures*, *O mundo*, *Still life*, *24 City* e *I wish I knew*. Assim, se a escolha de trabalhar com atores não profissionais vai na direção de acrescentar uma dose de autenticidade aos filmes, a consequência da repetição dos mesmos rostos de um filme ao outro vai na direção oposta. Cria-se uma espécie de “*star system*” próprio, em que antigos personagens contaminam os novos. Além disso, se determinado ator é originário do lugar que inspira um certo filme, esse pode não ser o caso no filme seguinte. Wang Hongwei protagonizou o curta-metragem *Xiao Shan volta para casa* (1995), história de um trabalhador da província de Henan que vive em Pequim. Wang também era de Henan e, assim, o dialeto falado por ele conferia autenticidade. Em *Xiao Wu*, porém, Wang é o único a falar em dialeto Anyang (todos os demais falam o dialeto local do Shanxi) (BERRY, 2009, p. 28), o que leva Michael Berry a dizer que o filme cria uma ilusão de autenticidade e uma atmosfera documentária através do emprego meticuloso de diversos elementos do dispositivo cinematográfico.

Também nesse aspecto *24 City* radicaliza. O filme combina depoimentos de pessoas reais que trabalharam na usina 420, depoimentos reais interpretados por atores e textos fictícios encenados por atores – sem que o estatuto de cada fala seja explicitado. A história do cinema, inclusive brasileiro, nos fornece diversos exemplos de confusões (ou indeterminações) desse tipo entre verdade e mentira, documentário e ficção, realidade e imaginação. *Jogo de cena* (2007) e *Moscú* (2008), de Eduardo Coutinho, são alguns dos exemplos mais recentes. *24 City* privilegia a forma da entrevista e tem até perguntas do entrevistador fora do campo, como se tentasse nos convencer de que vemos um documentário tradicional. No entanto, os rostos de duas estrelas surgem entre as faces anônimas dos operários – e não deixam dúvidas de que se trata de uma farsa. São elas Zhao Tao, a estrela de Jia, e Joan Chen, a Elizabeth Taylor chinesa, conhecida também internacionalmente, sobretudo por sua participação em *O último imperador* (1987) e *Twin Peaks* (1990-1992). Dessa maneira, *24 City*

revela uma postura muito complexa em relação ao cinema, e nos faz questionar a pertinência dos rótulos “realista” ou “neorrealista” para Jia. A relação de Jia com o cinema é única, ao mesmo tempo moderna e pós-moderna – na opinião de Jason McGrath (2008, p. 217), trata-se de um realismo pós-socialista, inserido na modernidade pós-socialista que vive a China, e imbuído da nostalgia por um passado em que as utopias eram permitidas.

Conclusão

Jia recusa a cristalização de um método e faz um cinema cada vez mais contaminado pelo ensaio e alimentado por contradições – entre filmar anônimos e criar seu próprio “*star system*”, entre um forte elo com o real e o uso de efeitos especiais ou de imagens de animação, entre opacidade e transparência. A posição intermediária entre os dois polos dessas dualidades toma forma na própria figura do véu, que ao mesmo tempo mostra e esconde. Véu formado por partículas de destruição, formado pela poeira de algo que já começou a desaparecer.

Assim, apesar de recursos da mais extrema ficção (naves espaciais, efeitos especiais e *mise-en-scène*), a escolha de rodar sistematicamente em lugares destinados a desaparecer faz dos filmes de Jia documentos de valor quase místico, semelhante à foto de Lewis Payne comentada por Barthes.

Referências bibliográficas

- ARENDDT, H. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- BARTHES, R. *La chambre claire: note sur la photographie*. Paris: Éditions de l'étoile; Gallimard, 1980.
- BERRY, M. *Xiao Wu, Platform, Unknown Pleasures: Jia Zhangke's "Hometown Trilogy"*. Londres: BFI; Palgrave Macmillan, 2009.
- BURDEAU, E. Ce temps-là a disparu. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 602, p. 33-34, jun. 2005.
- FRODON, J.-M. Jia Zhang-ke, d'une aventure à l'autre. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 622, p. 58-59, mai. 2007.
- _____. *Le cinéma chinois*. Paris: Cahiers du Cinéma/CNDP, 2006.
- JIA, Z. Capturing a transforming reality. In: BERRY, M. *Speaking in images: interviews with contemporary Chinese filmmakers*. New York: Columbia University Press, 2005. p. 182-206.
- KOSELLECK, R. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC Rio, 2006.
- LEI-WEI, D. Le spectre néoréaliste de Bazin dans le monde néolibéral de Jia Zhang-ke. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 640, p. 78-79, dez. 2008.
- McGRATH, J. *Post socialist modernity : Chinese Cinema, Literature, and Criticism in the Market Age*. Stanford, California: Stanford University Press, 2008.
- WILLIS, H. *New digital cinema: reinventing the moving image*. Londres: Wallflower Press, 2005.
- ZHANG, Z. Bearing witness: Chinese Urban Cinema in the "Era of Transformation" (*Zhuanxing*). In: _____. (Ed.). *The Urban Generation: Chinese cinema and society at the turn of the twenty-first century*. Durham; Londres: Duke University Press, 2007.

-
1. Trabalho apresentado no seminário "CINEMA, ESTÉTICA E POLÍTICA: A RESISTÊNCIA E OS ATOS DE CRIAÇÃO". Este artigo não teria sido possível sem o apoio do Colégio Doutoral Franco-Brasileiro e do Instituto de Pesquisa em Cinema e Audiovisual (IRCAV) da Universidade Paris 3.
 2. E-mail: luciarmonteiro@gmail.com

3. Zhang Zhen põe em perspectiva um certo sentimento de urgência com o qual realizadores chineses contemporâneos têm filmado as transformações recentes no país: “Na história do cinema chinês, a intensidade dessa urgência em documentar a transformação acelerada da fisionomia urbana e de expor, com os meios do cinema, as contradições sociais que a acompanham, só se compara ao cinema urbano engajado, produzido em Xangai nos anos 1930” (ZHANG, 2007, p. 6). (Nesta e nas demais citações, a tradução é de minha responsabilidade.)
4. *Plataforma* (2000), história de um grupo de dança que se transforma de acordo com as mudanças políticas dos anos 1980 e 1990, trabalha a nostalgia pelos anos de juventude. A trupe incorpora a passagem do comunismo maoísta à abertura que se seguiu; no repertório, os antigos hinos cedem espaço a músicas importadas; no relacionamento, o espírito de grupo dá lugar ao individualismo. Nas palavras de Jason McGrath, “enquanto o tempo do filme é vivido subjetivamente pelos personagens como uma melancolia em relação a um futuro inatingível, o filme como um todo contém uma melancolia ligada a um passado perdido – em particular a Fenyang dos anos 1980 e, de um modo mais amplo, à esperança perdida de toda uma geração” (McGRATH, p. 151).
5. A influência de Bazin é, aliás, tema de um artigo sobre Jia Zhang-ke, escrito por David Li Lei-Wei (2008).
6. Willis (2005) aprofunda essa discussão em *New digital cinema: reinventing the moving image*, ao propor que o meio digital substituiu a operação de transcrição, existente na filmagem em película, por uma operação de conversão.
7. Sobre isso, ver Frodon (2006, p. 27).
8. Jia diz, por exemplo, que em seus roteiros “os diálogos são um esboço, com muitas possibilidades a serem desenvolvidas” (JIA, 2005, p. 198). Em uma entrevista (FRODON, 2007, p. 58-59), o diretor afirma, a respeito de *Still life*: “Ninguém poderia ter escrito antecipadamente a história que esse filme conta hoje, ainda que aquilo que eu inventei em três dias, dentro de um quarto, já contivesse os principais elementos. Pode-se escrever o roteiro depois.” A entrevista concedida a Burdeau (2005) vai na mesma direção: “A partir do local das gravações despontam sempre elementos que se revelam importantes e que modificam o roteiro, embora eu não os tenha previsto. Passo muito tempo tentando expressar essas novas coisas que aparecem. Tenho a sorte de trabalhar com uma equipe que me conhece bem. Dessa maneira, assim que o imprevisto surge, todo mundo fica pronto para incluí-lo, sem que eu precise pedir.”
9. Em Lei-Wei (2008), lemos: “Foi durante as gravações de *In public* que Jia Zhang-ke percebeu pela primeira vez que o digital podia produzir não apenas um efeito de instantaneidade, de mobilidade ou de vitalidade, mas também uma imagem mais abstrata do que a produzida analogicamente (...). Esse efeito de abstração do real é completamente explorado em *Still life*.”

Amor à flor da pele e o conceito de melodrama asiático¹

Ludmila Moreira Macedo de Carvalho (UFBA)²

Desde a época em que surgiu e começou a tornar-se popular, na França do século XIX, até ser amplamente reproduzido no cinema e nas telenovelas de hoje em dia, o melodrama é um gênero de difícil definição, uma vez que seus usos e significados vêm sofrendo inúmeras mudanças ao longo do tempo. A palavra melodrama vem do grego *melos*, que significa música, e originalmente referia-se a peças dramáticas onde música era utilizada para realçar o efeito emocional das encenações (BROOKS, 1976, p.14). De maneira geral, pode-se dizer que o melodrama se refere a representações ficcionais cujo aspecto emocional é predominante; nas quais imperam figuras como a hipérbole e o excesso; cujos temas revolvem uma polaridade moral entre o bem e o mal. Diferente do realismo e da tragédia, o melodrama é a arte de produzir “drama – uma história excitante, excessiva, parabólica – a partir da matéria-prima banal da realidade” (BROOKS, 1976, p.2).³

Ao longo dos anos, o termo passou a ser usado de forma pejorativa para classificar obras ficcionais de baixo requinte artístico, dadas ao sensacionalismo e à crua manipulação dos sentimentos do espectador e, portanto, indignas de apreciação crítica ou teórica. A partir da década de 1970, sobretudo com o crescimento dos estudos culturais e a consequente revisão dos conceitos de alta e baixa cultura, estudiosos de cinema, teatro, literatura e televisão perceberam

que o melodrama era mais do que uma mera ferramenta de escapismo para as massas: ele representava as estruturas profundas do pensamento e do comportamento social, especialmente sob o viés feminino. Esses críticos concluíram, a partir da análise da obra de cineastas consagrados como Douglas Sirk e Vincente Minnelli (KLINGER, 1994; LANDY, 1991; HAYS; NIKOLOPOULOU, 1999), que o melodrama podia ser não somente artisticamente sublime, como também informativo e até mesmo subversivo, emitindo fortes críticas à configuração patriarcal vigente.

No entanto, apesar do grande número de textos acerca do gênero melodramático sendo produzidos nos últimos anos, verifica-se que a maioria das investigações ainda permanece restrita ao contexto dos modos de representação ocidentais, deixando de fora toda uma tradição dramática dos países de línguas asiáticas. A maioria das definições do modo melodramático, mesmo as mais abrangentes, parece se referir exclusivamente ao contexto dos modos de representação ocidentais. Em seu livro seminal sobre o gênero, *The melodramatic imagination*, Peter Brooks (1976) não faz sequer uma menção à possível aplicação do conceito às representações não ocidentais. Em um dos poucos livros dedicados ao assunto, *Melodrama and Asian cinema*, Wimal Dissanayake (1993) chama atenção para o curioso fato de não existir nos idiomas orientais um sinônimo exato para a palavra melodrama – o mais próximo seria a expressão *wenyipian*, algo como “filme de mulher” em mandarim (DISSANAYAKE, 1993, p.3).

Sendo assim, o termo ocidental é comumente usado por estudiosos do cinema asiático para caracterizar obras que exibam as características associadas ao gênero. A falta de estudos mais detalhados sobre o assunto contrasta com a predominância de características melodramáticas na literatura, no teatro, na televisão e no cinema de países tão diferentes quanto o Japão, a China e a Coreia do Sul, por exemplo. Quando o cinema chinês começou a popularizar-se e a mostrar sinais de influência ocidental, na década de 1980, o melodrama foi um dos gêneros artísticos mais amplamente reproduzidos pelos

diretores da quinta geração chinesa, como Chen Kaige, Zhang Yimou e Tian Zhuangzhuang. O mesmo já havia acontecido décadas antes com o cinema japonês do período após a Segunda Guerra em filmes de diretores como Yasujiro Ozu, Kinoshita Keisuke e Akira Kurosawa. De modo semelhante, o cinema sul-coreano também viveu a sua época dourada do melodrama entre os anos de 1955 a 1972 (McHUGH; ABELMAN, 2005).

Neste contexto surgem algumas perguntas: usamos o termo ocidental por falta de uma melhor definição, ou “melodrama” como o conhecemos seria de fato aplicável ao contexto das representações asiáticas? Poderíamos falar de um melodrama asiático? Se sim, quais seriam suas principais características? O objetivo deste artigo é justamente o de promover essa investigação, que pode ser considerada importante tanto para a área de estudos do cinema asiático quanto para os estudos do melodrama. Não se trata, naturalmente, de oferecer uma teoria definitiva do que seria o “melodrama asiático” – até porque uma teoria deste tipo deveria levar em consideração as particularidades linguísticas, sociais e históricas dos mais diversos países asiáticos, o que ultrapassaria as limitações deste texto – mas, ao contrário, de iniciar um debate necessário e promover uma aproximação mais cuidadosa entre o estudo do cinema não ocidental e o gênero melodramático.

Para isso, desenvolvemos um estudo de caso tendo como base a comparação entre os filmes *Amor à flor da pele* (Wong Kar-wai, China/Hong Kong, 2000) e *Breve encontro* (David Lean, Inglaterra, 1945), verificando as semelhanças e diferenças nos seus componentes melodramáticos: não somente na apresentação dos dilemas morais e conflitos ideológicos entre os personagens, mas na natureza desses dilemas, nos modos como são construídos e representados cinematograficamente. Numerosos, os pontos de aproximação entre os filmes justificam um estudo de natureza comparativa: quando de seu lançamento em 2000, *Amor à flor da pele* foi caracterizado por diversas instâncias – tanto críticas quanto acadêmicas – como um melodrama “à moda antiga”, sendo abertamente comparado ao clássico de David Lean. O ensaísta da revista eletrônica *Senses of*

Cinema Dmetri Kakmi escreve: “*Amor à flor da pele* é um filme misterioso, elíptico, um *Breve encontro* moderno, um conto da classe média sobre repressão e reserva transformado numa fábula de desejo e estoicismo pelo comando do diretor de imagens potentes”. O próprio Wong já mencionou em algumas entrevistas que se inspirou na obra de Lean para fazer *Amor à flor da pele*, e essa inspiração se mostra evidente após uma leitura comparativa dos dois filmes.

Breves encontros

Último filme feito em parceria entre David Lean e o dramaturgo inglês Noel Coward, com roteiro baseado numa peça de sua autoria, *Breve encontro* foi lançado na década de 1940, uma era de ouro do cinema britânico. A história narra o encontro inesperado entre Laura (Celia Johnson), uma dona de casa casada e com dois filhos, e Alec (Trevor Howard), um médico também casado e com filhos, numa estação de trem em Londres. Laura tem um cisco no olho e o médico se oferece para auxiliá-la – a partir deste breve encontro, os dois passam a se encontrar repetidas vezes para almoçar, ir ao cinema, passear no parque. O que começa como uma amizade inofensiva ganha proporções de adultério quando Alec se declara apaixonado e Laura se vê, pela primeira vez, mentindo para o marido e as amigas. O caso nunca é consumado, uma vez que Laura não consegue aguentar a culpa do que fez, e finalmente os dois se despedem na mesma estação de trem, cada um para seu lado.

Mudando de Londres dos anos 1940 para Hong Kong dos anos 1960, temos *Amor à flor da pele*, o segundo longa-metragem do diretor chinês Wong Kar-wai naquela que seria sua trilogia dos anos 1960 (que começa com *Dias selvagens* e termina com *2046*). A premissa narrativa é semelhante à do filme de Lean: dois jovens casais alugam quartos em apartamentos vizinhos até que o Sr. Chow (Tony Leung), jornalista, e a Sra. Chan, secretária, desconfiam que seus respectivos cônjuges estão tendo um caso secreto. Os dois passam a conviver regularmente:

comem juntos, escrevem histórias de artes marciais e ouvem música num quarto de hotel, também numa relação a princípio inofensiva e platônica. Em pouco tempo, porém, o sentimento romântico toma conta dos dois, que, mantendo seus valores morais e temendo as especulações dos vizinhos, decidem parar de se ver.

A semelhança, que num primeiro momento é somente de ordem narrativa, rapidamente se estende para todo o espaço fílmico: em ambos os casos os personagens se encontram sempre nos mesmos lugares e nas mesmas situações – que, curiosamente, envolvem comida. Em *Breve encontro* esse lugar é o bar da estação de trem onde os personagens tomam chá; em *Amor à flor da pele* esses lugares são a barraca de *noodles* e os restaurantes aonde o Sr. Chow leva a Sra. Chan. Em ambos os filmes os casais passam muito tempo juntos e é desses encontros a princípio amigáveis, inofensivos, que nasce o romance. Até o enquadramento desses espaços fílmicos é semelhante, sugerindo uma espécie de confinamento, de isolamento, como se não houvesse ninguém mais ali além deles, como se o mundo não existisse para além daquela situação. Vale dizer que esses espaços, mesmo os públicos, são não apenas desertos, mas são também lugares confinados, sombrios: contrariando a chave interpretativa do realismo, esses cenários são puramente imaginários, eles estão ali para dar continuidade e visibilidade aos sintomas emocionais dos personagens. A fotografia em preto e branco de *Breve encontro* evoca um imaginário próximo ao do *film noir*: quando os dois amantes decidem se beijar na plataforma da estação de trem, o que vemos são suas sombras disformes projetadas na parede, como se eles fossem dois criminosos fugitivos. Mais tarde, quando Laura decide ir ao apartamento de Alec e é surpreendida por um amigo, ela sai correndo pelas ruas da cidade, que ganham tons opressivos, realçando ainda mais a humilhação que a personagem acabou de sofrer.

Não apenas as ruas, mas os interiores deste filme também são todos sombrios, tristes, desprovidos de vida. Neste sentido eles contrastam com os interiores abarrotados de cores e objetos de *Amor à flor da pele*. No caso do filme

de Wong, a quantidade de móveis e objetos num espaço absolutamente exíguo é o que vai colocar os inquilinos em permanente contato físico: em uma das belas cenas iniciais vemos a “dança” que eles precisam fazer para entrar e sair de um simples cômodo apertado. No entanto, apesar das cores vivas e da decoração barroca, o objetivo deste cenário ainda é o mesmo: retratar o código emocional dos personagens. Os protagonistas de *Amor à flor da pele* estão tão presos nesse universo confinado quanto Laura em sua casa sombria.

Neste momento é importante ressaltar um outro ponto importante de aproximação entre os filmes, que é o jogo entre presença/ausência de outros personagens e o impacto disso na construção do dilema moral que é central para o melodrama. Na definição mais tradicional do gênero, o que está em questão é o problema do reconhecimento da virtude. Peter Brooks (1976, p.20) fala do melodrama como o drama do “moral oculto”, ou seja, um drama sobre a própria existência da moralidade, sobre um universo onde duelam forças do bem e do mal não necessariamente visíveis, mas não menos reais. De fato, essa questão moral está presente nos dois filmes: em ambos, os casais não conseguem consumir o romance extraconjugal por considerarem suas ações moralmente repreensíveis no contexto de suas respectivas sociedades. Em ambos, esse fato é resumido em cenas nas quais as mulheres vão até o quarto de hotel, mas não têm coragem de consumir o caso. “Não seremos como eles”, diz a Sra. Chan repetidas vezes em *Amor à flor da pele*, como se estivesse lembrando a si mesma que é mais forte e virtuosa que o marido. Nesse contexto, qualquer prazer que resulte dos encontros com os pares é rapidamente substituído pela culpa e pela vergonha. Num dado momento de *Breve encontro*, Laura chega de um de seus encontros com Alec para descobrir que seu filho havia batido a cabeça enquanto ela esteve ausente, e imediatamente sente-se punida. Em ambos os filmes, as mulheres estão condenadas a uma vida de conformidade social e supressão de suas emoções, enquanto os homens são condenados ao afastamento, ao desaparecimento (no final Alec se muda para a África e o Sr. Chow vai para Singapura).

Em *Breve encontro*, a culpa vivida pela personagem feminina é exacerbada pela forma como seu marido é apresentado. Enquanto a esposa e os filhos do médico nunca aparecem, Fred, marido de Laura, é caracterizado como um bom homem, atencioso (ele ampara a esposa que chega visivelmente abalada da rua sem questioná-la) e inofensivo – tão inofensivo, de fato, que ele não parece se importar quando a esposa decide contá-lo que encontrou um estranho para o almoço e foi com ele ao cinema. Fred prefere se ocupar com suas palavras cruzadas, tamanha é sua confiança na esposa. Essa bondade, que pode ser interpretada pelo espectador como indiferença ou apatia, é não obstante o que alimenta a culpa de Laura, é o que faz seu desejo por outro homem parecer ainda mais moralmente condenável – colocando simplesmente, Fred não merece a traição de Laura.

Já em *Amor à flor da pele* os cônjuges é que são infiéis e, portanto, moralmente condenáveis segundo os códigos melodramáticos. No entanto, Wong Kar-wai adota uma tática estilística interessante, que é a de jamais mostrar seus rostos: deles são exibidos apenas as costas, um perfil ou outra parte irreconhecível do corpo e, portanto, longe de qualquer possibilidade de identificação com o apreciador. Eles estão sempre ausentes, fora de enquadramento, mesmo quando dialogam ou interagem com outros personagens. Ou seja, nada se sabe sobre estes personagens além do fato de que eles estão traindo seus respectivos cônjuges, de modo que não se pode antipatizar ou simpatizar com eles. Essa estratégia reflete uma diferença em relação ao melodrama tradicional que é a falta de polarização moral dos personagens: a história que interessa é a do amor não realizado entre o Sr. Chow e a Sra. Chan, sem qualquer espaço para que o espectador sequer se preocupe com os outros. De fato, os infiéis jamais serão punidos, não haverá um flagrante da traição ou qualquer coisa do tipo: o destino deles simplesmente não importa. Por isso é que a noção de segredo, de sentimentos guardados, mas não explicitados, está tão presente na trama. Em boa medida, esta

estratégia de utilizar uma relação constante com o que está fora de quadro ilustra a relação dos próprios protagonistas com o que não é visto e não é dito – ou seja, com o que é velado ou apenas sugerido.

Isso nos leva a outro ponto de análise, que é a condução narrativa dos dois filmes. A narrativa de *Breve encontro* é conduzida por Laura, que introduz em voz *off* um *flashback* narrando toda sua aventura extraconjugal como se fosse uma espécie de confissão silenciosa (direcionada ao mesmo tempo ao marido e ao espectador). Toda a narração parte do ponto de vista desta personagem, já que não apenas o discurso verbal (o que ouvimos) é gerado por ela, como também o são as imagens (o que vemos), que são suas lembranças. Essa condução narrativa feita por uma personagem principal proporciona um processo de identificação maior com o espectador, e justamente por isso trata-se de uma estratégia típica do melodrama. Curiosamente, este mesmo recurso de um personagem que dá sua versão dos fatos em voz *off* está presente em todos os filmes de Wong Kar-wai, menos em *Amor à flor da pele*. Neste filme em particular, a narrativa é de algum modo distanciada dos personagens, ela não oferece essa espécie de acesso direto aos seus pensamentos e emoções a todo o tempo. Essa ausência da expressão verbal nos dá uma pista importante para o que vem a ser uma grande diferença entre os filmes.

Estética da sutileza

Peter Brooks (1976, p.41) diz que o melodrama é um gênero calcado na expressão verbal, o que ele chama de *aesthetics of astonishment*, ou seja, o fato de que no melodrama as emoções não são somente exageradas e hiperbólicas como são expressas de maneira exagerada e hiperbólica – ressaltando a importância do discurso, pois os dilemas morais são frequentemente expressos em termos exagerados: nada é subentendido, tudo é dito. E, ainda assim, nos momentos de maior tensão dramática as palavras parecem não

ser suficientes para expressar todo o conteúdo da cena, sendo necessário fazer recurso de todos os elementos não verbais disponíveis – gestos, olhares, figurino, cenário, música – constituindo o que Brooks, alternativamente, chama de *text of muteness*. Ocorre que, no melodrama, estes signos não verbais ou mudos, como ele chama, geralmente encontram uma expressão igualmente exagerada, hiperbólica, que procura salientar ou sublinhar o que já está sendo dito com palavras. “Um sistema depende do outro, signos verbais indicam signos gestuais, ou especificam tais signos através de uma tradução verbal dos gestos. Os signos gestuais são por sua vez exagerados(...), porque o conteúdo em questão é grandioso” (BROOKS, 1995, p.71).

Enquanto em *Breve encontro* Laura descreve em detalhes seus sentimentos mais profundos, em *Amor à flor da pele* o espectador nunca tem certeza do que de fato acontece no íntimo dos personagens. Não existem no filme de Wong frases como “Ainda há tempo, se conseguirmos nos controlar”, ou “não podia suportar a vergonha, a culpa, o medo”, ditas por Laura em *Breve encontro*. Até mesmo a interpretação dos atores é enigmática – o rosto de Maggie Cheung é bem mais contido e misterioso do que a expressividade exacerbada de Celia Johnson. Na realidade, a expressividade de Maggie está presente sobretudo nos gestos, mas estes são extremamente sutis e minimalistas, como o detalhe de uma mão que aperta nervosamente o braço, ou o gesto de desligar o telefone, ou ainda uma quase imperceptível troca de olhares.

A narrativa de *Amor à flor da pele*, embora linear, é mais complexa do que a do filme de David Lean. Ao invés de ser narrado pela perspectiva de um personagem intradieético, o filme é claramente conduzido por uma instância narradora maior, mas uma instância que não é totalmente neutra nem transparente – pelo contrário, ela faz questão de esconder do espectador determinadas informações, aproximando-se do que David Bordwell (1985, p.160) chama de narrativa autoconsciente, ou seja, aquela que se reconhece enquanto artifício narrativo e reconhece seu direcionamento ao espectador, ao contrário da narrativa

clássica transparente. O filme é cheio de repetições, elipses e buracos propositais na narrativa. A partir de determinado momento, quando os dois decidem fingir que são os outros, essas repetições, espelhamentos e trocas de identidade entre os personagens insistem em atrapalhar o apreciador. Nunca fica totalmente claro, por exemplo, quais situações são reais e quais são hipotéticas ou imaginárias, ou o que a Sra. Chan respondeu ao convite do Sr. Chow para fugir com ele. O final do filme, tão enigmático quanto todo o resto, dá inclusive uma sugestão de que ela teria tido um filho com ele, obrigando o espectador a completar importantes lacunas narrativas. Nada fica totalmente explícito na condução da narrativa, onde os detalhes mais sutis, os menores gestos e objetos cenográficos⁴ são o que realmente contam a história. Portanto, se podemos dizer que na obra de Wong os detalhes são visivelmente importantes, aqui eles não operam para sublinhar o conteúdo verbal, como no melodrama de Lean, mas sim para substituí-lo, uma vez que os personagens praticamente não expressam em palavras seus sentimentos. Ao invés de exagero, os gestos apontam para o detalhe, para a sutileza da sugestão, na medida em que é a partir desses detalhes cotidianos que surge o drama, o conflito. Ao contrário do melodrama clássico, extremamente comunicativo, aqui nada é dito, tudo é subentendido.

Um último (mas não menos importante) elemento de comparação entre os filmes é o discurso musical. Não somente porque a concepção original de melodrama significa drama acompanhado de música, mas pela centralidade que esta ocupa, sobretudo no filme de Wong. A trilha sonora de *Amor à flor da pele* é composta por dois tipos de músicas: a trilha instrumental arranjada por Michael Galasso e as clássicas canções românticas de Nat King Cole cantadas em espanhol. Derivado de uma trilha composta para outro filme (*Yumeji*, de 1991, do diretor japonês Suzuki Seijun), o tema instrumental “Yumeji’s theme” reproduz o tom melancólico dos encontros entre os dois personagens e contrasta com a trilha orquestrada grandiosa que normalmente se vê nos melodramas tradicionais – inclusive em *Breve encontro*. Neste, ao invés de uma trilha composta especificamente para o filme, Lean optou por um concerto clássico

preexistente, de Rashmaniov, mas que tem todos os elementos grandiloquentes de uma trilha clássica de melodrama. O tema de Yumeji, ao contrário, não é grandioso ou robusto: nele, a orquestra serve apenas de pano de fundo para os violinos, que executam um tema lânguido, lento, ao mesmo tempo grave e suave, sem deixar de ser sentimental. A duração do tema, sua qualidade rítmica repetitiva e o fato de ser apresentado sempre em conjunção com imagens em câmera lenta encarnam a própria indeterminação dos quaseamantes em seus encontros e desencontros. Isto fica evidente, por exemplo, na cena que mostra o primeiro encontro entre os personagens fora de casa: nenhum olhar é trocado entre os dois quando se cruzam na escadaria que leva à barraca de *noodles*, seus corpos são enquadrados quase totalmente de costas. No entanto, a cena é carregada de tensão emocional, presente sobretudo na música e no ritmo que ela parece empregar aos corpos em câmera lenta.

Já as canções de Nat King Cole dão o tom abertamente sentimental que faz possível classificar este filme como um melodrama. A presença de boleros sentimentais cantados em espanhol como *Aquellos ojos verdes* e *Quizás, quizás, quizás* provoca um certo estranhamento, uma vez que não apresenta uma ligação lógica evidente com o local ou a situação narrada.⁵ Entretanto, a contraposição que se estabelece entre personagens que pouco ou nada revelam sobre seus sentimentos com a trilha sonora que exacerba justamente sua qualidade sentimental cria um contraponto no mínimo interessante. Esta estratégia relaciona quase que imediatamente a representação dramática singela e sutil que vinha se apresentando no filme à tradição do melodrama, em que sentimentos são tão arrebatadores quanto as letras de um bolero. A música chega a ocupar um lugar de narração, exaltando os sentimentos e deixando claro, com palavras, o que os personagens só são capazes de insinuar com gestos e olhares. Não é por acaso que uma canção como *Quizás, quizás, quizás* aparece num momento de profundo impasse sentimental dos personagens. *Siempre que te pregunto / Qué, cuándo, cómo y dónde / Tú siempre me respondes / Quizás, quizás, quizás / Y así pasan los días / Y yo, desesperando / Y tú, tú contestando / Quizás, quizás, quizás*. O

“talvez” é um elemento fundamental, já que o próprio filme faz questão de deixar certas coisas em aberto, fazendo o espectador se perguntar ou imaginar o “talvez” (o que de fato aconteceu entre eles? O que aconteceria se eles ficassem juntos?).

Conclusão

O exercício interpretativo proposto neste artigo teve como ponto de partida a comparação entre dois filmes, um deles um melodrama clássico, o outro, um filme chinês contemporâneo que é comumente descrito como melodrama, mas que, na realidade, nunca havia sido analisado rigorosamente sob a chave interpretativa do gênero. O estudo das regras intrínsecas e das formalidades do melodrama tornou possível a comparação entre os filmes, através da qual foi possível constatar alguns pontos de aproximação e afastamento entre eles. Se podemos dizer que *Amor à flor da pele* é um melodrama, devemos fazer algumas ressalvas. Por exemplo, verificamos que, se a temática centrada no dilema moral e sentimental entre os personagens está presente de maneira similar nos dois filmes, a forma de expressão é bastante diferente: David Lean segue a linha da hipérbole cara ao melodrama clássico, em que os elementos não verbais exaltam e sublinham o conteúdo verbal que já é por si só grandioso, inclusive ancorando a narrativa na personagem central feminina, enquanto Wong Kar-wai opta por uma estratégia mais sutil, mais recatada, na qual os elementos não verbais são de fato mais expressivos do que o discurso explícito, e que preza por um certo distanciamento em relação aos personagens para manter a atmosfera de mistério e isolamento de ambos.

Tais diferenças mostram-se especialmente iluminadoras para o objetivo mais amplo deste trabalho, que é o de estudar a relação do melodrama com os cinemas de línguas asiáticas como um todo. Culturas diferentes (assim como épocas diferentes no interior de cada cultura) possuem suas próprias conjunturas, a partir das quais o melodrama aparece e torna-se popular. Alguns críticos, como

Thomas Elsaesser (1991), acreditam que o melodrama nasce sempre num contexto de crise, devido à sua capacidade de trazer alento moral (e entretenimento) para os espectadores. Na França do século XIX foi a crise do Sagrado que originou o melodrama; no cinema norte-americano da década de 1950, foi a crise de identidade social gerada pelo fim da Segunda Guerra e a Guerra Fria. Nos países asiáticos, o melodrama encontra profusão no encontro traumático destas sociedades com o conceito de “modernidade”, ou seja, no momento em que estes países foram confrontados diretamente com a moderna realidade ocidental.

O que está em questão, portanto, não é a presença do melodrama enquanto gênero entre o leque de expressões possíveis do cinema asiático – isso fica evidente nos filmes analisados, uma vez que em ambos o melodrama coloca em questão dilemas morais representados numa poética sentimental, independentemente de suas particularidades sociais ou culturais. No entanto, o modo como esses temas são retratados em cada filme, as diversas maneiras possíveis de explorar o modo de representação melodramático, são fatores que realçam e iluminam as diferenças e as particularidades artísticas e culturais de cada um desses cinemas. O desafio encontra-se, portanto, em aplicar os conceitos de melodrama previamente estabelecidos a um grupo de filmes para o qual esse conceito não foi originalmente criado, procurando verificar seus limites e benefícios nesta situação particular. É somente a partir desta perspectiva que se torna possível utilizar as definições formais do gênero para verificar as particularidades do melodrama produzido por culturas não ocidentais.

Referências bibliográficas

- ANG, I. *Watching Dallas: soap opera and the melodramatic imagination*. Londres: Methuen, 1985.
- BORDWELL, D. *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- BROOKS, P. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. New Haven: Yale University Press, 1976.
- DISSANAYAKE, W. (Ed.). *Melodrama and Asian cinema*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- ELSAESSER, T. Tales of sound and fury: observations on the family melodrama. In: LANDY, M. (Ed.). *Imitations of life: a reader on film & television melodrama*. Detroit: Wayne State University Press, 1991.
- HAYS, M.; NIKOLOPOULOU, A. (Ed.). *Melodrama: the cultural emergence of a genre*. Nova Iorque: St. Martin's Press, 1999.
- KAKMI, D. et al. *The cinema of Wong Kar-wai: A "Writing Game"*. Disponível em: <http://archive.sensesofcinema.com/contents/01/13/wong-symposium.html>. Acesso em: 14 set. 2010.
- KLINGER, B. *Melodrama and meaning: history, culture, and the films of Douglas Sirk*. Indiana: Indiana University Press, 1994.
- LANDY, M. (Ed.). *Imitations of life: a reader on film & television melodrama*. Detroit: Wayne State University Press, 1991.
- McHUGH, K.; ABELMAN, N. (Ed.). *South Korean golden age melodrama: gender, genre, and national cinema*. Detroit: Wayne State University Press, 2005.
- NOWELL-SMITH, G. Minnelli and melodrama. In: NICHOLS, B. (Ed.). *Movies and methods: volume II*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- YOSHIMOTO, M. Melodrama, postmodernism, and Japanese cinema. In: DISSANAYAKE, W. (Ed.). *Melodrama and Asian cinema*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Referências audiovisuais

2046. Wong Kar-wai. Hong Kong, 2004.
- Amor à flor da pele (In the mood for love/ Fayeungninwa)*. Wong Kar-wai. Hong Kong, 2000.
- Breve encontro (Brief encounter)*. David Lean. Inglaterra, 1945.
- Dias selvagens (Days of being wild/ Afeizhengchuan)*. Wong Kar-wai. Hong Kong, 1990.
- Yumeji*. Suzuki Seijun. Japão, 1991.

-
1. Trabalho apresentado no seminário temático Cinema, Transculturalidade, Globalização.
 2. Pós-doutoranda do programa de Pós Graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas; Doutora em Literatura Comparada e Cinema pela Universidade de Montreal, Canadá . E-mail:lud2046@gmail.com
 3. Todas as traduções são da autora (N.E.).
 4. Vale lembrar que são dois objetos – uma bolsa e uma gravata – que “entregam” o caso dos amantes.
 5. Vale notar que há uma relação contextual deste tipo de música com a narrativa do filme, já que a história se passa na década de 60, época em que a música latina era de fato bastante popular na China. Ainda assim, o fato de a música ter origem extradiegética não só facilita como encoraja uma interpretação expressiva em detrimento de uma função puramente contextual.

Documentário



As imagens, os seus circuitos e modalidades expositivas: o caso do cinejornal *Ita-Jornal* – Porto Alegre, 1927¹

Alice Dubina Trusz²

Este estudo tem por objeto central o *Ita-Jornal*, cinejornal lançado nos cinemas de Porto Alegre em setembro de 1927 pela produtora Ita-Film. Concentradas nos acontecimentos da cidade, as suas quatro edições conhecidas (três das quais existentes),³ versaram sobre temas amenos e pitorescos, de amplo alcance público, mas também registraram práticas e eventos de certa forma fechados, pois realizados em clubes, sociedades e empresas privadas, aos quais o cinema abriu acesso indireto aos espectadores, ao mesmo tempo em que promovia a distinção social e política daqueles cujas imagens reproduziu nas telas.

Considerando-se que a maior parte dos acontecimentos filmados para o *Ita-Jornal* também foi objeto de interesse da imprensa diária (*Correio do povo* e *Diário de notícias*) e periódica (revista *A tela*), rendendo matérias textuais e reportagens fotográficas, pretende-se pensar a questão da visualidade como ela se apresenta e se caracteriza culturalmente em determinado contexto histórico, considerando outros filmes documentais então produzidos e circulados e as demais formas de produção e disseminação da informação e de formação da opinião pública que faziam uso da imagem. Neste caso em particular, se buscará identificar a consideração social de que gozavam os cinejornais entre os contemporâneos,

num contexto marcado pelo empenho da nascente crítica de cinema brasileira na campanha de combate às “cavações” ou filmes documentais e defesa dos “filmes de enredo” ou “de arte”, as ficções.

A Ita-Film e o Ita-Jornal

A Ita-Film foi fundada em agosto de 1927⁴ a partir do “legado” de outra produtora, recém-extinta, a Pindorama-Film, surgida em setembro de 1926.⁵ No final de 1926, a Pindorama contratou Eugênio C. Kerrigan para dirigir as suas produções (PFEIL, 1995, p. 28). Nos primeiros meses de 1927, divulgou-se que a empresa se preparava para filmar *Amor que redime*, drama romântico roteirizado e dirigido por Kerrigan.⁶ Em maio de 1927, a revista *Cinearte* informou que a Pindorama-Film estava em negociações para contratar o fotógrafo paulista Thomas de Tullio, que efetivamente se estabeleceu em Porto Alegre logo a seguir.⁷ Contudo, a Pindorama-Film foi fechada e a Ita-Film acabou abrindo com Kerrigan e Tullio na equipe técnica e também com o projeto do filme ficcional, que finalmente sairia do papel em 1928.

A Ita-Film ou Empresa Cinematográfica Rio-Grandense Oliveira, Soares e Cia. era uma produtora privada independente, que possuía estúdio e laboratórios próprios na Avenida 13 de Maio, n. 1501, atual Avenida Getúlio Vargas.⁸ Ao surgir, divulgou que se dedicaria “ao ramo de cinematografia em geral, filmagens artísticas, comerciais e científicas e à confecção de letreiros [...]”.⁹ Ou seja, não era uma empresa que se dedicaria exclusivamente à produção de filmes de enredo, embora também tivesse essa pretensão.

O seu primeiro produto foi uma “película natural”, o *Ita-Jornal*, que foi exibido em primeira mão aos representantes da imprensa local em 15/08, quando a empresa foi oficialmente inaugurada, embora só tenha estreado publicamente nos cinemas em 05/09. Após assisti-lo, os jornalistas consideraram que o filme, que “focalizava diversos aspectos da Capital”, havia sido produzido “com muita

arte, possuindo [...] uma fotografia de nitidez perfeita”,¹⁰ que nada ficava a dever aos demais cinejornais estrangeiros e nacionais exibidos na capital.¹¹ O programa do *Ita-Jornal n. 1* compreendia cenas da

Procissão de Corpus Christi, vendo-se o início da organização no Colégio Bom Conselho; desfile pela rua Independência, praça da Caridade e finalmente a entrada e benção dada por D. João Becker nas escadarias da capela do Espírito Santo; chegada de um vapor da Costeira ao nosso porto; disputa do campeonato de futebol pelas equipes das nossas escolas superiores e a rainha dos estudantes, senhorita Annes Dias, ao dar início ao torneio; torneio no campo do Grêmio Porto-Alegrense; lançamento da pedra fundamental do novo quartel do comando da Brigada Militar; torneio no campo do Sport Club Cruzeiro em disputa da taça “14 de Julho” e do qual participaram todos os clubes da APAD; quartel do 3º Batalhão da Brigada Militar, vendo-se o chefe revolucionário Honório Lemos ao deixar aquele estabelecimento, onde esteve preso, cercado de pessoas de sua família, despedindo-se da força estadual; belos aspectos da cidade, como sejam a Pedra Redonda, os novos jardins da Av. Redenção, a rua Independência com os novos combustores ali instalados, rua Duque de Caxias, uma tarde na rua dos Andradas, etc. A parte mais interessante é que foi apanhada a bordo do hidroavião Ypiranga, numa viagem desta Capital ao Rio Grande. Ao espectador é dado apreciar não só o lindo aspecto que apresenta a nossa cidade, como a do Rio Grande, vista do alto, e todas as peripécias e panoramas até o nosso porto marítimo.¹²

No anúncio do lançamento público do cinejornal, essa relação temática seria simplificada, mas ganharia o acréscimo de dois novos temas: “Uma visão futurista (humorismo) – Passeio em automóvel 120 kilometros a hora pela rua dos Andradas (inédito).”¹³

O *Ita-Jornal n. 1* estreou no cinema Central em 05/09, uma segunda-feira, abrindo o programa das quatro sessões do dia (14h30, 16h, 19h15 e 21h) como complemento de um filme de longa metragem estrangeiro. Dessa forma, ocupou o

espaço que já era reservado aos cinejornais nacionais e estrangeiros nas sessões dos cinemas. Ele continuou sendo exibido durante esse mês e o seguinte, mas em outras salas. Após a exibição, o *Correio do povo* o recomendou, destacando sua qualidade técnica e variedade temática e observando que o *Ita-Jornal* preenchia uma “sensível lacuna em nossa vida artística”, deixando esperançosos aqueles que se preocupavam com a “indústria do filme em nosso Estado.”¹⁴ O *Diário de notícias* endossou essa apreciação e informou que os acadêmicos tiveram entrada franca na exibição. Tratava-se dos universitários porto-alegrenses, cujo torneio desportivo havia figurado entre os temas filmados e que teria outra de suas festividades – a Festa da Primavera – documentada na quarta edição do cinejornal. A filmagem do evento envolvendo os filhos da elite local foi o assunto mais destacado na promoção publicitária do *Ita-Jornal n. 4*, sendo reveladora das práticas que envolviam as relações desta classe com as autoridades, o comércio e o setor das diversões públicas, perpassadas pelos interesses do cinema.

Como as demais edições, o *Ita-Jornal n. 2* também foi divulgado por meio de anúncios impressos, estreando no mesmo cinema Central a 19/09, nos mesmos moldes da edição anterior, e foi exibido a seguir em outras salas. Ele trazia

variada e importante reportagem da cidade, destacando-se a Missa em ação de graças pelo restabelecimento do Sr. Dr. Octavio Rocha; a inauguração da Herma ao saudoso mestre Apollinario Porto Alegre; a parada de 7 de Setembro; jogos no jardim da infância em São João e Carlitos em Porto Alegre.¹⁵

Após assisti-lo, o representante de *A federação* observou que “a fita veio confirmar o sucesso alcançado pela primeira exibição” (do *Ita-Jornal n. 1*). Sobre os conteúdos, informou que a citada missa havia sido rezada na Igreja do Senhor dos Passos e que a Banda Municipal, criada pelo intendente Octavio Rocha, havia se apresentado diante do templo. A respeito da parada militar, acrescentou também que as imagens mostravam o desfile “dos Tiros 4, 251 e 318, Colégio

Militar, 7º B. C., 3º B. M., escolta presidencial e outras forças”.¹⁶ No feriado de 20/09, a Banda Municipal deu concerto à tarde no arrabalde operário de São João, na praça Pinheiro Machado, a mesma filmada para o *Ita-Jornal n. 2*, dando conta da visibilidade que o cinema conferia aos eventos, locais e pessoas.

Após um mês, em 18/10, estreou no cinema Central o *Ita-Jornal n. 4*, sem que tivesse havido qualquer referência na imprensa (jornais *A federação*, *Correio do povo* e *Diário de notícias*) à edição n. 3. O cinejornal foi exibido nas quatro sessões de uma terça-feira, assumindo novamente caráter complementar. Desta vez, mostrava “assuntos de palpitante interesse da vida porto-alegrense”, como “aspectos encantadores dos arredores desta capital, provas atléticas no Turner Bund e a Festa dos Estudantes em Vila Nova”.¹⁷ A novidade é que o *Ita-Jornal n. 4* foi reprisado no dia seguinte na mesma sala, em uma época em que era muito raro que um filme ficasse em cartaz por dois dias seguidos, especialmente nas melhores salas, do centro. Tal sucesso estava relacionado às temáticas contempladas no filme e aos seus protagonistas.

A última edição do *Ita-Jornal* exibida em 1927, de n. 5, foi lançada em 07/12, no cinema Central, mas sem a repercussão das anteriores. Até 22/11, nenhuma notícia sobre a Ita-Film saiu no *Diário de notícias*. No entanto, duas produções gaúchas de ficção circulavam pelas salas de cinema da cidade: *Um drama nos pampas*,¹⁸ com locações campestres e temática pastoril, e *O castigo do orgulho*,¹⁹ filmado em Porto Alegre. Ambos estrearam na última semana de outubro e mantiveram-se em cartaz em sete salas diferentes até meados de novembro. Ou seja, havia uma significativa oferta de produções locais em cartaz, uma onda que já arrefecia quando a Ita-Film voltou a ser comentada.

No entanto, o interesse principal dos anúncios e notas publicados na imprensa a partir de 22/11 pela Ita-Film era outra produção sua, um filme documentário intitulado *Glória à Virgem do Rosário*,²⁰ cuja exibição tinha por complemento o *Ita-Jornal n. 5*. Os filmes estrearam no cinema Central na quarta-feira, 07/12, ocupando as quatro sessões do dia e ganhando reprise, “a pedido

geral”, na mesma sala, no domingo, 12/12, mas em sessão única, horário não comercial e com renda beneficente.²¹

Segundo a imprensa, que se omitiu de qualquer apreciação sobre o *Ita-Jornal n. 5* antes e após o seu lançamento, o cinejornal trazia cenas da “inauguração da sede do Duca degli Abruzzi, flagrantes do Dia da Flor, exercícios de equitação pela Escolta Presidencial, etc. etc.”²² O recurso aos seus entretítulos agrega novas informações sobre os temas da edição: “Inauguração da garagem do clube de remo G.I. Canottieri Duca D. Abruzzi c/ Batismo de botes – A chegada de um dos páreos – O dia da Flor – United States Rubber Export & Co.Ltda., c/ escritórios, gerência, funcionários, estoque – Exercício de equitação da Brigada Militar”.

Já *Glória à Virgem do Rosário* recebeu elogios, sendo identificado como um “trabalho fotográfico” do “sr. Thomas de Túlio, diretor do departamento técnico da Ita-Film” que muito honrava a “cinematografia nacional”.²³ O filme era uma espécie de cinejornal de edição única, visto que documentava diferentes atividades do programa das comemorações em louvor de N. Sra. do Rosário, realizadas em São Leopoldo em outubro, incluindo uma corrida automobilística que terminou com um acidente fatal. Ele trazia imagens de “belíssimos quadros da Virgem, a missa celebrada na praça por D.João Becker, quadros históricos reproduzindo o desembarque de Pedro Álvares Cabral e sua comitiva”,²⁴ as danças dos Cafres, Jardineiras, Ciganas, das Flores etc.; as tradicionais cavalhadas entre Mouros e Cristãos; festas esportivas e o trágico quadro do desastre ocorrido durante a prova automobilística SALTO DA MORTE”.²⁵

Constata-se, assim, que os dois filmes tratavam, sob enfoques diferentes, da questão do automobilismo. A sua divulgação começou justamente na mesma edição (22/11) em que o *Diário de notícias* publicou uma grande matéria sobre as corridas automobilísticas realizadas no domingo anterior, na estrada de Canoas, sob o patrocínio da Associação das Estradas de Rodagem. O evento demonstrou que havia velozes corredores no meio local e que o

público também já vinha prestigiando tais disputas como “reunião social”, isto é, como um evento frequentado por uma “elegante multidão”, composta inclusive de “senhoras da sociedade”.

De fato, o trecho de *Glória à Virgem do Rosário* que maior destaque mereceu nos anúncios foi aquele do acidente do piloto de corridas, que foi divulgado de forma sensacionalista, ressaltando-se que o filme permitiria ao espectador “assistir um auto lançado à fantástica velocidade ser lançado a uma altura fenomenal e vir contra o solo depois de ter cuspidido no ar os seus tripulantes (Inédito).” Em outro anúncio, enfatizava-se a promessa de um espetáculo de sensações, onde, “entre outras cenas de emoção, veremos renovar-se ante nossos olhos horrorizados o pavoroso desastre ocorrido na prova O SALTO DA MORTE, onde o condutor de um automóvel, num salto arriscado, teve morte quase instantânea!”.²⁶

Embora a indústria automobilística representasse um setor econômico de ponta na época e o tema concentrasse um interesse social crescente, foi o contrário que ocorreu com o *Ita-Jornal* n. 5, em que as filmagens que divulgavam uma empresa local especializada no setor, a *United States Rubber Export & Co. Ltda.*, representante de um fabricante estrangeiro de pneus para automóveis, nem sequer foram referidas pela imprensa. E isso muito provavelmente porque se tratava de uma explícita reportagem cinematográfica publicitária, a primeira e única incluída nas cinco edições do *Ita-Jornal* conhecidas, uma legítima “cavação”.

Cavação x filme de enredo

No Brasil, caracterizou a década de 1920 uma crescente distinção entre os filmes ficcionais e os documentais, endossada pelo desprezo a estes últimos. Estabeleceu-se, assim, uma oposição entre “filmes posados” ou “de enredo”, as ficções, e “filmes naturais”, generalizados sob o termo depreciativo “cavação”. Tais concepções, evidenciadas no meio cinematográfico, foram instituídas e disseminadas em meio a uma campanha promovida pela nascente crítica de

cinema brasileira, cujo intuito era estimular o desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional (CAMPELO, 2005). No entanto, elas não parecem ter tido maior adesão da sociedade mais ampla, em se tratando do cinema e da recepção dos espectadores em geral às produções de caráter documental então produzidas e exibidas.

A distinção depreciativa ganhou ênfase na segunda metade da década, inicialmente nas sessões especializadas em cinema de revistas cariocas de variedades, como *Selecta* e *Paratodos*, e depois na revista cinematográfica *Cinearte* (1926-1942). Nestes veículos, críticos como Pedro Lima defendiam os filmes de enredo como as únicas e legítimas produções cinematográficas capazes de concentrar valor artístico e dignificar o cinema brasileiro.

Tais ideias tiveram repercussão em Porto Alegre, sendo reproduzidas pelas revistas ilustradas *Kosmos* (1926)²⁷ e *Mascara* (1918-28), que foram os primeiros periódicos locais a reservar seções exclusivas para o tratamento dos assuntos cinematográficos, até o surgimento da revista de cinema local *A tela* (1927-34). Os redatores da seção temática da *Kosmos* eram os jovens Jutahy de Nonohay e Dante Laytano. Extinta a *Kosmos*, eles assumiram, no início de 1927, a seção especializada de cinema lançada pela *Mascara*.²⁸ Enquanto ocuparam tais postos, trocaram correspondências com os críticos da *Cinearte*, enviando-lhes notas informativas sobre a cinematografia gaúcha.

Na *Kosmos*, foi comumente reproduzido o discurso de defesa dos “filmes de enredo” e de condenação das “cavações”, fundado na observação de que a proliferação destas últimas ameaçava a cinematografia brasileira, desprestigiando-a. Mas qual era o sentido do termo em 1926? Segundo esclareceu o redator de cinema da revista, os “cavadores” eram “pessoas que andam todo dia junto aos altos poderes, arranjando, isto é, ‘cavando’ empregos ou grandes empreendimentos, onde possam ganhar dinheiro facilmente.”²⁹ Procurando ser mais específico, enfatizou que, em cinema, denominava-se “cavador” ao “indivíduo que, tendo comprado uma máquina cinematográfica, vive pelas ruas e por todos

os recantos do país a tirar vistas à custa do governo, municipal ou federal.” O problema é que tais produções careciam de qualidade “artística”, pois aos seus produtores o que interessava era a quantidade.

Se essa definição correspondia perfeitamente aos cinegrafistas que, financiados pelas elites, documentavam as suas posses, participações sociais e oficiais, e mesmo o seu cotidiano (GOMES, 1986), o fato é que o termo e a prática eram anteriores à sua adoção e adaptação pelo meio cinematográfico brasileiro e tinham um sentido mais amplo e genérico, abarcando outros setores da sociedade e profissionais.

Em janeiro de 1927, a própria *Kosmos* veiculou uma matéria intitulada “O cavador”, onde o termo foi tratado em seu sentido amplo, observando-se que remontava ao início do século XIX e tinha representantes em todas as áreas, sobretudo entre os jornalistas de “segunda categoria”. O que eram “cavadores”? Eram indivíduos “cuja profissão era arrancar a fórceps os dinheiros do bolso do burguês pacato, fazendo com eles o que se chamam ‘comidas’.”³⁰ Esse sentido pejorativo fica evidente em uma ilustração de humor intitulada “Os nossos cavadores – Do que a polícia deve livrar o povo”, veiculada na *Kodak* em 1917, demonstrando a difusão popular do termo e sua ampla aplicação social. Na gravura, são representados onze casos de “cavação”, que vão desde mendigos que usam crianças para obter esmola até comissões que organizam subscrições públicas para a construção de monumentos, passando por videntes e falsos médicos estrangeiros. Ou seja, protagonizam as cenas charlatões que exercem o seu “ganha-pão” explorando as classes abastadas por meio de vigarices.³¹

Em setembro de 1927, este sentido do termo continuava em voga, como o demonstra a divulgação da comédia norte-americana *O cavador*, exibida no cinema Guarany. Segundo os anúncios, era um filme “para rir mesmo de verdade”, pois contava a história de um homem que vivia de expedientes e que acabou “cavando” um casamento com uma moça rica.³² O título recebido pela produção em Porto Alegre (e talvez no Brasil) traduzia para os espectadores locais uma prática

que também era popular nos Estados Unidos, e, igualmente, não se restringia ao campo da produção cinematográfica.

A importância social dos cinejornais

O breve levantamento acima buscou reunir indícios capazes de estender a compreensão das bases da oposição entre filmes “naturais” e “posados” e principalmente problematizar a generalização das produções de caráter documental sob o termo depreciativo “cavação”, cujo uso parece ter se restringido a uma parcela dos contemporâneos, os críticos de cinema.

O exame da imprensa da época indica que, a princípio, os cinejornais não eram identificados como “cavações”, entendendo-se que eram produzidos por razão de um objetivo distinto e louvável: o registro e a divulgação dos acontecimentos cotidianos por meio do cinema. Os filmes documentais, de atualidades e cinejornais, concentravam grande importância social enquanto produtos informativos e noticiosos, caracterizados pela variedade temática e pela atualidade, pois proporcionavam um outro e mais amplo acesso ao mundo, visual, num contexto em que ainda não havia televisão e o rádio apenas começava a se instalar.

A experiência de assistir filmes documentais foi sempre muito valorizada pelos porto-alegrenses, desde os primórdios da exibição cinematográfica no meio local (TRUSZ, 2010). Embora os filmes do gênero tenham se transformado desde 1895, assim como o modo de exibi-los e assisti-los, eles continuaram marcando presença nos programas dos cinemas e desempenhando um papel fundamental como “janela para o mundo”.

Em 1927, entre tantos cinejornais estrangeiros e alguns nacionais que eram exibidos regularmente nos cinemas porto-alegrenses e já faziam parte do cotidiano dos espectadores, a produção de um cinejornal sobre a realidade local

por uma empresa local tinha certamente uma importância singular. Tanto é que, após conhecerem as instalações da Ita-Film, os jornalistas saudaram os dirigentes da empresa, incentivando-os a empenhar-se pela “implantação, no nosso Estado, de uma verdadeira indústria de filmes, indústria essa que viria beneficiar o Rio Grande do Sul, pois mostraria ao mundo o seu progresso. [...]”³³

Orientados pelo exemplo norte-americano, os brasileiros entendiam que a capacidade de produção cinematográfica também era uma amostra do desenvolvimento cultural e econômico de um país. O primeiro cinejornal porto-alegrense, o *Recreio Ideal-Jornal*, de 1912, talvez por ter sido produzido por iniciativa de um exibidor e projetado apenas no seu cinema, não foi considerado propriamente um exemplo nesse sentido. Tratava-se de um contexto diverso daquele de 1927, quando a atividade exibidora já estava consolidada, o mercado brasileiro estava tomado pela produção norte-americana de modelo hollywoodiano e almejava-se desenvolver uma indústria cinematográfica brasileira nele pautada.

Em agosto de 1927, o *Diário de notícias* veiculou uma nota elogiosa aos cinejornais da UFA, considerados os melhores em cartaz na cidade no momento. Entre os temas então tratados na produção alemã, destacou-se a aviação, que também constaria entre os interesses do *Ita-Jornal n. 1*, lançado logo a seguir. Considerando que a filmagem local documentou o voo do primeiro hidroavião da recém-fundada VARIG, empresa pioneira da aviação comercial no Brasil, e que essa viagem era um privilégio de poucos, é possível fazer ideia da importância dessas imagens para os contemporâneos.

No seguimento, o redator voltaria a enfatizar o valor dos cinejornais pela sua função “instrutiva”, pelo caráter documental de suas imagens e a sua potencialidade como meio de expressão visual, capaz de proporcionar ao público um acesso rápido e de baixo custo aos acontecimentos e à diversidade cultural do mundo fisicamente inacessível. Tal manifestação, que demonstra o interesse social do gênero entre os contemporâneos, cada vez mais exigentes quanto à qualidade técnica e temática dos filmes, também caracterizava o

contexto de lançamento do *Ita-Jornal*, paralelamente à campanha da crítica de cinema contra os filmes “naturais”.

A produção do filme de arte

O projeto de produção de filmes de arte, como se sabe, esteve desde o início entre os planos da Ita-Film. O anúncio da sua produção começou cedo, ainda antes da estreia do *Ita-Jornal n. 4* (18/10), em 29 e 30/09, quando foram publicados no *Correio do povo* e em *A tela* materiais anunciando que a empresa resolvera “lançar no mercado a sua primeira super-produção” e dera início à seleção do elenco. Um trecho do anúncio foi inclusive reproduzido em um dos entretítulos iniciais do *Ita-Jornal n. 4*. No dia da sua estreia, outra nota lembraria que a Ita-Film, “produtora dos apreciados *Ita-Jornal*”, iniciaria em breve a filmagem do futuro *Amor que redime* (1928).

Quando exibiu *Glória à Virgem do Rosário*, a Ita-Film procurou da mesma forma associar os elogios recebidos pelo filme – recomendado como “magnífico film documentário”, filmado com “técnica apurada e brilhante” e apresentando “artística fotografia”³⁴ – com o anúncio da filmagem de sua película ficcional. Afinal, o que justamente interessava à Ita-Film como produtora cinematográfica era construir uma reputação positiva do ponto de vista da competência técnica e da excelência artística dos seus produtos, ganhando a confiança do meio político, cultural e empresarial local, o que por sua vez produziria uma opinião pública favorável e também despertaria o interesse dos eventuais financiadores. A produção do *Ita-Jornal* deve ter servido ao mesmo intuito, podendo-se reconhecer nele uma espécie de cartão de visita e um trabalho de valor no “currículo” da Ita-Film, e não o contrário, embora preponderasse no meio cinematográfico a valorização dos filmes de enredo.

Na verdade, embora em nenhum momento os *Ita-Jornais* tenham sido percebidos e/ou criticados como “cavações”, observa-se na seleção dos

“motivos filmados” uma orientação mais promocional do que informativa, além de conformidade com o padrão das revistas ilustradas da época, reunindo temas amenos e pitorescos. No conjunto, o cinejornal documentou campeonatos esportivos, eventos militares e cívicos, festas populares, lazer e sociabilidades das elites, contribuindo para a promoção de autoridades, do alto comércio local, da própria produtora e demais setores envolvidos com o cinema, como a distribuição e a exibição.

Se a ousada edição de estreia ofereceu aos espectadores a experiência imaginária de voar num avião e percorrer as ruas da cidade em um automóvel “a grande velocidade”, permitindo exercícios perceptivos do olhar e novas perspectivas de visão, as edições seguintes foram menos ousadas e criativas do ponto de vista das possibilidades expressivas das imagens e da técnica cinematográfica, restringindo-se a um registro bastante estático de acontecimentos locais recentes que também mereceram cobertura jornalística da imprensa.

Considerando-se a qualidade das abordagens, verifica-se que apenas o *Ita-Jornal n. 5* traz evidências claras de financiamento externo e promoção comercial, ou seja, de “cavação”. Contudo, já no *Ita-Jornal n. 1* o voo no hidroavião sinalizava as relações entre os proprietários da Ita-Film e da VARIG, comprovadas pela pesquisa. No *Ita-Jornal n. 2*, igualmente observa-se a promoção política da administração municipal, presente ainda na primeira edição, quando são mostradas as obras de remodelação urbana da cidade (calçamento, ajardinamento e iluminação pública), promovidas pelo intendente Octavio Rocha. Desta vez, ele é percebido e homenageado como indivíduo, com a missa pela sua saúde, voltando-se a dar destaque ao administrador, na filmagem de uma das praças com que dotou a cidade antes que o seu mandato fosse interrompido precocemente pela morte, em 1928. O *Ita-Jornal n. 2* também continha uma autopromoção da Ita-Film e do seu cinejornal, registrando o sucesso da sua estreia no cinema Central, que também colhia os louros da iniciativa. A filmagem da *performance* do imitador de Carlitos, que já se apresentara em frente ao mesmo cinema promovendo o lançamento do novo filme de Chaplin, *Em busca do ouro* (1925), fecharia com

chave de ouro a rede de práticas e influências estabelecida entre os diferentes setores do mercado cinematográfico local.

O *Ita-Jornal* n. 4 continuaria promovendo os setores ligados ao cinema e as sociabilidades mundanas e esportivas da burguesia porto-alegrense, sintetizadas de forma exemplar no evento Festa dos Estudantes na Vila Nova, que foi organizado pela classe estudantil, mas recebeu favores do poder público (meios de transporte), do comércio (comes e bebes) e dos exibidores cinematográficos, que financiaram as taças com que foram premiadas as disputas do piquenique da elite na zona sul da cidade.

Ou seja, mesmo que o *Ita-Jornal* não tenha tido por intuito explícito atrair verbas públicas ou privadas para o seu financiamento e o de outras futuras produções da Ita-Film, as classes dirigentes protagonizaram as suas imagens. As suas atividades políticas e culturais, as diferentes manifestações de sua ação e participação social foram privilegiadas entre os acontecimentos filmados, sendo assim legitimadas como representativas do desenvolvimento econômico, político e cultural local.

Referências bibliográficas

BERNARDET, J.-C. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 1995.

CAMPELO, T. *Cinearte, o cinema brasileiro em revista (1926-1942)*. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/cinema/anpuh2005/anpuh2005f.htm>. Acessado em 09 fev. 2011.

CHARTIER, R. O mundo como representação. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 5, n. 11, p. 173-191, 1991.

GAUDREAU, A. El cine de los primeros tiempos situado y mantenido a distancia... *Archivos de la filmoteca*, Valência, n. 28, p. 72-79, feb., 1998.

GOMES, P. E. S. A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898- 1930). In: CALIL, C. A.; MACHADO, M. T. (Org.). *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986.

LE GOFF, J. Documento/Monumento. In: *ENCICLOPÉDIA Einaudi*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1984.

MENESES, U. T. B. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

MORETTIN, E. V. Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso. *Revista Brasileira de História*, v. 25, n. 49, São Paulo, jan.-jul. 2005.

PFEIL, A. J. Cinematógrafo e o cinema dos pioneiros. In: BECKER, Tuio. (Org.). *Cinema no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Unidade Editorial/PMPA, 1995. p. 17-29. (Cadernos Porto & Vírgula, 8)

TRUSZ, A. D. *Entre lanternas mágicas e cinematógrafos: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre. 1861-1908*. São Paulo: Terceiro Nome/Ecofalante, 2010.

Jornais

Correio do povo, 1911, 1912 e 1927; *Diário de notícias*, 1927; *A federação*, 1911.

Revistas

Kodak, 1912; *Kosmos*, 1926; *Mascara*, 1927 e 1928; *A tela*, 1927

Filmes

Ita-Jornais n. 2, 4 e 5

-
1. Comunicação apresentada no seminário temático Cinema no Brasil - dos primeiros tempos à década de 1950.
 2. E-mail: alicetrusz@hotmail.com

3. A imprensa da época fornece informações detalhadas sobre as edições n. 1, n. 2, n. 4 e n. 5 do *Ita-Jornal*. Porém, não há nenhuma referência à edição n. 3. Fazem parte do acervo da Cinemateca Brasileira as edições n. 2, 4 e 5, sendo que a edição n. 2 consta como sendo a de n. 3 no letreiro do próprio filme.
4. *A tela*, Porto Alegre, ano 1, n. 3, 15/09/1927, e *A federação*, Porto Alegre, 15/08/1927.
5. *Kosmos*, Porto Alegre, ano 1, n. 20, 25/09/1926.
6. *Mascara*, Porto Alegre, ano 10, n. 1, [s.d.], 1927.
7. *Cinearte*, Rio de Janeiro, 25/05/1927, p. 5, "Thomaz de Tullio deixará Campinas?", por Pedro Lima (segundo pesquisa e transcrição de Jesus Pfeil).
8. Eram seus proprietários Armando R. de Oliveira, Melchiades Soares e Antonio Gageiro, sendo que este último havia sido um dos proprietários da Pindorama-Film.
9. *A federação*, Porto Alegre, 15/08/1927 e *Diário de notícias*, Porto Alegre, 16/08/1927.
10. *Diário de notícias*, Porto Alegre, 16/08/1927.
11. Nesse momento, faziam parte das sessões de cinema os jornais da FOX, *Pathé Jornal*, *Cine-Jornal Brazil* (RJ), *Diamond Jornal* (RJ?), *Universal Jornal* e *Jornal da UFA*.
12. *A federação*, Porto Alegre, 16/08/1927.
13. *A tela*, Porto Alegre, n. 2, 27/08/1927.
14. *Correio do povo*, Porto Alegre, 06/09/1927, p. 3.
15. *Diário de notícias*, Porto Alegre, 18/09/1927.
16. *A federação*, Porto Alegre, 19/09/1927.
17. *Correio do povo*, Porto Alegre, 18/10/1927, e *Diário de notícias*, Porto Alegre, 18/10/1927.
18. Produção da Pampa-Film, de Walter Medeiros, era um "film rio-grandense em 7 partes". *Diário de notícias*, Porto Alegre, 11 e 17/11/1927.
19. Produção da Gaúcha-Film, de Eduardo Abelin, era um "cine-drama" "em 5 longas partes" ou "6 partes". *Diário de notícias*, Porto Alegre, 06, 07 e 10/11/1927. A sua exibição era acompanhada do curta-metragem *Torres*, "film natural" com cenas da praia homônima, filmadas pelo mesmo "operador" de *O Castigo do orgulho*, José Piccoral.
20. Documentário realizado pela Ita-Film por encomenda da "companhia filmadora" Quadrhisreg, de São Leopoldo. *Diário de notícias*, Porto Alegre, 25/11 e 04/12/1927. O filme, composto de cinco partes, estreou em São Leopoldo em 25/11 com grande sucesso e direito à reprise.
21. Segundo o *Correio do povo*, Porto Alegre, 10/12/1927, a renda da sessão seria empregada na construção de uma escola para crianças pobres e num prédio para os filhos do automobilista morto no acidente que marcou a competição apresentada no filme.
22. *Diário de notícias*, Porto Alegre, 04 e 07/12/1927; *Correio do povo*, Porto Alegre, 07/12/1927.
23. *Diário de notícias*, Porto Alegre, 25/11/1927.
24. *Diário de notícias*, Porto Alegre, 25/11/1927.
25. *Diário de notícias*, Porto Alegre, 04/12/1927.
26. *orreio do povo*, Porto Alegre, 07/12/1927.
27. A revista *Kosmos*, publicada em Porto Alegre em 1926, foi o primeiro periódico local que teve uma seção de crítica de cinema, intitulada "Nos cinemas do centro", na qual eram comentados individualmente os filmes em cartaz na cidade, avaliando-os e atribuindo-lhes cotações como "mediocre, sofrível, bom, muito bom e ótimo". A coleção da revista, que pertencia ao acervo da Biblioteca Pública do Estado, foi roubada em 2007.
28. *Mascara*, Porto Alegre, n. 1, ano 10, 1927, seção "A Sétima Arte".
29. *Kosmos*, Porto Alegre, ano 1, n. 9, 10/04/1926.
30. *Kosmos*, Porto Alegre, ano 2, n. 23, 22/01/1927.
31. *Kodak*, Porto Alegre, ano 3, n. 14, 03/11/1917.
32. *Diário de notícias*, Porto Alegre, 08 e 10/09/1927.
33. *Diário de notícias*, Porto Alegre, 16/08/1927.
34. *Correio do povo*, Porto Alegre, 07/12/1927.

Elementos estilísticos da trilogia *Qatsi*¹

André Bonotto (Unicamp) ²

Introdução

Analisaremos neste trabalho elementos estilísticos da trilogia *Qatsi*, dirigida por Godfrey Reggio: *Koyaanisqatsi* (1983), *Powaqqatsi* (1988) e *Naqoyqatsi* (2002). Essas narrativas não utilizam palavra ou fala para se articular. Tampouco utilizam personagens. Que estratégias poderíamos elaborar então para melhor apreender estes agenciamentos audiovisuais? Propomos a análise dos seguintes elementos estilísticos, os quais consideramos possuir central relevo para este conjunto de filmes: a dissociação imagem-música, os movimentos aberrantes e a presença da imagem midiática/eletrônica. Tais elementos estão inter-relacionados e sua identificação e desenvolvimento, através dos três filmes, nos permite melhor apreender a trilogia como uma unidade estética e temática consistente.

Dissociação imagem-música

Iniciemos esta análise pela relação essencial que estrutura as narrativas dos três filmes: a relação imagem-música.

As três narrativas são compostas basicamente por uma infinidade de imagens as mais heterogêneas, articuladas a uma trilha musical constante, incessante. Assim, podemos identificar a característica dominante de cada um

desses dois componentes: a *fragmentação* ou descontinuidade do componente visual, e o *continuum* ou continuidade do componente sonoro.

Tratemos primeiro das imagens. Nos dois primeiros filmes, a maior parte das imagens foi gerada através do procedimento de a equipe sair com a câmera ao mundo, realizando tomadas de locais diversos, considerados interessantes para tratar do tema que inspira o projeto: os *modos de vida* em transformação (transformação causada principalmente pelo desenvolvimento técnico-industrial).

A maior parte das imagens desses dois primeiros filmes são, portanto, *tomadas* (imagens registradas por uma câmera) realizadas em situações do mundo histórico. Essas tomadas registram uma grande quantidade de locais, paisagens (naturais ou urbanas), objetos (industriais ou artesanais) e ações (maquiniais ou humanas). Visto que o tema que inspira os projetos desses filmes é um tanto “aberto” (as “transformações nos modos de vida”), ocorre que nenhuma locação/situação *em particular* é explorada extensivamente. O que temos são grandes quantidades de tomadas diversificadas a compor esse painel ou “mosaico”, mais amplo e genérico, dos “modos de vida”. A maior parte das ações ou situações não se prolonga de um plano a outro: não há desenvolvimento do que se chama “esquema sensório-motor”.³

Podemos agora observar com maior discernimento a fragmentação das imagens nas narrativas da trilogia: o componente visual da narrativa está carregado desse vetor dispersivo, centrífugo, já que não há essa continuidade linear de ações e reações. As imagens parecem a todo o momento tender a ser lançadas longe, descoladas da narrativa, dada sua heterogeneidade em relação às imagens que as precedem ou sucedem⁴. Mas algo as “segura”. E esse algo é o componente sonora, composto essencialmente por uma trilha musical.

A trilha musical é composta, ao longo dos três filmes, por faixas musicais longas (nove faixas em *Koyaanisqatsi*; onze em *Powaqqatsi*; treze em *Naqoyqatsi*). Além das longas durações de cada faixa musical, podemos notar a

existência de um *continuum musical* (uma presença constante e incessante das trilhas musicais, junto às imagens, nos três filmes), o que faz com que a música tenha um papel fundamental de estruturação das narrativas, sendo o elemento que dá forma e contorno aos inícios, aos desenvolvimentos e aos finais de cada sequência dentro dos filmes.

Ressaltamos essa dimensão de *continuum* do componente sonoro, em contraste com a maior fragmentação do componente visual, para tornar mais apreensível o que fundamenta a relação entre ambos: uma *dissociação* dos componentes visual e sonoro.

Os filmes da trilogia *Qatsi* se compõem com a ausência da fala (interna ou externa ao plano) e, igualmente, com a ausência de qualquer sincronismo som-imagem; para além dessa ausência, temos a presença do *continuum* musical, que se torna como um “corpo estranho” sobre as imagens (DELEUZE, 1990, p. 284). Essas narrativas criam, dessa forma, uma verdadeira *imagem audiovisual* (nos termos de Gilles Deleuze), com seus componentes dissociados.

Mas a relação entre sonoro e visual não é arbitrária; antes disso, é sim rigorosa (DELEUZE, 1990, p. 308). Não é casual que os principais sons escolhidos para compor os blocos musicais de *Koyaanisqatsi* sejam os de teclado eletrônico; de *Powaqqatsi*, os de instrumentos musicais latino-americanos, asiáticos, indianos ou africanos⁵; de *Naqoyqatsi*, os de instrumentos que compõe a formação de uma banda esportiva/militar⁶.

Em *Koyaanisqatsi*, o eletromecânico e o tecnoindustrial eram as principais forças organizando todo o complexo modo de vida (fora de equilíbrio) apresentado, daí sua irrupção no tecido sonoro. Algo parecido ocorre com *Powaqqatsi*, onde a diversidade cultural visual era explorada nas sociedades, nos modos de vida (em transformação) registrados; por isso o aparecimento de sonoridades (instrumentos musicais, ritmos e cantos “étnicos”) oriundas desses próprios agrupamentos humanos.

Já em *Naqoyqatsi* há uma relação menos evidente. Imagens processadas por equipamentos os mais atuais (em 2002, quando o filme foi finalizado) são acompanhadas por uma sonoridade quase “antiquada”: instrumentos de sopro (metais), percussão e corda. São timbres já utilizados à exaustão, já codificados por toda a linhagem musical “clássica”. Ocorre que há aqui uma relação com o impulso de ordenação, de controle, que estaria presente em diversas instâncias: na ordem numérica que gera as imagens computacionais e científicas; na infinidade de imagens de guerra, de conflitos; nas experiências de testes de colisão ou de desempenho, contexto no qual as tomadas esportivas, acompanhadas pela proliferação de dados científicos, acabam se inserindo. Partindo do exposto acima, há, na seleção dos instrumentos mencionados para compor o tecido sonoro da narrativa, uma sonoridade esportivo-militar, uma sonoridade arcaica (em relação ao universo apresentado no filme). Ela está associada a esse impulso, que pode ser considerado também “arcaico”: o impulso de controle, ligado, no universo da narrativa, à destruição (vida como guerra).

Prolongando-nos nessa questão, poderíamos afirmar que menos “arbitrários” ainda eram os agenciamentos visuais e sonoros que operavam em certas passagens de *Koyaanisqatsi* por sofisticadas cadeias de repetições e variações (referimo-nos especialmente à sequência das tomadas noturnas aceleradas da cidade).

Essa relação entre os componentes sonoro e visual surge, é claro, apenas através de um processo de *pensamento musical* do filme, simultâneo e correlato à própria criação (dos esboços) da narrativa e à ordenação das imagens.⁷

Não se trata de “a música imitar a imagem” ou vice-versa. O que ocorre é que os componentes, as “imagens sonora e visual”, formam um outro tipo de relação. “A imagem visual e a imagem sonora estão numa relação especial, relação indireta livre” (DELEUZE, 1990, p. 309) e, portanto, fora de qualquer simples assimilação de uma à outra.

É isso o que está na essência da impressão que temos de a “música estar descolada das imagens” (ou vice-versa) nas narrativas da trilogia *Qatsi*.⁸

Movimentos aberrantes: aceleração/desaceleração

Passemos agora, neste segundo momento, a observar os movimentos.

É evidente em *Koyaanisqatsi* que o movimento acelerado, a *aceleração*, ocupa uma dimensão fundamental: este filme aborda um “modo de vida acelerado” por meio da exploração de procedimentos filmicos que lidam com a aceleração (captação de tomadas aceleradas, colocação da câmera em movimento, montagem com planos curtos, trilha musical cuja estrutura e desenvolvimento tornam-se mais complexos e rápidos).

Em *Powaqqatsi*, a narrativa também lança mão da velocidade anormal – no caso, a *desaceleração* das imagens, que está relacionada à criação de um tempo diferenciado para o ato de vê-las, um tempo distendido próprio ao rito/mito, elemento difuso por todo o filme.

Quanto a *Naqoyqatsi*, nele existe uma incidência desses dois movimentos anteriores: de aceleração vertiginosa (*Koyaanisqatsi*), que se intensifica numa dimensão caoide; e de desaceleração (*Powaqqatsi*), que toma uma outra direção, perversa, relacionada ao controle. O choque desses dois movimentos estaria relacionado com o estado de conflito geral, de “vida em guerra” que se passa neste terceiro filme.

A questão dos movimentos “anormais”, acelerados ou desacelerados, tem então importância central para as narrativas da trilogia *Qatsi*. Gilles Deleuze (1990, p. 48-57), ao tratar do tema, diz que o “movimento aberrante” desestrutura as ligações orgânicas do “esquema sensorio-motor”, fundadas em relações localizáveis de ações e reações, de movimentos recebidos e reações executadas, de uma continuidade da percepção à ação.

As narrativas da trilogia *Qatsi* utilizam de forma predominante os movimentos aberrantes, em detrimento dos movimentos normais. Como dissemos, *Koyaanisqatsi* é quase todo imagens aceleradas, em *Powaqqatsi* predominam as imagens desaceleradas e *Naqoyqatsi* faz entrarem ambos os movimentos em conflito.

Dado esse comentário sobre os movimentos aberrantes, observamos que, nos três filmes, quase não podemos acompanhar o *desenvolvimento* de alguma *ação*; não o fazemos nem mesmo em *Powaqqatsi*, filme que apresenta quantidade razoável de tomadas de ações de trabalho, pois neste caso ocorre que nunca acompanhamos um esforço físico em sua integralidade, de sua fase inicial a sua fase final. Vemos apenas fragmentos.

Partindo disto, podemos evocar (novamente) a referência do *mosaico* para a estrutura desses filmes:⁹ uma formação maior que apresenta uma grande quantidade de fragmentos de ações, fragmentos de imagens, que parecem não se encadear, havendo antes uma relação não linear, não sucessiva, mas de “encavalamentos”, com várias imagens agindo e reagindo umas sobre as outras. Essa configuração de mosaico está relacionada ainda à força de dispersão ou centrifugação das imagens, a que nos referimos anteriormente.

Podemos concluir sumariamente que, nessas narrativas, o que ocorre é a instauração de um regime imagético-narrativo no qual tanto o aspecto de mosaico visual (advindo da fragmentação e descontinuidade das imagens) quanto a presença incessante dos movimentos aberrantes determinam um “espaço” onde os movimentos não podem mais se reencadear organicamente, não há possibilidades de desenvolvimento do esquema sensório-motor.

Vejamos agora o terceiro elemento que nos propusemos a analisar.

Presença da imagem midiática/eletrônica

Em *Naqoyqatsi* é feito um uso massivo de imagens de arquivo, grande parte do que se consegue reconhecer como sendo “imagens midiáticas”, isto é, imagens veiculadas através da mídia televisiva, grande meio de comunicação de massa: material publicitário, reportagens, transmissão de jogos esportivos, filmes etc.

É necessário notar, contudo, que essa presença marcada das “imagens midiáticas” ou “imagens eletrônicas”¹⁰ podia já ser pressentida nos dois primeiros filmes da trilogia.

Em *Koyaanisqatsi* havia um breve trecho ao final da oitava sequência,¹¹ em que, num pico de máxima aceleração da narrativa, podíamos ver a inserção do fluxo da imagem midiática e o aparecimento da imagem eletrônica – na tomada de uma mãe acompanhada dos filhos, que olha vidrada as emissões televisivas num aparelho numa loja de eletrodomésticos; na tomada de um pai segurando o filho num dos braços e tentando jogar um *videogame* (fliperama) com o outro, seguido por diversos outros planos de telas de *videogames*; e, finalmente, numa estrutura montada com diversos monitores televisivos uns sobre os outros, todos ligados, dentre os quais às vezes se fixa um deles, dentro do qual se pode vislumbrar um fluxo sempre acelerado de fragmentos entrecortados de programas extraídos de vários canais de gêneros diversos. Ao final deste conjunto de planos, a estrutura televisiva toda é explodida, como se não fosse possível suportar esse fluxo visual desenfreado.

Diferente é a aparição desses tipos de imagem em *Powaqqatsi*. Nesse filme, há um espaço maior dedicado às imagens midiáticas e eletrônicas, presentes na oitava sequência, integralmente composta por filmes publicitários (com rostos de pessoas sorridentes e ações encenadas) e excertos telejornalísticos (apresentadores incorporando “expressões de seriedade” dentro de uma mesma construção de quadro). A velocidade do

transcorrer dessas imagens é muito baixa, e as transições entre elas ocorrem principalmente por meio de fusões, também lentas e graduais.

Tendo primeiro aparecido em *Koyaanisqatsi* numa intensa aceleração das emissões televisivas e em *Powaqqatsi* num lento ofertar ludibriante, a imagem midiática irrompe na narrativa de *Naqoyqatsi* com toda a sua força, num infundável deslizar das imagens umas sobre as outras, em constantes choques e dissoluções.

Em *Koyaanisqatsi*, os aparelhos não eram mais aptos a suportar o fluxo das imagens eletrônicas quando elas atingiam seu mais alto potencial energético: os monitores simplesmente explodiam. O que ocorre então em *Naqoyqatsi*, tendo este filme, como tipo de imagem privilegiada, uma “imagem-fluxo”? O que ocorre é que estes fluxos se intensificam imensamente, mas ao mesmo tempo as imagens já não estão mais presas aos monitores em seu transcorrer. A passagem, na última sequência de *Koyaanisqatsi*, em que a cidade e a tela tornam-se momentaneamente uma superfície de informações eletrônica (pela comparação presente na associação dos planos da cidade e do *chip*) era já uma prefiguração da situação que se generalizaria com *Naqoyqatsi*, situação esta referente ao estado de coisas do cinema (ou da imagem) na contemporaneidade: “a tela não é mais uma porta-janela (por trás da qual...), nem um quadro-plano (no qual...), mas uma mesa de informações sobre a qual as imagens deslizam como ‘dados’” (DELEUZE, 1992, p. 98).

Finalizando a trilogia *Qatsi* nesta virada de milênio, *Naqoyqatsi* comporia então esse grande ambiente de imagens como uma “mesa de informações”, onde predominam as imagens eletrônicas, midiáticas e as numéricas, todas deslizando como “dados”, umas sobre as outras. O próprio diretor afirma: neste filme, “a locação é a imagem”.¹²

Referências bibliográficas

BONOTTO, A. *Trilogia Qatsi: visões e movimentos de mundo* [Dissertação de Mestrado]. Campinas: Universidade Estadual de Campinas - Instituto de Artes, 2009.

DELEUZE, G. *A imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. Carta a Serge Daney: otimismo, pessimismo e viagem. In: *Conversações (1972-1990)*. Tradução de Peter Pál Perlbart. São Paulo: Ed. 34, 1992, p. 88-102.

ADORNO, T. W.; EISLER, H. Ideas para una estética. In: *El cine y la música*. 2a. ed. Tradução de Fernando Montes. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981, p. 83-111.

MACDONALD, S. Godfrey Reggio. In: *A critical cinema 2. Interviews with independent filmmakers*. Berkeley: University of California Press, 1992, p. 378-401.

_____. Godfrey Reggio: *Powaqqatsi*. In: *Avant-garde film: motion studies*. New York: Cambridge Univ. Press, 1993, p. 137-146.

MACHADO, A. *Máquina e imaginário*. 2a. ed. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. 4a. ed. Campinas: Papirus, 2007.

PARENTE, A. *Narrativa e modernidade*. Os cinemas não-narrativos do pós-guerra. Campinas: Papirus, 2000.

TEIXEIRA, F. E. A propósito da análise de narrativas documentais. In: CATANI, A. M.; FABRIS, M.; GARCIA, W. (Orgs.). *Estudos Socine de Cinema*. São Paulo: Nojosa Edições, 2005, p. 119-126.

-
1. Trabalho apresentado na mesa "Questões Estilísticas do Documentário". Agradecemos o suporte fornecido pelo Programa de Pós-Graduação em Múltiplos Meios do Instituto de Artes da Unicamp, que nos permitiu apresentar este trabalho.
 2. Doutorando em Múltiplos Meios. E-mail: andrebonotto@yahoo.com.br

3. Gilles Deleuze formula o conceito do esquema sensório-motor (no cinema) para tratar do desenvolvimento narrativo tradicional, de base dramática, no qual há personagens agindo e reagindo a situações. Nesse tipo de narrativa, dita *clássica*, veríamos “imagens privilegiadas” ou “centros de indeterminação” (os personagens) que sofrem a ação de outras imagens, quaisquer que sejam, e respondem a elas. Daí a formulação do *sensório-motor*: a uma ação sofrida, “sentida”, sucede-se uma “resposta”, uma posterior *re-ação*. O conceito é trabalhado principalmente ao longo de *A imagem-movimento* (DELEUZE, 1985), e sua “superação” (ou seus limites) é explorada em *A imagem-tempo* (DELEUZE, 1990).
4. Daí podermos nos referir a uma “construção em mosaico” desses filmes. O diretor Godfrey Reggio se refere à forma do mosaico ao comentar sobre a estrutura desses dois primeiros longas, notando que cada um desses mosaicos é composto de acordo com um princípio diferente: estrutura de unidade pela padronização industrial (*Koyaanisqatsi*) versus estrutura de unidade pela heterogeneidade das formas de vida (*Powaqqatsi*) (Cf. MACDONALD, 1992, p. 388). A intuição dessa construção em mosaico também aparece, por exemplo, na parte traseira da capa dos DVDs de *Koyaanisqatsi* e *Powaqqatsi* distribuídos no Brasil pela MGM, através da forma de agrupamento de dezenas de pequenos fotogramas de cada filme.
5. Instrumentos que compõem os estilos conhecidos como *World Music* ou *Ethnic Music*.
6. Banda composta basicamente por instrumentos de sopro, como o trompete, o trombone, a tuba etc., e instrumentos de percussão, como a caixa, os pratos, o triângulo etc.; além disso, há no tecido sonoro da narrativa de *Naqoyqatsi* um destaque para o violoncelo, executado por Yo-Yo Ma.
7. O trabalho de criação musical de Philip Glass nestes filmes se deu de forma simultânea e dialógica com a criação das sequências visuais, isto é, foi “integrado em todo o processo” (MACDONALD, 1992, p. 397-398). Esse tipo de processo criativo foi elogiado pelo compositor como “a melhor maneira de unirmos imagem e música”. Glass comenta esse processo da seguinte forma: “Nos acostumamos a trabalhar interativamente. Ele mostrava as imagens. Eu mostrava a música. Editávamos. Eu recompunha. Encontrávamos-nos. Víamos de novo. Revíamos o processo” (Cf. seu depoimento presente no material audiovisual “A essência da vida”, que consta como extra no DVD de *Koyaanisqatsi*, distribuído no Brasil pela MGM). Em importante texto publicado pela primeira vez em 1947, nos Estados Unidos, Theodor Adorno e Hanns Eisler (1981) já apontavam para esse tipo de relação no processo de realização cinematográfica, o que chamaram de “composição planejada” (p. 109-110), como indício de um caminho prolífico a ser seguido para a realização, no cinema, de experimentos musicais realmente *criadores*, e não apenas subservientes às necessidades mercadológicas (p. 110).
8. Observam essa “descolagem” tanto Godfrey Reggio quanto Philip Glass. Reggio diz enxergar as narrativas desses filmes como estruturadas “triadicamente”: “Há a imagem, há a música e há o espectador” (MACDONALD, 1992, p. 389-390). Glass, por sua vez, diz o seguinte: “É questão de determinar a distância entre imagem e música. Essa visão é diferente. Por exemplo, num comercial de refrigerante ou de cerveja você vê o que acontece, o som da lata, ou a música... acontecem superpostos. Não há espaço entre elas. Não deve haver espaço, pois essa é a característica da propaganda. Não tem espaço para o espectador. (...) Começando por esse exemplo, que acontece diariamente, é só ligar a tv. (...) Digamos que haja uma distância entre imagem e música. E quando o espectador passa desse limite, ele personaliza o acontecimento. É aí que se torna algo dele. A transação entre música e imagem ocorre quando o ouvinte atravessa o espaço entre uma e outra” (Cf. seu depoimento em “A essência da vida”. Ver nota anterior).
9. O diretor afirma que “em *Powaqqatsi*, a intenção era criar um *mosaico*, um monumento, um momento congelado da simultaneidade da vida, tal como ela existe num só instante ao redor do Hemisfério Sul” (MACDONALD, 1992, p. 388, grifo nosso).
10. Utilizaremos a qualificação de midiática ou eletrônica para as imagens quando pretendermos, por um lado, ressaltar o fato de sua transmissão para a sociedade ter sido feita em escala massiva ou, por outro lado, ressaltar o fato de sua geração e circulação terem se dado através dos equipamentos eletrônicos (especialmente a televisão).
11. Para maiores informações a respeito da divisão das sequências nos filmes da trilogia *Qatsi*, consultar Bonotto (2009).
12. “No filme *Naqoyqatsi*, a locação em si é uma imagem. Então, transpomos para o virtual (...)”. Depoimento presente no material audiovisual “O Impacto do Progresso”, disponível como extra no DVD de *Powaqqatsi* distribuído no Brasil pela MGM.

Narrativa indireta livre em *Serras da desordem* e *500 almas*

Francisco Elinaldo Teixeira (Unicamp)¹

Como parte de uma pesquisa mais ampla sobre o documentário brasileiro contemporâneo (1984-2009), o propósito desta comunicação é proceder a uma análise comparativa entre os filmes *Serras da desordem* (Andrea Tonacci, 2006) e *500 almas* (Joel Pizzini, 2007), a partir dos materiais e dos modos de composição de ambos, tendo como foco as operações com a narrativa indireta livre.

A narrativa indireta livre (também chamada discurso indireto livre ou, ainda, subjetiva indireta livre) constitui um modo transversal de narrativa que advém com o cinema moderno, diferenciando-se das modalidades direta e indireta do período clássico. No campo do documentário ela opera um importante deslocamento no circuito do objetivo e do subjetivo, da relação entre personagem real e documentarista, deixando para trás uma recorrente consideração sobre as facilidades do documentário como um domínio no qual se sabe quem se é e quem se filma. Ao instaurar uma indiscernibilidade entre o que a câmera e a personagem veem, os processos de criação documental entraram num regime de incerteza, dúvida, risco e instabilidade que se mantém como uma espécie de horizonte que desafia e impregna as múltiplas estilísticas da atualidade.

Por força dessa obliquidade de olhares, os materiais de composição e suas combinatórias ganharam enorme relevo e espessura no âmbito da realização documental. Vastos materiais são hoje mobilizados e combinados na produção de sentido, de tal modo que não há estilística documental que se sustente a não ser

sob o signo da estratificação, de um grande repertório de materiais e modos de composição que lhe dão uma feição e consistência das mais híbridas. Mesmo num documentário aparentemente despojado, limpo, minimalista em termos construtivos, mesmo aí é possível, no plano da análise, separar, restaurar e expor uma heterogeneidade de materiais que nele subjazem como referências quase incontornáveis com que o documentarista teve que se defrontar em seu processo de criação. Além da pressão de se criar sentido numa configuração epistêmica como a atual, saturada de significações estabelecidas, consensuais, trata-se, aqui, de uma mudança bastante visível da cultura em relação à temporalidade em que a tradição –herança do passado, concomitância de passado e presente – restabeleceu-se como um importante parâmetro no balizamento do que pode ser descoberta e invenção no âmbito da criação artística.

Serras da desordem e *500 almas* são dois filmes que parecem estranhos na configuração temporal da segunda metade da década de 2000. Filmes de “índios”? De “outros”? De transformação do exótico/distante em familiar? De desejo e empenho de ainda buscar nos confins, na última fronteira, algo fora de ótica em relação a uma ambiência cultural que colonizou até as alteridades mais radicais? De qualquer forma, ambos os documentaristas, urbanos em sua vivência profissional e próximos no que diz respeito à pertinência a um domínio de experimentação cinematográfica, retiram-se do burburinho de grandes metrópoles em direção a paisagens que, embora surradas pela larga utilização de que foram objeto ao longo da história documental, parecem ainda manter uma certa aura daqueles espaços iniciáticos, com fronteiras de contornos fugidios, que nos fazem acalentar a ideia de um mundo/natureza anterior ao homem e à cultura. Embora esses elementos se façam presentes nos dois filmes e neles se componham e distribuam de maneiras definitivamente distintas, é num vaivém de ordem e desordem, serenidade e turbulência, que eles se processam.

Serras da desordem abre com uma imagem mítica, ancestral, filogenética: um índio (Carapiru, da nação Awá Guajá, do Maranhão) construindo um abrigo de palhas e acendendo uma fogueira no meio da floresta; a ele vem se juntar o grupo de

crianças, jovens e adultos, o animal de estimação, os utensílios, as brincadeiras, o riso, enfim, uma sociabilidade apaziguada pelo isolamento e fechamento sobre si. Esse quase estado de natureza, de comunhão com a floresta, é rompido logo a seguir por uma inquietação que aos poucos vai ganhando contornos dramáticos, quando, então, a desordem civilizatória se interpõe de maneira contundente. Até o final do filme, quando esse primeiro bloco de planos retorna, diferencialmente, para sobrepor e assim estratificar uma dupla temporalidade: uma mítica, dos começos do mundo, e uma atual, de fim de um mundo. Um antes e um depois, portanto, imagens diretas do tempo.

Esse primeiro bloco de imagens que abre o filme, quando nada ainda aconteceu, tem uma consistência fortemente documental-fabulativa: não sabemos quem é aquele índio, seu grupo, o devir que lhes aguarda. No entanto, tudo já aconteceu. É o que o bloco final de planos vem revelar, com o fora de campo que, então, se expõe e nos dá a ver o dispositivo de encenação. Carapiru (o índio que vimos no início, com seu grupo, e depois, em várias trajetórias de perambulação após sobreviver ao massacre na floresta) é personagem real no âmbito da série documental e, simultaneamente, personagem recomposto no âmbito da série ficcional, ambas repartindo e tornando indiscerníveis os acontecimentos histórico e fílmico.

“Quando tudo já aconteceu, há o que vem depois” – propôs Michelangelo Antonioni como sendo a matéria-prima, a substância bruta do cinema ou, pelo menos, de seu cinema (ANTONIONI, 1990). Eis o *leitmotiv* de *Serras da desordem*: um acontecimento histórico do final dos anos de 1970 (pulverizado na memória, como tantos outros) torna a irromper como acontecimento cinematográfico, recolhendo seu impacto nas vidas infames de seus agentes. A indexação do filme é a ficção, mas sua estrutura está em constante fuga em direção ao domínio da fabulação, do documental e de seus elementos - daí o acento de sua recepção como um filme documentário. Não por acaso, um material de relevo utilizado é um trecho do filme *Iracema – uma transa amazônica* (1976), de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, que desde o seu lançamento (oficialmente, apenas em 1981) gerou

incerteza com sua classificação como “drama documental”. Carapiru é o mesmo índio que escapou do massacre nos anos de 1970 e que também reapresenta tais acontecimentos na atualidade. Aí, o tom dominante não é nem o de uma memória individual, como capacidade psicológica de lembrança, nem o de uma memória coletiva de um povo, mas o de uma memória imemorial, involuntária, absoluta (DELEUZE, 1990), enquanto interface/contato de um eu e um mundo, de um fora e um dentro, de um atual e um virtual.

Para atualizar a consistência virtual dessa memória, fazê-la irromper do campo problemático/caótico no qual se situa, dar-lhe uma forma, a operação poético-construtiva mobilizou uma heterogeneidade de materiais e combinações deles na montagem. Encenações e imagens da aldeia atual onde vive Carapiru; materiais de arquivos provenientes do cinema, da televisão, da fotografia, do jornal impresso; encontros, desencontros, reencontros das várias personagens entre si (inclusive, totalmente ao acaso, de Carapiru com seu filho também sobrevivente); entrevistas, diálogos, depoimentos, conversas esquizofrênicas, silêncios, pausas, lapsos, ambivalências e hesitações que nos dão uma imagem sonora das mais espessas e labirínticas. Portanto, uma grande extensão de materiais e de modos de composição que nos levam da atualidade ao período da chamada “modernização conservadora”, com a convivência de regime militar e processo civilizatório avassalador. Tudo em função de uma arqueologia do presente que parte da indagação “como chegamos a ser o que somos?” ou “quem somos nós?”, nessa altura do tempo que nos concerne.

Desterritorializado após o massacre, em 1978, Carapiru perambula cerca de dois mil quilômetros, do Maranhão à Bahia, numa jornada de dez anos após a qual retorna à aldeia dos Awá Guajá (LINS; MESQUITA, 2008). Na atualidade que o fez sobrepor e indiscernir a personagem real do documentário e a personagem recomposta da ficção, seu semblante melancólico e, sobretudo, sua postura de peixe fora d’água no espaço da aldeia parecem apontar para uma difícil reterritorialização. Como dá a ver o final do filme, é dessa ambiência e estado de espírito que, deixando para

trás, ele parte partindo para uma nova viagem que atualizará essa memória-mundo na qual seu ser se encontra incontornavelmente inscrito.

Com um título que remete a um antigo modo paroquial de contagem da população, *500 almas* parte de um dado tão ou mais inquietante ainda que o de *Serras da desordem*, uma total ausência: não o sobrevivente de um grupo massacrado, mas uma etnia inteira dada como extinta desde os anos de 1960, os Guatós, de Mato Grosso do Sul. O ponto de partida das indagações é uma peça de artesanato com a marca guató, encontrada numa loja por uma freira. O desafio torna-se, então, retirar da virtualidade essa tribo a partir desse indício de atualização.

Indexado como um documentário, ao contrário do anterior, sua estrutura poética ganha contornos com a mobilização de vastos materiais e modos de composição e, particularmente, com atos de fala que o tempo todo não param de fabular, de trazer à superfície e recompor uma existência dispersa no tempo e espaço. Além da remissão ao mito de Babel, há uma espécie de metáfora-síntese dessa dispersão que é a evocação, reiteradas vezes, de retorno a uma ilha como espaço de contenção de uma população que a migração para o continente foi pulverizando ao longo do tempo. Aqui, mais uma vez, processos civilizatórios avassaladores estão na base da assimilação de alteridades as mais radicais.

Vários materiais se tornam capitais no intento de criar um novo começo, de promover uma reunião da extrema fragmentação guató: dois materiais de encenação (um de uma peça teatral sobre “a controvérsia de Valladolid”, no século XVI, a respeito da humanidade indígena da América recém-descoberta, o outro, uma reconstituição de um julgamento do assassinato de um guató no início dos anos de 1980); uma inscrição de sua existência no tempo histórico (no século XIX, um pesquisador alemão se mobilizou para levar, arquivar e conservar, no Museu de Etnologia de Berlim, objetos de sua cultura material); uma pesquisa de âmbito filológico (a partir da qual uma linguista pôde aferir uma grande singularidade da língua guató e, inclusive, compor uma gramática); mitos, lendas, narrativas

e relatos; fragmentos de filmes como os do Major Thomás Reis, cinegrafista da Comissão Rondon; fotografias tiradas por Claude Lévi-Strauss; enfim, materiais de primeira mão dos levantamentos e contatos com membros remanescentes e descendentes dos Guatós, localizados em vários pontos do território sul-matogrossense, sobretudo, em periferias de cidades.

A montagem, a composição de materiais tão díspares no âmbito de um documentário, constitui um desafio monumental. Resulta que no filme, como em um labirinto, o importante é percorrê-lo e não encontrar uma saída. A câmara se desloca do continente à tal ilha quase mítica; da terra vermelha e da superfície dos rios ela se ergue até o alto dos céus; por vezes, se fixa num detalhe das mãos, de um rosto ou de um objeto, sem nenhuma cerimônia quanto à escala de planos, à passagem/corte de um grande plano para um plano aproximado. Pouco a pouco, as inúmeras peças vão compondo um quebra-cabeça que se nos dá a ver, retém-se numa forma e retira-se do âmbito do imponderável, atualizando a singularidade da existência guató. Da extinção, da ausência, do fora de óptica a que tinham sido relegados, o filme restitui um novo começo ao que parecia inapelavelmente encerrado.

500 almas reitera muitos elementos dos períodos clássico e moderno da história do documentário, como, por exemplo, uma associação sincrônica de imagem e som, em que o que se diz é aquilo que se vê, ou então o relevo dado à entrevista e ao depoimento, que visam constituir um “discurso competente” de autoridade do saber. O uso de materiais tão institucionalizados, mas apropriados e combinados de maneiras tão particulares, vem revelar uma disposição serena de acolhimento da tradição documental, mais próxima do espírito das pós-vanguardas da atualidade e bem distante das reivindicações de absoluta novidade das vanguardas modernas. Se o material é pertinente, se não tem uma função apenas efetista e soma forças na combinatória com outros materiais em função da criação de sentido, afinal, por que não dispor dele? Contemporânea em seu exercício, essa atitude dialógica frente à herança cultural e, sobretudo, à fertilidade que ela pode gerar ganha relevo em várias estilísticas da atualidade.

Como apontei no início, *Serras da desordem* e *500 almas* parecem objetos estranhos numa configuração espaço temporal que tem dado tanta ênfase e produzido tanto rumor em torno dos chamados documentários em “primeira pessoa”, “autobiográficos”, “performáticos”, ou seja, que constroem suas proposições a partir do universo privado e do entorno restrito de seus realizadores. Seria um equívoco, no entanto, pensar que esse “outro” que constitui a substância desses dois documentários estaria tão distante assim, que ele tivesse tão somente a consistência de um objeto disponível a um sujeito de conhecimento. Sabe-se que o objetivo e o subjetivo, nas convenções do cinema, não têm tal consistência – eles dizem respeito muito mais aos modos de olhar, tanto da câmera/cineasta quanto da personagem. Foi em grande parte por conta de mudanças nesse circuito, nas relações e trocas entre esses olhares, suas reversibilidades, confluências, fugas e digressões, que se chegou ao nível de complexidade do momento atual. E se o documentário se afirmou na cultura audiovisual como peça autônoma, por mais híbrida que seja sua consistência, isso não se deu pela facilidade com que pode distinguir entre aquele que sabe e aquele que é objeto de saber. Suas possibilidades e procedimentos narrativos se ampliaram, se expandiram, adquirindo, assim, a feição de uma narrativa indireta livre, livre das certezas de se saber quem se é e quem se filma, livre desse fardo cientificista, dessa herança cartesiana que se embasa numa onipotência do pensamento, e isso desde os seus primórdios com filmes de grande liberdade e intensidade poéticas.

Serras da desordem e *500 almas*, como tantos outros de pelo menos duas décadas para cá, operam nesse registro de uma liberdade narrativa, estilística, em grande parte catalisadora do relevo e da audiência observáveis na atualidade. Neles, seus realizadores já não partem de um saber prévio confirmado ao longo do processo de criação, mas se abrem para uma lógica de incerteza que torna instável todo saber incrustado a respeito de si e do outro, que vem atender a solicitação de tornar-se outro junto com a personagem, de transformar-se junto com a transformação da personagem, de fazer desse encontro uma maneira de pensar diferentemente do que pensava antes.

São vários os modos de operação da narrativa indireta livre em ambos os documentários. Irregular e aproximativa, como propõe Pasolini (PASOLINI, 1982), ou criando uma indiscernibilidade entre o visionarismo da câmera e o da personagem, como propõe Deleuze (DELEUZE, 1990), sua obliquidade manifesta-se desde as situações incomuns de que partem ou criam no investimento das personagens, seus estados de espírito incomuns, fronteiros, disruptores, até amobilização e combinatória dos materiais mais díspares com o propósito de criação de sentido.

Em *Serras da desordem* é o trauma do massacre sofrido por Carapiru, sua perambulação que o faz se afastar milhares de quilômetros da aldeia, sua localização pela Fundação Nacional do Índio (Funai), a difícil reterritorialização após o afastamento, o retorno do reprimido que o faz reviver/encenar o acontecimento. É o olhar indireto livre que compõe um painel do processo civilizatório brasileiro pertinente à personagem, da construção da Transamazônica ao sentimento de tutela incômodo exposto nos procedimentos da Funai, e que não se pode atribuir apenas ao realizador. São os silêncios, pausas, hesitações e constrangimentos da personagem, sua gestualidade, tão expostos e trabalhados ao longo do filme no intento de mergulhar em seus estados de espírito.

Em *500 almas* é a irrealidade de uma etnia inteira dada como extinta e que o filme traz novamente à luz, por força de um denso circuito de imagens visuais e sonoras que se combinam das maneiras mais diversas. Não poucas vezes, as personagens dessa situação kafkiana parecem ausentes, contemplativas, debruçadas sobre si mesmas numa espécie de monólogo interior que lhes dá uma consistência de visionárias. A câmera traduz tais estados de alma em operações que vão desde os planos de uma canoa singrando o rio, uma revoada de pássaros, uma iconografia de Adão e Eva no paraíso, até um depoimento contundente sobre a morte, com requintes de crueldade, de um líder indígena. A sensação que passam é a de que viram alguma coisa grande demais, de que foram afetadas por algo que lhes ultrapassa, de que, imersa numa espécie de cotidiano chapado, aquela existência fora da “ilha” que lhes pertencia de fato

não faz nenhum sentido. Isso tudo logo muda quando, por exemplo, uma das personagens rema o barco na direção de seu paraíso perdido. Aí um sorriso se abre, um semblante se ilumina, a vida recobra sua potência.

Enfim, em ambos os filmes a narrativa indireta livre se expande no processo criativo inteiro, fazendo passar as sensações de um polo a outro, da personagem que afeta o documentarista e vice-versa, assim lançando o pensamento para além do que pensava antes como condição para poder pensar de outra maneira. Não é esse, afinal de contas, o propósito de toda criação artística?

Referências bibliográficas

ANTONIONI, M. *O fio perigoso das coisas e outras histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

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

LINS, C.; MESQUITA, C. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

PASOLINI, P.P. *Empirismo herege*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.

1. Professor do Departamento de Cinema, Instituto de Artes Unicamp

O documentário animado e a leitura não ficcional da animação¹

Jennifer Serra (Unicamp)²

Filme híbrido de documentário e animação, o documentário animado está situado na fronteira entre os cinemas de ficção e não ficção e traz aos estudos do meio questões referentes tanto aos limites dessa fronteira como às possíveis alterações que ocorrem com o discurso do documentário quando este confronta-se com outros gêneros cinematográficos. Nos últimos anos, o documentário animado vem ganhando popularidade especialmente através de filmes que tiveram destaque em festivais, como *Ryan* (Chris Landreth, 2004), Oscar de melhor curta-metragem de animação em 2004, *Valsa com Bashir* (Ari Folman, 2008), Globo de Ouro de melhor filme estrangeiro em 2008, e *Dossiê Rê Bordosa* (Cesar Cabral, 2008), prêmio de melhor filme no 16º Anima Mundi.

No entanto, a relação entre narrativa documental e filme de animação não é recente. O pesquisador Paul Wells (1998, p. 28) utiliza o termo “animação com tendência documental”, por exemplo, para referir-se à animação que não apenas aspira a uma representação naturalista, mas também, a um engajamento com a realidade, como o filme *The Sinking of the Lusitania* (Winsor McCay, 1918), considerado por alguns pesquisadores, a exemplo de Sheila Sofian, como o primeiro documentário animado. Além disso, a criação de filmes de animação no contexto da produção documental pode ser notada, na tradição do cinema documentário, dentro da escola inglesa de John Grierson nos anos 30. O filme *Trade Tattoo* (Len Lye, 1927), por exemplo, foi realizado quando

o animador neozelandês Len Lye trabalhava na GPO Film Unit, dirigida por Grierson. A presença da animação em centros de produção do documentário clássico foi mantida no National Film Board do Canadá, onde Grierson fundou um departamento de animação coordenado por Norman McLaren.

O tratamento do real através da animação

Tomando o documentário animado como uma narrativa híbrida, podemos situá-lo dentro do campo dos estudos do cinema documentário, distinguindo esse tipo de produção de documentários que apresentam somente pequenas inserções de trechos de animação e de filmes de animação que são ficções baseadas em fatos reais. Para compreender o tipo de filme a que estamos nos referindo ao usar o termo “documentário animado”, faz-se necessário considerar, primeiramente, o conceito de filme documentário. Para o pesquisador Fernão Pessoa Ramos, “documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece *asserções* sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como *asserção* sobre o mundo” (RAMOS, 2008, p. 22, grifo do autor). Bill Nichols (2005, p. 69), por sua vez, afirma que, diante de um documentário, pressupomos seu *status* de não ficção e a referência que ele faz ao *mundo histórico*, ao contrário da ficção, que se refere a um mundo imaginado pelo cineasta. Nichols define o documentário como uma representação do mundo, isto é, um tipo de filme que sustenta um argumento, uma afirmação sobre o mundo em que vivemos, sendo que essa *relação com o mundo histórico* é o que o diferencia do filme de ficção. Segundo o autor, no documentário as situações estão relacionadas no tempo e no espaço em virtude das suas ligações reais, históricas, e não em virtude da trama, como na ficção.

Em concordância com Fernão Pessoa Ramos e com Bill Nichols, defendemos que o que distingue o filme documentário do filme de ficção é sua proposta como um filme que oferece *asserções*, isto é, proposições sobre o

mundo através um discurso, de uma representação sobre um determinado tema. Nesse sentido, compreendemos que a definição de um filme como “documentário” fundamenta-se no compromisso ou relação que o filme estabelece com o mundo, quando ele reivindica uma abordagem do mundo histórico. Não é, portanto, o uso de recursos estilísticos próprios da narrativa ficcional (como uso de atuação ou de animação) ou a ausência de um referente visual do mundo histórico que define o estatuto do filme, mas, como afirma também Noël Carroll, “a distinção entre não-ficção e ficção é a distinção entre os compromissos dos textos, não entre as estruturas da superfície dos textos” (BORDWELL; CARROLL, 1996, p. 287).

Partindo da compreensão de documentário como um produto audiovisual cujo discurso é assertivo, podemos considerar o documentário animado o filme em que a animação é utilizada como recurso narrativo para oferecer afirmações sobre o mundo real através de estratégias narrativas que são particulares desse meio, apresentando, na maioria dos casos, algum elemento com referência no mundo histórico, como, por exemplo, o áudio de uma entrevista, fotografias, desenhos etc. Como um produto híbrido de documentário e animação, as estratégias narrativas desses dois gêneros estão de tal forma relacionadas no documentário animado que não é possível determinar se esse tipo de filme pertence somente a um dos gêneros, haja vista que ele é, ao mesmo tempo, filme de animação e filme documentário.

A pesquisadora Índia Mara Martins, pioneira no Brasil na pesquisa sobre o documentário animado, propõe uma definição mais abrangente para o documentário animado:

A princípio, nos parece necessário chamar de documentário animado apenas os filmes de animação que têm algum referente no mundo real, independente da sua forma estética ou estilo. A animação deve ser uma opção de representação consciente em função do potencial visual e narrativo, que se adéqua ao

conteúdo apresentado pelo documentário. A animação deve estar amalgamada no conteúdo, e não ser apenas um complemento, uma solução estética (MARTINS, 2009, p. 8).

Em sintonia com a proposta de Índia Mara Martins, consideramos que o que justifica a opção por um documentário animado é o fato de que a animação comunica algo através da sua própria natureza idiossincrática, *animada*, oferecendo um tratamento do real que a imagem da câmera não pode oferecer. Através da animação é possível, por exemplo, representar visualmente estados mentais ou sentimentos dos personagens e também evidenciar dados que estão na atmosfera de uma situação vivida, mas que somente podem ser sentidos, e não visualizados, porque são aspectos subjetivos dessa realidade.

A união entre animação e narrativa documental no documentário animado, entretanto, não é pacífica, mas carregada de tensão, pois a natureza explicitamente construída da animação entra em conflito com a visão ainda comum do documentário como sendo um veículo de acesso direto à realidade ou um relato objetivo sobre o real. Essa tensão também pode estar associada a uma visão ambígua do filme documentário como sendo um documento, uma prova, e, ao mesmo tempo, uma produção artística. Segundo Brian Winston (2008, p. 7), por muito tempo acreditou-se na fotografia como fonte de acesso objetivo ao real, por conta do posicionamento original da câmera fotográfica como instrumento científico, o que mais tarde ocorreu também com a câmera cinematográfica. Mas, como nos lembra Winston, foi justamente através de técnicas de manipulação da imagem original que a fotografia (e mais tarde, o cinema) passou a ser reconhecida como uma forma de arte. A própria definição clássica de documentário proposta por John Grierson como a de um “tratamento criativo das atualidades” traz a intervenção sobre a realidade como elemento do filme documentário.³

A leitura não ficcional da animação

A tensão presente no documentário animado pode se refletir principalmente na maneira como o filme é recebido pelo espectador. A recepção pelo público do documentário dá-se ainda em torno da aceitação da imagem documental como uma forma de acesso direto ao real e, diante de uma produção com elementos tradicionalmente ficcionais como é a animação, o espectador pode ser levado a acreditar que está diante de uma obra ficcional. Portanto, a questão a que procuramos responder neste texto é como o documentário animado pode ser visto pelo espectador como uma produção documental e o que confere a esse tipo de produção a qualidade de filme documentário.

Para tanto, tomamos como orientação a proposta do teórico francês Roger Odin (1984, p. 263-278) para o *modo de leitura documentarizante* para defender que, ao analisar o documentário animado, podemos identificar elementos que conduzem o espectador a experimentá-lo como um documentário. Primeiro, destacamos que, segundo Odin, a diferença entre produções ficcionais e não ficcionais não deve ser estabelecida com base na dicotomia entre realidade ou não realidade do que é representado, mas a partir da imagem que o leitor faz do Enunciador do filme, aquele sujeito que é reconhecido como sendo o autor da comunicação fílmica. Para Odin, uma dada produção pertence ao conjunto de filme documentário quando ela integra explicitamente em sua estrutura a instrução para colocar em ação o que o autor denomina *modo de leitura documentarizante*, isto é, quando o filme conduz o espectador a reconhecer que o discurso do filme tem origem em uma pessoa com existência no mundo real. Pondo em ação esse modo de leitura, mesmo diante de um filme produzido somente com imagens geradas por computação gráfica, o espectador reconhecerá que as asserções propostas pelo filme têm origem no mundo histórico, e não em um mundo imaginário.

O primeiro elemento que pode ser destacado nos documentários animados é a produção de um enunciador real a partir do rótulo dado ao filme por seus realizadores e/ou exibidores. A classificação do filme como um “documentário

animado” funciona como um rótulo, uma indexação do filme. Na medida em que o rótulo classifica o filme como documentário, o público é informado sobre as intenções do realizador de que ele, o público, veja o filme como um documentário, e sua disposição será a de seguir a instrução do autor. Os créditos do filme também podem fornecer essa instrução ao não apresentar nomes de atores ou informar, por exemplo, que a narração é feita pelo próprio personagem, como no caso do curta-metragem *Silence* (Sylvie Bringas; Orly Yadin, 1998), que, além de apontar para a narração em primeira pessoa, informa através dos créditos que o filme trata da história da narradora/personagem.

Silence conta a história de Tana, uma sobrevivente de campo de concentração nazista, e foi construído a partir do texto escrito pela personagem para um concerto musical, adaptado para o formato de animação através da construção entrelaçada da narração, efeitos sonoros e efeitos visuais. O filme se divide em duas partes: a primeira, feita com desenho animado em estilo de xilogravura, mostra como Tana foi mandada para a prisão nazista de Theresienstadt e, ajudada por sua avó, manteve-se escondida para não ser enviada a campos de extermínio. A segunda parte retrata a vida de Tana e sua avó na Suécia, onde Tana passou o resto da infância e juventude, e foi realizada com desenho animado inspirado nos quadros da pintora Charlotte Salomon.⁴

Nos documentários animados, o fato de a narração ser feita pela própria personagem reforça a concepção do filme como um discurso em primeira pessoa, e a informação de que o filme é baseado na vida de alguém indica que a fonte da história contada é real. Nesse caso, o espectador identifica a origem do discurso do filme como sendo o próprio personagem, tomando-o como enunciador real. No caso de *Silence*, a indexação do filme como um documentário e informações presentes nos créditos e na capa do DVD, como a frase “A história real de Tana Ross”, atestam que trata-se de uma história real, o que reforça a leitura documentarizante do filme.

Segundo a diretora Orly Yadin, o texto original de Tana foi refeito para que a animação desempenhasse um papel narrativo com mesma dimensão que a fala, demonstrando a compreensão de que a linguagem visual da animação em alguns casos pode “falar melhor” do que as palavras. Em todo o filme foram utilizados elementos visuais e sonoros próprios do imaginário do Holocausto, como a figura e os sons de trens, as pessoas transformadas em animais, os elementos referentes à Música, além do diálogo da animação com imagens de arquivo, construindo um pano de fundo audiovisual que “fala” sobre o Holocausto de maneira indireta. Muitos documentários animados apresentam imagem *live action*, além de fotografias e imagens de arquivo. O diálogo de imagens de qualidade fotográfica com imagens animadas, nesses casos, reforça o caráter documental da produção e a opção da animação como um tratamento criativo do tema, pois, as imagens fotográficas fornecem indícios, mesmo que indícios não absolutos, de que o personagem é alguém que encontra existência no mundo real.

A combinação de elementos visuais e sonoros e recursos narrativos próprios da animação, como o simbolismo e a metamorfose, oferece asserções sobre o fenômeno do Holocausto, representando visualmente os processos subjetivos em curso na vida da personagem, expondo como foi *sentir* ou *vivenciar* o Holocausto, tratando o tema a partir de um ponto de vista subjetivo. Segundo o pesquisador Paul Ward (2005), há uma tendência do documentário animado à subjetividade, pela própria característica da animação de poder tornar visíveis os pensamentos e sentimentos das pessoas. Essa tendência à subjetividade está presente em muitos documentários animados não apenas na abordagem de um tema, mas também tomando uma subjetividade como tema, como por exemplo no filme *A is for Autism* (Tim Webb, 1992). Neste curta-metragem o diretor utiliza a animação de desenhos feitos por pessoas autistas, acompanhados de seus depoimentos e de uma montagem que tenta exibir a condição do autismo segundo a perspectiva de quem possui esse distúrbio.

A is for Autism combina diferentes intervenções sonoras (como falas e efeitos de áudio) com desenho animado, *stop motion*, montagem não linear,

repetições de cenas etc., conformando um conjunto audiovisual caótico que corresponderia ao universo mental dos autistas. Através da exploração de elementos sonoros e estratégias narrativas da animação, como a metamorfose, Tim Webb reconstrói a experiência dos personagens, utilizando os desenhos para ilustrar seus sentimentos frente ao autismo – como quando as palavras ditas por um personagem são escritas em um quadro negro e em seguida são embaralhadas, representando a dificuldade de leitura do depoente. A animação neste documentário, segundo o próprio realizador, “foi uma ferramenta usada para apresentar o tema, não um meio artístico por seu próprio fim”.

O filme também exemplifica uma tendência na produção de documentários animados que é a adoção de métodos de trabalho colaborativos entre o realizador e o sujeito representado no filme, uma vez que os personagens interagem com o animador/cineasta, estando envolvidos no processo de produção. Em *A is for Autism*, não apenas os desenhos dos próprios autistas entrevistados foram animados, mas, além disso, parte das animações foi realizada por um dos autistas entrevistados, assim como o piano da trilha sonora foi executado também por um autista.

A natureza contraditória da junção entre animação e documentário pode ser também um elemento que aciona uma leitura documentarizante, pois permite ao espectador refletir não apenas sobre as asserções que são propostas, mas também sobre a abordagem das questões envolvidas nessas asserções, pois ela suscita o questionamento sobre a adequação da representação em relação ao que está sendo representado, funcionando como estímulo à reflexão. Segundo Paul Ward, através da dialética particular que é posta em ação ao sabermos que estamos diante do depoimento de uma pessoa real e sabermos que estamos diante de uma animação (isto é, uma construção imagética sem a correspondência indexante a que estamos acostumados a ver em imagens de documentários), o documentário animado pode oferecer um percurso intensificado para entender o mundo social real.

Além disso, a natureza explicitamente construída da animação traz para o primeiro plano a existência do animador por trás da construção das imagens. No documentário animado, o animador opera o papel não como testemunha dos fatos de que trata o filme, mas sim no papel de fiador do filme, isto é, aquele que garante a autenticidade do que está sendo dito, uma vez que ele é o responsável pela representação visual daquilo que o áudio expõe. A imagem animada se apresenta, dessa forma, como uma interpretação visual de uma dada realidade pelo animador, que pode ser reconhecido pelo espectador como uma das fontes do discurso fílmico.

Outro elemento que pode conduzir o espectador a uma leitura documentarizante é a banda sonora. No documentário animado o áudio apresenta um protagonismo que não encontra paralelo na maior parte das produções documentárias feitas exclusivamente com imagens gravadas. Em muitos documentários animados há um substrato do mundo real que não reside na imagem, mas sim no áudio real de entrevistas, narrações ou depoimentos, que são interpretados criativamente pela parte visual, como é o caso dos episódios da série inglesa *Animated Minds* (Andy Glynn, 2003/2008), feitos somente com imagens geradas por computação gráfica. Nesses filmes o realizador foi responsável por representar em termos audiovisuais a subjetividade dos personagens e expor dramas e conflitos que requerem certos cuidados quanto a sua privacidade ou anonimato, pois tratam de pessoas com distúrbios psicológicos e, nesse caso, a animação oferece um manto que protege a identidade dos entrevistados.

O contexto em que o filme é produzido e/ou exibido pode ser também determinante para a leitura fílmica. Por exemplo, a relação do espectador com um filme exibido em um festival de animação se difere da sua relação com o mesmo filme se exibido em um festival de documentário, como foi o caso do curta *Dossiê Rê Bordosa*, que chamou atenção para o documentário animado no Brasil quando foi exibido no festival de documentário *É Tudo Verdade*, em 2008. No que diz respeito à importância do contexto, inclusive, a atual visibilidade do documentário animado dentro do campo do cinema documentário, seja com a sua participação

em festivais de documentário ou através da proliferação de publicações sobre esse tema, vem contribuindo para a consolidação do gênero dentro do campo do cinema não ficcional. A importância da aceitação do documentário animado como *um tipo de cinema documentário* se dá, especialmente, através da influência dessa aceitação junto ao público, pois, como já apontamos anteriormente, quando o filme é rotulado como documentário o espectador tem em mente que o autor, ou a instituição exibidora, espera que ele veja o filme como um documentário. E isso é um fator determinante para a leitura fílmica.

Dessa forma, ao conduzir o espectador a tomar o autor da comunicação fílmica, o enunciador, como um sujeito com existência no mundo real, o documentário animado confere a si um caráter não ficcional, permitindo que materiais de composição fílmica eminentemente ficcionais, como, por exemplo, desenhos, bonecos e computação gráfica, sejam tomados como elementos de textura documental. A tensão causada pela junção de gêneros tão distintos quanto animação e documentário pode ser considerada o grande potencial do documentário animado, pois ela permite revelar mais da realidade de uma situação ao forçar a reflexão sobre a abordagem e o significado do que está sendo mostrado. Além disso, a capacidade da animação de tornar visíveis as emoções e pensamentos dos personagens e de representar a realidade através de seus aspectos subjetivos permite uma abordagem que não seria possível através somente de imagens gravadas, fazendo com que o documentário animado possa ser cada vez mais reconhecido como uma opção de tratamento criativo da realidade. Dessa forma, o engajamento da animação com a narrativa documental oferece uma complexidade ao campo do documentário que justifica a sua adoção como estratégia narrativa e torna o documentário animado um interessante objeto para os estudos de cinema.

Referências bibliográficas

- BORDWELL, D.; CARROLL, N. (Org.). *Post-Theory: reconstructing Film Studies*. Madison, EUA: University of Wisconsin Press, 1996.
- MARTINS, Í. M. *Documentário animado: experimentação, tecnologia e design*. Tese (Doutorado em Artes e Design) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- ODIN, R. Film documentaire, lecture documentarissante. In: LYANT, J.-C.; ODIN, R. (Ed.). *Cinéma et réalités*. Paris: CIEREC; Université de Saint-Étienne, 1984.
- RAMOS, F. P. *Mas Afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora SENAC, 2008.
- SOFIAN, S. The truth in pictures: explores the multifaceted world of documentary animation. *FPS Magazine*, p. 7-11, mar. 2005. Disponível em: www.fpsmagazine.com. Acesso em: 28 jun. 2009.
- WARD, P. *Documentary: the margins of reality*. Londres: Wallflower Paperback, 2005.
- WELLS, P. *Understanding animation*. Londres; Nova Iorque: Routledge; Taylor & Francis Group, 1998.
- WINSTON, B. *Claiming the real II, Documentary: Grierson and beyond*. Londres: BFI, 2008.
- YADIN, O. But is it documentary? In: HAGGITH, T.; NEWMAN, J. (Ed.). *The Holocaust and the moving image*. Londres: Wallflower Press, 2003.

Referências audiovisuais

- A is for autism*. Tim Webb. Inglaterra, 1992, vídeo.
- Dossiê Rê Bordosa*. Cesar Cabral. Brasil, 2008, filme 35 mm.
- Ryan*. Chris Landreth. Canadá, 2004, filme 35 mm.
- Silence*. Sylvie Bringas; Orly Yadin. Inglaterra, 1998, vídeo.
- The sinking of the Lusitania*. Winsor McCay. Estados Unidos, 1918, filme 35 mm.
- Trade tattoo*. Len Lye. Inglaterra, 1927, filme 35 mm.
- Valsa com Bashir (Waltz with Bashir)*. Ari Folman. Israel, 2008, filme 35 mm.

-
1. Trabalho apresentado na sessão 6 - Cinema como arte e vice-versa, no 14 Encontro Socine. Este trabalho contou com o apoio de uma bolsa de mestrado financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

2. Mestranda. E-mail: jennifer.jserra@gmail.com
3. Ao usar o termo "atualidades", Grierson refere-se às *actualités*, o cinema de atualidades produzido pelos irmãos Lumière. A proposta de Grierson para o documentário era produzir obras de arte, isto é, era fazer com que as "*actualités*" sofressem um tratamento criativo e, portanto, fossem o produto de uma produção intelectual, e não o mero registro do cotidiano.
4. Charlotte Salomon foi uma artista judia nascida em Berlim e morta em Aushwitz. Em sua série de pinturas autobiográficas *Leben? oder Theater?: Ein Singspiel* (Vida? ou Teatro?: Uma comédia musical) ela retrata sua vida em Berlim na época do nazismo, sendo por isso considerada como a Anne Frank das artes visuais.

Christian Boltanski e Chris Marker: imagem e memória¹

Juliana Martins Evaristo da Silva (UFRJ)²

“A experiência histórica faz-se pela imagem, e as imagens estão elas próprias carregadas de histórias.”

(*Giorgio Agamben, “O cinema de Guy Debord”*)

A proposta do presente texto consiste em promover uma análise comparativa entre Christian Boltanski e Chris Marker, tendo como horizonte da reflexão o instrumental teórico de Walter Benjamin e de seus interlocutores Georges Didi-Huberman e Giorgio Agamben acerca da imagem enquanto uma potência, um lugar convergente das forças do passado e do futuro. O que vemos de comum entre o artista plástico e o cineasta é a aposta de que a memória possa se encontrar viva nas imagens a partir de uma operação que, à luz da teoria benjaminiana, chamaríamos de dialética, enquanto contração temporal. No entanto, a vida da memória nas imagens se encontra na forma como os arquivos que as acolhem produzem também silêncios, na forma como suas lacunas são exaltadas como potências significativas. É na incompletude que podemos forjar uma memória, ainda que precária.

Quando de seu surgimento no século XIX, uma das primeiras formas de se referir à fotografia aludia para a junção da primeira tecnologia da imagem (o espelho e seu poder de criar duplos) com a reencarnação moderna da musa Mnemosýne

e de sua luta contra o esquecimento. Para muitos, a fotografia encarnava um verdadeiro espelho com memória.

Uma questão que o pensamento contemporâneo, incluídos aí o campo fotográfico e o artístico, vem se colocando gira em torno de que memória o legado da fotografia documental nos deixou como herança. O que faremos com a quantidade de dados desse “arquivo universal” de imagens do mundo, para usar a expressão de Rosângela Rennó. E ainda, uma questão mais preeminente, qual o destino e a duração dessas imagens? Num mundo em que cada vez mais tudo nasce para se tornar uma imagem, e nós não escapamos deste paradigma, a pergunta pelo destino das imagens é na verdade uma pergunta pelo nosso próprio destino.

Olhamos também para o desdobramento contemporâneo da produção imagética, em que já sabemos anteriormente que perderemos a luta contra o tempo. Como o tempo sempre apaga os sentidos ora construídos, passamos a voltar-nos para seus vestígios. Assim, a fotografia moderna propunha muito mais uma relação com o tempo, enquanto a fotografia contemporânea propõe mais uma relação com o espaço e o que este pode oferecer de vestígios da relação moderna com o tempo. Esta parece ser a pista para o uso da fotografia documental e analógica na arte contemporânea e seu apreço pela fotografia amadora, em que o afetivo se sobrepõe ao estético (não conhecemos trabalhos contemporâneos de apropriação das imagens das vanguardas do início do século XX, enquanto há uma abundância de obras que incidem nos diversos arquivos da fotografia documental).

A fotografia pôs em cena o paradoxo de vivenciarmos uma presença que surge como ausência, um resto que perdura da coisa, mas não é a coisa. Tal encarnação presencial pode ser associada à leitura de Didi-Huberman da imagem como resto, em que:

Alguma coisa permanece que não é a coisa, mas um farrapo da sua semelhança. Alguma coisa – bem pouco, uma película – resta de um processo de destruição: essa alguma coisa, ao mesmo tempo em que testemunha uma desapareição, luta contra ela, pois se torna a ocasião da sua possível memória. Essa coisa não é nem a presença plena nem a ausência absoluta. Não é a ressurreição nem a morte sem resto. É a morte enquanto produtora de restos (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 206).

Um aspecto filosófico e também metodológico que perpassa todos os autores que convocamos ao diálogo no presente texto é a concepção da história como o tempo do anacronismo e de rupturas. Foucault explicita que “a história, com suas intensidades, seus desfalecimentos, seus furores secretos, suas grandes agitações febris como suas sínopes, é o próprio corpo do devir” (FOUCAULT, 1979, p. 20). Dessa forma, todos investem no reconhecimento da emergência do acontecimento histórico – relação de forças que se invertem – como necessário para a distinção de seus abalos, para o reconhecimento de seus ínfimos desvios. Foucault, assim como Benjamin o fizera, nas suas análises históricas valoriza mais os processos de ruptura e surgimento do novo do que a conservação do antigo. A herança da genealogia de Nietzsche foi recuperada por Foucault, em toda a sua instabilidade, na formulação de sua teoria da descontinuidade. A genealogia lida com a pesquisa da proveniência e da emergência do acontecimento histórico. A proveniência evidencia a heterogeneidade e fragmentação do corpo do acontecimento na história. A emergência é o momento de atuação das forças, que saem dos bastidores para a arena teatral da história.

Tal história de rupturas visa a não promover uma totalização – é a história como o campo do aberto benjaminiano, em que não só o futuro é incompleto, como também o passado e o presente o são. Nesta concepção historiográfica a relação é mais importante do que os termos isolados, pois é sempre um presente que recupera algo de um passado e assim se transforma a si mesmo em um futuro diferente. A forma como Benjamin pensava a prática historiográfica conjugava

uma dimensão redentora e outra revolucionária, as quais bebiam das tradições do messianismo judaico e do socialismo libertário. Em sua teoria da história, a espera da redenção é o que a completa, uma completude que vem da falta, uma vez que o messias nunca vem. A redenção é de ordem relacional, pois o que ela põe em jogo é a relação do passado com o presente, um passado ou recalcado ou vencido ou esquecido que deve ser redimido pelo presente. Nas “Teses sobre o conceito de história”, Benjamin (1986) enfatiza que essa recuperação do passado não visa à apreensão de como o passado realmente aconteceu, mas de como esse passado se apresenta ao presente. Portanto, a missão messiânica em Benjamin não é exatamente recuperar o passado, mas criá-lo em referência ao presente.

Walter Benjamin, como um seguidor de Nietzsche, investiu numa história de agoras, recusando uma compreensão da história como um *continuum* e preocupando-se em perceber os saltos promovidos pelos acontecimentos históricos. Contra o tempo cronológico e linear, Benjamin passa a valorizar a irrupção que ocorre no instante, nos saltos da história. O instante, em sua visão, comporta uma temporalidade convergente. Ele é um ponto de encontro do passado e do futuro no presente. Em sua concepção, o tempo se encontra em constante luta para se engendrar um sentido. No corpo da história há disputas a cada instante, a cada instante abrem-se possibilidades, cada instante é o juízo final. Portanto, o juízo final não está no final, mas no agora. É o presente cheio de possibilidades. Esta concepção de tempo aposta numa temporalidade de *Kairos*, da oportunidade que nasce a cada instante num momento de risco e, portanto, demandando atenção para com a sua irrupção. Benjamin associa o fazer do historiador ao fazer do fotógrafo, pois ambos criam cristalizações com tensões de diversas naturezas, como uma mônada.

A personagem conceitual do anjo em sua obra ocupa esse lugar da atualidade. É ele que vê o progresso como uma catástrofe que deixa para trás um amontoado de ruínas. O anjo se encontra na confluência de duas temporalidades: uma do tempo do adiamento, do porvir, e a outra do tempo dilatado no interior do instante, garantindo-lhe uma singularidade. Assim como o anjo que simboliza

o portal do instante, o historiador deve se ocupar da redenção de fragmentos perdidos no que estes contêm de inexpresso.

Na Modernidade ocorre a valorização do instante/fragmento num momento de crise da totalidade, quando o instante obtém importância como possibilidade de se vivenciar o presente no presente. Para Benjamin, a experiência concreta, que se diferencia da experiência vivida individualmente, só é possível a partir de uma matriz coletiva. A experiência é uma transmissão de sabedoria vinculada à tradição, sendo a percepção da semelhança uma experiência aurática. Na Modernidade, perdemos a tradição, mas ganhamos o atual. A perda da experiência na Modernidade, de que nos fala Benjamin, associa-se à nova forma de vivenciar um mundo em que “tudo o que é sólido desmancha-se no ar”, como na famosa frase de Marx – um mundo em constante transformação, fragmentado, em que o choque se sobrepõe ao reconhecimento. Não há experiência fora do tempo. No entanto, na sociedade industrial não podemos mais viver ao ritmo do tempo natural. As semelhanças estavam mais presentes nas sociedades tradicionais do que nas modernas. Portanto, sua percepção requer mais trabalho.

No texto “A doutrina das semelhanças”, há uma aproximação da imagem da história com a semelhança, que deve se percebida no tempo – portanto, na emergência da diferença, no interior do devir. Em suas palavras:

Mas o momento do nascimento, que é decisivo, é apenas um instante. Isso evoca outra particularidade na esfera do semelhante. Sua percepção, em todos os casos, dá-se num relampejar. Ela perpassa, veloz, e, embora talvez possa ser recuperada, não pode ser fixada, ao contrário de outras percepções. Ela se oferece ao olhar de modo tão efêmero e transitório como uma constelação de astros. A percepção das semelhanças, portanto, parece estar vinculada a uma dimensão temporal (BENJAMIN, 1986, p. 110).

Esta dimensão temporal pode ser associada à leitura de Agamben sobre a montagem cinematográfica e sua relação com a história, em que o filósofo enfatiza as condições transcendentais de um tipo específico de montagem, a qual lida com a repetição e a paragem (AGAMBEN, 2007). A repetição torna o *isso foi* em um *isso teria sido*. No texto, Agamben ressalta que a repetição não é o retorno do mesmo: ela não se constitui como uma identidade em si mesma, mas como a possibilidade do que foi. A ideia da repetição traz a da paragem, como uma dupla face da mesma moeda. Com a paragem do fluxo de imagens podemos estabelecer uma nova relação entre elas. Assim como o “eterno retorno” de Nietzsche não é o do mesmo, pois se constitui num retorno na diferença, a percepção da semelhança em Benjamin é também dependente da diferença, ocorrendo no tempo.

A questão da aura, como a percepção da semelhança, aparece na obra de Benjamin, em seus textos sobre a linguagem, como resíduo da criação. Assim, ter uma experiência da aura é reconhecer o poético das coisas, é olhar e ser visto. No texto “A pequena história da fotografia” (BENJAMIN, 1986) já aparece o conceito de aura, que será retomado no texto sobre a questão da reprodutibilidade técnica como a aparição única de algo distante por mais próximo que se esteja. Dessa forma, os termos “aparição”, “única” e “distância” indicam a irrupção e a fugacidade como os componentes espaciais e temporais desta experiência – a inacessibilidade e a irrepetibilidade.

Benjamin mantém uma relação ambígua com a fotografia, uma vez que a fotografia, a primeira técnica de reprodutibilidade revolucionária, ao mesmo tempo em que promove a destruição da aura (a percepção da semelhança), é a forma mais eficaz de captar o semelhante e promover a interrupção temporal cara à concepção do fazer historiográfico em Benjamin. Em sua concepção, o fazer do historiador aparece associado ao fazer do fotógrafo, pois ambos criam cristalizações com tensões de diversas naturezas, como uma mônada. A imagem fotográfica, assim como o acontecimento histórico, possui um vestígio do inacabado.

Para Benjamin, existe um futuro acolhido pelas imagens que clama por compreensão. Esta é uma possibilidade aberta pelo fato de que nem tudo que existe na imagem pode ser compreendido em sua própria temporalidade. A centelha de que nos fala Benjamin ocorre quando algo que estava adormecido na imagem pode ser finalmente percebido. Portanto, a fotografia, em suas análises, aparece como portadora tanto de índices de passado quanto de futuro. O que leva Didi-Huberman a falar das imagens como um aglomerado de anacronismos. O que interessa na imagem é o porvir. Didi-Huberman enfatiza que diante da imagem estamos diante do tempo, com sua distância e sua dinâmica.

Podemos salientar a importância da leitura de Proust e de sua memória involuntária para a formulação de Benjamin do olhar correspondido entre passado e presente. Para ambos, o que interessava não era a recuperação de como o passado realmente aconteceu, mas a imagem de passado que se projeta ao futuro, ou, antes, como o passado se apresenta ao presente, como o presente pode perceber analogias e semelhanças com o passado, sendo tal percepção uma fonte infindável para tudo o que veio antes e depois. Benjamin escreve que o semelhante emerge na temporalidade de um relâmpago de forma efêmera e transitória, vinculando-se ao instante. Tal temporalidade se encontra em constante movimento e em disputas por engendrar um sentido.

Entre Proust e Benjamin há ainda outro filósofo – Henri Bergson. Proust e Benjamin compartilham com Bergson algo de sua concepção de tempo e memória, no que concerne à coexistência temporal, mas se afastam de sua crítica ao instante como artificialidade da experiência. Para Bergson, não há nada que nos obrigue a separar o tempo em passado e presente, sendo o espaço atual e o tempo virtual. Dessa forma, o tempo puro é a duração e o que dura é indivisível. A experimentação desse tempo essencial não permite uma espacialização do tempo. A ideia da coexistência temporal pressupõe que o passado não sucede ao presente, afastando-se de um tempo linear e cronológico. Para ele, o passado tem presente e o presente tem passado, ou há percepção na memória e memória na percepção. Nossa atualidade se constitui pelo campo do sensório-motor, em que

a sensação é do passado e o motor (o movimento) é do futuro. O presente é o que passa e o passado é o que se conserva em circuitos virtuais até sua atualização. O passado, ao se conservar em circuitos virtuais, os quais contêm todo o nosso passado, constitui-se como condição da passagem do tempo. Este campo do sensório-motor é o que nos leva a agir no solo onde o presente é o ponto móvel e o passado é o fundamento do tempo.

Proust e Benjamin também apostam numa não linearidade do tempo, mas, diferentemente de Bergson, veem na espacialização do tempo, com o instante privilegiado da memória involuntária e da imagem dialética, a possibilidade de vivência de um tempo puro, em que há uma convergência das forças do passado e do futuro no presente, conferindo densidade temporal ao instante. Assim, Proust busca uma saída do tempo e uma fuga da morte com a suspensão do tempo cronológico, para se experimentar uma eternidade, nem que seja por um instante, e Benjamin busca interromper o tempo cronológico, parar o contínuo com uma ruptura, promovendo um congelamento do fluido como uma mônada. Aqui encontramos uma cisão de proposta: para Proust, o tempo redescoberto é redimido pela arte, enquanto para Benjamin a intensificação do tempo tem por finalidade a ação política na história, mesmo que essa ação política seja estética.

Gostaríamos agora de iniciar nossa comparação entre Christian Boltanski e Chris Marker com um famoso comentário de Benjamin sobre a fotografia de Hill (Figura 1) de uma vendedora de peixes. Segue o comentário:

Mas na fotografia surge algo de estranho e de novo: na vendedora de peixes de *New Haven*, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na “arte” (BENJAMIN, 1986, p. 93).

Christian Boltanski parece escutar o clamor da vendedora de peixes fotografada por Hill, deixando transparecer em sua obra sua angústia por não conseguir lhe dar seu nome. A verdade é que seu nome encontra-se perdido, a fotografia não lhe garantiu a permanência, não sabemos quem foi essa vendedora de peixes, se foi amada ou se amou, se sofreu ou fez sofrer. Para Boltanski, a fotografia tanto preserva quanto mata, pois existe uma relação inextricável entre tempo e morte abordada em sua obra, em que o tempo sempre acaba por apagar o sentido das coisas. No entanto, seu trabalho não deixa de dizer respeito às vidas representadas nas fotografias coletadas para suas instalações, travando uma luta contra a perda de sentido, mas sabendo de antemão que esta é uma luta inglória.

Boltanski começou seu trabalho artístico por volta dos anos sessenta do século XX, sendo um pioneiro num tipo de obra que tem por intuito a desconstrução do grande inventário construído pela fotografia documental do século XX. Outra marca de seu trabalho encontra-se na vontade de transcender os lugares determinados para a arte. Suas exposições frequentemente saem do espaço do museu para ruas, igrejas, parques, seções de achados e perdidos em estações de metrô, entre outros lugares. Boltanski afirma ser um pintor, mas um pintor que pinta com as ferramentas da pintura da segunda metade do século XX. É uma constante em sua obra a reutilização metafórica de objetos com caráter indiciário, com especial interesse por fotografias de anônimos e de roupas pertencentes a pessoas que não existem mais.

Descendente de uma família judia no pós-guerra em Paris, Boltanski teve acesso a uma memória de segunda mão da guerra. Ele não a viveu diretamente, mas as histórias que ouvia sobre ela, de pessoas que a viveram, moldou seu imaginário sobre o horror. Ele se considera como uma criança do Holocausto e seu trabalho de uma forma ou de outra sempre aborda este tema, como na instalação “Théâtre d’Ombres”, de 1984, em que os fantasmas de nossa memória vêm nos assombrar sob a forma de caveiras que dançam a dança da morte. O século XX, com suas guerras e genocídios, aparece em sua obra como uma fonte inesgotável de assombramento, debruçando-se mais sobre o

que chama de pequena memória. O trabalho intitulado “Sans Souci” é fruto de uma compilação de fotografias achadas num mercado de pulgas em Berlim, contendo imagens de oficiais da SS comemorando o Natal, sorrindo com suas noivas e cercados por crianças. Talvez estas próprias crianças tenham crescido e descartado essa memória familiar que remetia ao nazismo, mas o que interessa de fato a Boltanski nesta obra é mostrar que pessoas normais cometem atos criminosos, que um agente da polícia nazista poderia abraçar seu filho de manhã e matar milhares de crianças à tarde.

Datas ligadas por fios, roupas espalhadas por salas, fotografias de crianças envoltas por velas e lâmpadas, olhos que nos miram na rua. O que estes restos de existência querem nos dizer? Boltanski não nos dá uma resposta definitiva. Seu procedimento consiste em recolhê-los, nos mais diferentes arquivos encontrados, e agrupá-los, sem hierarquizá-los, no intuito de evidenciar a relação existente entre tempo e morte. O artista questiona a possibilidade de nós, espectadores de suas instalações, percebermos os sentidos contidos nesses vestígios. Boltanski estabelece uma relação ambígua com as fotografias e outros restos do passado que foram apropriados pelo seu gesto artístico. Sua presença se coloca para exacerbar sua ausência. O artista tem especial apreço por objetos que mantiveram uma relação de contiguidade física com as pessoas que os possuíram; assim, os transforma em emblemas metonímicos, da parte que fala de um todo, mas como fragmentos da perda, e também, utiliza-se de simbolismos, como o uso de velas e lâmpadas para aludir à vulnerabilidade da vida.

Para Agamben, assim como para Benjamin, as fotografias exigem algo de nós, o sujeito fotografado nos demanda que lhe demos um nome. A seu ver, “[...] Mesmo que a pessoa fotografada fosse hoje completamente esquecida, mesmo assim, apesar disso – ou melhor, precisamente por isso – aquela pessoa, aquele rosto exigem o seu nome, exigem que não sejam esquecidos” (AGAMBEN, 2007, p. 29). Neste sentido, Boltanski parece não cumprir a missão imposta pelas imagens. Para ele, quando não reconhecemos a pessoa fotografada o que se passa é uma segunda morte. No entanto, sem seus nomes elas permanecem

como potências de nomes. O que não tem nome permanece como uma questão, como um nome que não perdemos no ato de nomear. Boltanski lida também com a possibilidade de postergar um pouco mais esta segunda morte, pois as fotografias expostas sempre podem vir a ser reconhecidas.

Giorgio Agamben (2002), em “Le visage”, argumenta que todos os seres vivos se encontram no aberto, mas só o homem quer se apropriar dele, conferindo-lhe um sentido, sendo a linguagem o modo pelo qual o homem se apropria do aberto, dando-lhe um rosto. Desta forma, revelar o rosto das coisas é o papel da linguagem. Os humanos criam um mundo no interior de seu mundo, diferenciando-se dos animais que interagem com o mundo no nível do afeto, sem lhe conferir um sentido. Quando lidamos com o aberto, a possibilidade infinita de significação, via linguagem, e nomeamos algo, fechamos um pouco o aberto. No ato de nomeação reside um paradoxo, pois quando nomeamos algo perdemos este nome também. No entanto, ao produzirmos um nome instauramos uma nova abertura, um novo mundo – se nomeamos verdadeiramente, se há resquício do poético, este nome poderá ser nomeado novamente. A transformação da abertura em nomes se dá permeada de lutas que visam à separação das coisas de seus nomes. Este campo de batalhas pelo nome das coisas se chama História, diz Agamben.

Encontramos aqui uma cisão entre o gesto do artista e o gesto do historiador, pois, como continua Agamben:

Na mesma perspectiva, também penso que a exigência que nos interpela pelas fotografias nada tem de estético. Trata-se, antes, de uma exigência de redenção. A imagem fotográfica é sempre mais que uma imagem: é o lugar de um descarte, de um fragmento sublime entre o sensível e o inteligível, entre a cópia e a realidade, entre a lembrança e a esperança (AGAMBEN, 2002).

Benjamin fala que todos os acontecimentos, mesmo os mais ordinários, requerem seu nome, sendo estes, os ordinários, até mais importantes para o historiador, pois os grandes acontecimentos já possuem seus nomes. Em Boltanski há um pessimismo, em que o tempo vence o sentido, mas seu gesto não fecha as possibilidades das fotografias: elas permanecem em busca de seus nomes como potências. A memória que Boltanski compõe é uma memória fragmentária da falta.

Marker começou a filmar por volta da década de 50 do século XX, momento em que se iniciava a *Nouvelle Vague* e o documentário passava por um deslocamento, com novas possibilidades técnicas e estéticas. Marker foi um dos pioneiros do ensaio fílmico, em que “as paixões invocam o saber, as emoções arquitetam o pensamento e o estilo burila o conceito” (MACHADO, 2009, p. 29), ou seja, assim como sua contrapartida textual, o ensaio fílmico transita entre o literário e o filosófico, trazendo de forma explícita algo da subjetividade de quem o produz para se falar do mundo. Alexandre Astruc, no final da década de 1940, formulou o conceito de câmera-caneta para falar desta nova possibilidade audiovisual de fabulação dos significados do mundo. Marker foi um grande utilizador dessa técnica. Em seus filmes encontramos imagens de diversas procedências, imagens de arquivo, imagens documentais e encenadas, imagens apropriadas e produzidas por ele, as quais articula com textos escritos e orais, sem, no entanto, apaziguar a relação entre imagem e texto, mantendo uma tensão e valorizando, assim, o trabalho de montagem como produtor de sentido para o filme. O gesto que permeia a prática de Marker é o da apropriação crítica de um material heterogêneo.

Mesmo seus filmes mais ficcionais trazem um aspecto filosófico em torno das questões do tempo, da memória e da subjetividade. Em *La Jetée*, de 1962, seu cinefotorromance de ficção científica, filme criado a partir de fotografias, Marker constrói uma temporalidade marcada pela simultaneidade, um tempo em que o passado, o presente e o futuro coexistem. O filme apresenta um tempo reversível em que, a partir de uma imagem da infância, o personagem principal, num futuro sombrio, marcado pela eclosão da terceira guerra mundial, consegue viajar ao passado e ao futuro.

Quase quarenta anos decorridos de *La Jetée*, em 2001 Marker se volta novamente para a montagem com fotografias no filme *Lembranças de um porvir*. Nele encontramos um procedimento benjaminiano de perscrutar nas fotografias de Denise Bellon, produzidas no entre guerras, os sinais de futuro que se inscreveram nas imagens. Assim, o filme percorre a produção dessa fotojornalista, suas viagens à África colonial, à Espanha de Franco, suas fotografias das ruas de Paris, das exposições universais e dos surrealistas, para averiguar (tal como o anjo da fotografia de Benjamin que olha o amontoado de ruínas decorrentes do progresso) e perceber o que suas imagens contêm da sombra da guerra por vir.

Outro aspecto de sua obra se encontra num questionamento das imagens que apresenta. Em *Sans soleil*, de 1982, há uma mistura de documentário e ficção que lhe permite questionar o próprio processo de feitura do filme e de que memória está sendo produzida por ele. Uma voz feminina lê cartas que seriam do cineasta viajante Sandor Krasna (não sabemos se é um recurso dramático ou se de fato tal cineasta existe) em *off*, conjugando os tempos verbais na condicional. Para Consuelo Lins, “a voz tensiona o que vemos na imagem, insere nela temporalidade, injeta memória, insufla devir” (LINS, 2009. p. 37). O percurso do viajante cineasta tem por cenário “os dois pólos extremos da sobrevivência”, o Japão e a África. Na Guiné-Bissau, a voz se pergunta como o passado se faz presente ali, no rosto das mulheres no mercado. Em outra parte do filme, a voz vislumbra um homem que teria vindo do futuro, de um tempo em que a humanidade não padeceria mais de esquecimento. O cérebro humano funcionaria em sua totalidade, gerando uma memória total que, conseqüentemente, é uma memória anestesiada. Este homem do futuro, que perdeu o esquecimento, não compreende as doenças do tempo. Para ele, não faz sentido se emocionar com uma fotografia, com uma música há muito não ouvida.

Em seus filmes, são recorrentes personagens marcadas por imagens, em especial por imagens da infância, o que é uma busca pelo sentido delas e aponta para o fato de esse sentido estar sempre associado à forma com que nos afetamos pelas imagens, mesclando, assim, sempre uma parte subjetiva ao

processo de significação. Outra característica que acompanha sua abordagem imagética é o interesse pela memória, mas a memória em questão é aquela de que nos fala Benjamin, a memória tecida pelo esquecimento e que, para emergir, necessita de uma força destrutiva, como o trabalho do arqueólogo que deve destruir o solo sedimentado pelo tempo para que a memória surja como ruína. Esse procedimento faz com que de tempos em tempos seja necessário que voltemos a algumas imagens, pois há sempre algo que se perde entre a imagem da memória e a memória da imagem.

Enquanto Christian Boltanski promove uma suspensão da nomeação que faz o nome permanecer como potência de nome, Chris Marker trabalha em torno da paragem e da repetição das imagens, compondo uma montagem heterogênea. Assim, com estratégias diferenciadas, ambos estão em busca de uma possível redenção das imagens em seu processo de apagamento.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, G. Le visage. In: _____. *Moyens sans fins: notes sur la politique*. Paris: Éditions Payart e Rivages, 2002.

_____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

Boltanski. *Time*. Mathildennhohe Darmstadt.

CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Images in spite of all: four photographs from Auschwitz*. Chicago: The University of Chicago, 2008.

LINS, C. O documentário entre a carta e o ensaio fílmico. In: CATÁLOGO: Chris Marker: Bricoleur Multimídia. Rio de Janeiro; São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2009.

LISSOVSKY, M. *A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

MACHADO, A. O filme-ensaio. In: CATÁLOGO: Chris Marker: Bricoleur Multimídia. Rio de Janeiro; São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2009

-
1. Mesa, sessão 2: Documentário, Arquivo e Memória.
 2. Doutoranda; CNPq, Bolsista . E-mail: jmes@uninet.com.br

Forma-ensaio e documentário-biografia: contaminações, jogos, estética e política¹

Patrícia Rebello da Silva (UFRJ)

Esta comunicação tem como objetivo entender os meios pelos quais a forma “ensaio” contamina certos documentários biográficos no Brasil, em sua construção narrativa mais tradicional, e os transformam em ensaios autobiográficos. A dimensão ensaística, nos filmes que vamos analisar aqui, opera na diferenciação da abordagem biográfica clássica: não compram os dados e as informações como “cúmplices”, mas sim como o princípio do questionamento que está na origem da biografia. A história que é contada é menos um produto da reunião de conceitos, datas e clichês que um questionamento a partir do ato de colocar em confronto esses elementos.

Pan-cinema permanente (2008), de Carlos Nader, e *Person* (2007), de Marina Person são dois filmes próximos e distantes, ao mesmo tempo. Ambos são documentários-biográficos, quase uma subdivisão dentro dos vários modos de pensar o documentário; ambos falam de pessoas muito próximas dos respectivos realizadores; e exatamente por conta dessa proximidade, e do sentimento que levou à realização dos filmes, ambos acabam confundindo e misturando autor e personagem, biógrafo e biografado. Um traz imagens do excesso de convivência; o outro, da falta.

O resultado disso são dois filmes nos quais não se sabe bem “quem fala sobre quem”: se o realizador sobre o personagem na tela, ou se as imagens do personagem na tela sobre o realizador.

Pequena biografia das biografias no documentário brasileiro

Desde os primeiros filmes, o documentário manteve uma relação regular com a produção de biografias. O crítico Jean-Claude Bernardet, ao se debruçar sobre a história do cinema brasileiro, escreveu que, por volta da década de 1920, o mercado nacional estava dominado pelo produto importado.² Segundo Bernardet, o que permitiu a existência de uma indústria cinematográfica local, durante este período, foi o documentário, dominado por um forte traço regionalista. Na maior parte das vezes, era feito por encomenda, e recebia o nome de *filme de cavação*.³ O filme de biografia, de teor elegíaco, que narra cronologicamente a vida e os feitos de políticos, militares e industriais, era uma das modalidades de documentário praticadas então.

Em 1937, o surgimento do INCE,⁴ parte de um projeto de governo de Getúlio Vargas que apostava na construção de uma identidade fundamental para o desenvolvimento do país, consolida um tipo de documentário percebido por um prisma didático, essencialmente voltado para a educação. Comprometido com o teor informativo, organizado, na maioria das vezes, a partir de um texto narrado em *off*, preocupado com a transmissão de conhecimento científico e com a preservação da cultura, entre os anos 1930 e os anos 1960 o INCE consolidou um *cinema-informação*, que priorizava o conteúdo da narrativa, em detrimento da forma,⁵ e que se estende para além do próprio período de existência do instituto. Dentro desse contexto, orientado pelo didatismo e pelo compromisso com a divulgação de saber, biografias de personalidades históricas, de escritores e políticos compõem uma boa parte do repertório.⁶

De certa maneira, podemos atribuir às transformações de linguagem no filme- biografia os mesmos marcos que determinam os deslocamentos operados no documentário brasileiro. Até o final da década de 1950, imperava essencialmente o discurso de elogio e valorização do Brasil grande e exótico. A partir dos anos 1960, o cinema brasileiro é atravessado pelos desvios e modificações sofridos pelas cinematografias europeia e estadunidense do pós-guerra;⁷ no documentário, essa influência se manifestou na introdução das técnicas do cinema-verdade e do cinema-direto, que, “pela primeira vez, deslocam o eixo educativo-científico que permeia a voz e o foco narrativo do documentário brasileiro até meados dos anos 1960” (RAMOS; MIRANDA, 2004, p. 186). Se existe a consciência de que o país continua grande, ela agora é mais sensível à problematização e à construção de uma linguagem interessada em produzir um movimento de reflexão no espectador. A introdução do som direto, permitindo a utilização criativa da técnica da entrevista, o uso irônico da voz em *off*, pontuando a crítica ao didatismo do período anterior, e a portabilidade do equipamento, trouxeram conquistas e modificações na linguagem dos filmes.

Segundo Fernão Ramos, duas biografias estão na raiz dessa transformação no cinema brasileiro: *O poeta do castelo* e *O mestre de Apicucos*, ambos de Joaquim Pedro de Andrade.⁸ Marcados por uma abordagem subjetiva e pela exploração de um ponto de vista que desloca seus personagens da condição de monumentos, os dois filmes se caracterizam pelo desvio agudo da “função social” das biografias: construídos a partir de informações “desnecessárias e cotidianas”,⁹ valorizando o personagem privado em detrimento da figura pública e as pequenas histórias no lugar das grandes epopeias, foi a partir desse momento que o documentário brasileiro começou a traçar uma história que viesaria pelo campo da subjetividade, da reflexão, da investigação dos limites entre o público e o privado, entre fato e ficção; os personagens dos filmes-biografia começariam a ser construídos menos pelo vasto campo de acontecimentos de uma vida inteira do que pelos *fenômenos de ruptura*, pela concentração do discurso em fragmentos de existência. Forma e conteúdo começam a ser pensados de maneira orgânica.

Durante os anos 1980, uma verdadeira explosão de filmes-biografia sobre personagens e personalidades históricas acontece no documentário.¹⁰ Vivendo o último período de uma opressiva ditadura de quase 20 anos, esses filmes expunham situações absurdas a partir do uso de uma linguagem irônica, reflexiva, militante e urgente, desdobrando e reinventando a realidade a partir de todas as técnicas que, ao longo dos últimos 80 anos, haviam revolucionado a escrita do cinema documentário.

A partir dessa breve incursão à história dos filmes-biografia, percebe-se que, ao longo dos anos, o documentário se notabilizou por um deslocamento criativo em relação ao referencial secular ao qual foi habitualmente associado: mais que dar conta do real, consolidou-se como uma arena privilegiada de confronto entre as várias formas que a imagem assume; e, conseqüentemente, como essa outra imagem, à qual se atribui um *terceiro sentido*¹¹, devolve o reflexo distorcido no espelho. A partir dessa constatação, podemos perceber a instalação da forma-ensaio no documentário, menos por uma perspectiva experimental, que por uma dimensão reflexiva e original do discurso.

A forma-ensaio no cinema

Pensar o ensaio no cinema nos leva, em um primeiro momento, a noções de deslocamento e argumentação. Bill Nichols, responsável pelo estabelecimento de *categorias* para o documentário a partir de modos de representação, chama esses filmes de *reflexivos*. Na contramão de boa parte dos documentários que buscam dar conta do mundo histórico, escreve Nichols (1991, p. 57), os filmes reflexivos estão mais interessados em pensar a *forma* como se fala sobre ele. Textos reflexivos, segundo o autor, “são autoconscientes não apenas a respeito de forma e estilo, (...) mas também sobre estratégia, estrutura, convenções, expectativas e efeitos”. Para além de definir algumas das principais características deste modo, Nichols observa que os documentários podem ser reflexivos a

partir de perspectivas tanto formais quanto políticas.¹² Filmes como *Pan-cinema permanente* e *Person* reafirmam uma tendência saudável no documentário contemporâneo de se mover em direção ao espaço das metamorfoses e das ambiguidades. Existe menos comprometimento com a construção da imagem, que quanto há uma atitude de observação da sua modificação. Diferentes de grande parte dos filmes-biografia, mais comprometidos com a lógica didática, que, como definiu de forma fundamental o crítico Jean-Claude Bernardet (285,2003), fizeram da entrevista o “feijão com arroz” dos documentários, os filmes de Carlos Nader e Marina Person se destacam exatamente por deslocar as posições de realizador e personagem e, com isso, modificar de forma radical o filme que saíram de casa para fazer.

Pan-cinema permanente: a biografia de um ensaio

A primeira cena é emblemática,¹³ e determinante, para que se compreenda o filme: uma porta aberta é filmada, do ponto de vista de dentro do apartamento. Uma legenda nos situa no tempo e no espaço da tela: Manaus, 1998.

“Posso?”, pergunta a voz do outro lado da porta. “Espera aí”, devolve a câmera, “mas fecha a porta...”. (um riso alegre e solto vem da porta). Uma mão, surgindo de fora de campo, puxa a porta pela maçaneta e a fecha. “Vai”, diz a câmera.

Em cena, Waly Salomão, cantando, de calça, sem camisa; deslizando pelo apartamento, nunca deixando de se dirigir à câmera. Para em frente à janela, olha para fora e, sempre com gestos amplos e fartos, comenta que a música que canta é bonita, e que tem uma coisa de “sentimentaloide”, que não é da ordem do urbano, mas da ordem do homem isolado, dos homens de beira de rio, que habitam “essas imensidões e essas solidões”... Fim de cena. Dessa cena, que é apenas uma entre as milhares que compuseram a vida do poeta e agitador cultural Waly Salomão, morto em 2003. *Pan-cinema permanente*,

além de ser o título de uma poesia que Waly dedicou ao amigo Carlos Nader, é também um encontro (ou uma busca) de Nader de uma estética adequada para a composição de um documentário sobre Waly.

Por cerca de 15 anos, Carlos Nader filmou Waly Salomão nas mais diversas circunstâncias, cidades e países. “*Pan-cinema permanente*, tanto quanto *sobre Waly* ou *com Waly*, é sobre a visão de mundo do Waly”.¹⁴ Nader passou dois anos montando, escrevendo e reescrevendo o roteiro de edição, onde buscou amarrar três diferentes linhas narrativas: a primeira, o retrato do personagem, uma imagem polifônica, caleidoscópica e não linear (não há uma ordem cronológica na aparição das imagens, que vêm e voltam no tempo); a segunda, mais linear e cronológica, informa o espectador sobre a biografia de Waly: pela voz do próprio, e de outros entrevistados, descobre-se que o pai de Waly era da Síria, que no aniversário de oito anos pediu um bolo em forma de livro, que cursou Direito, que foi preso, que na prisão começou a escrever, entre outras coisas; a terceira linha é “um ensaio sobre cinema, cinema sobre cinema, cujos autores de certa maneira somos eu e o Waly e, em certa medida, também o Antonio Cícero (que escreveu um artigo póstumo sobre o Waly que influenciou todo o filme).”¹⁵ O filme se estrutura a partir do entrelaçamento dessas três linhas, sempre atravessado por uma discussão sobre o estar, ou não, em cena.

Noções de *campo*, *fora de campo* e *extracampo* estão entre as principais referências da construção narrativa do filme. Não no sentido baziniano, que intervém sobre a montagem quando ela peca por ultrapassar os limites, e acaba por escapar da densidade do real,¹⁶ mas mais próximo de uma noção dialética do cinema apontada por Noel Burch, e que encerra possibilidades bastante complexas. Partindo do princípio de que campo é tudo aquilo que o olho percebe na tela, Burch desenvolve três definições através das quais o espaço-fora-de-tela torna-se parte integrante da narrativa: ele pode ser definido pelos pontos de entrada e saída dos personagens, pelo olhar em *off* (que define o espaço atrás do qual se acha o ponto de atração) e quando apenas uma parte do corpo do personagem aparece na tela. A cena de abertura do filme, onde Waly, de fora da

cena, estica o braço para fechar a porta, e o constante direcionamento do olhar para a câmera são traços indicativos da importância de um espaço extracênico como extensão da cena. A ausência de um contraplano que dê conta do espaço onde recai o olhar do personagem ganha corpo na imaginação do espectador e necessariamente o obriga a ficar atento para a existência desse fora-de-campo. A ideia do personagem é que está constantemente em cena o tempo todo dita a tônica da narrativa e da própria estrutura. E as escolhas que Nader faz para criar imagens e sons que consigam dar conta dessa opção e do que ela significa é que colocam o filme em um movimento entre um documentário clássico e um ensaio.¹⁷

Person: o ensaio de uma biografia

Marina Person optou por começar o filme que fez em busca da figura do pai, o cineasta Luiz Sergio Person, morto em 1976, pela dor que vem junto aos momentos de transformação. O filme começa pelas recordações da diretora do dia da morte do pai. E é de recordações que Marina precisa: para ligar a imagem do pai que aparece nos filmes de família à do elogiado diretor de filmes como *São Paulo S/A* (1965).¹⁸

Marina Person desenvolveu um jeito muito específico de se relacionar com a ausência do pai, que ela perdeu aos 6 anos: a partir dos filmes de família em super-8. Estar com o pai a partir daquelas imagens é a sutil diferença entre se relacionar *com o pai* e *com a ausência do pai*. Na falta da materialidade, fica o fantasma. E é na fantasmagoria das imagens cinematográficas que Marina vai buscar suas referências. *Person* é interessante na medida em que ajuda a compreender a pergunta feita pelo pesquisador Jean-Louis Comolli (1992,2004): não mais como fazer um filme, mas como fazer para que haja filme? Quais as condições, quais os limites para que esse projeto não se autoboicote? É exatamente porque recorre ao formato do ensaio, entretido a um documentário

baseado na costura dos depoimentos, que *Person* ultrapassa um filme-biografia e se transforma em uma declaração de amor.

Da mesma maneira que em *Pan-cinema...*, também são três as linhas narrativas que se entrelaçam no roteiro: uma longa entrevista de L. S. Person à TV; os depoimentos dos amigos, dos colegas e profissionais que trabalharam com o diretor; e as conversas sobre o pai que Marina mantém com a mãe e a irmã. Para além dos filmes, Person deixou um acervo pessoal de livros, quadros, gravuras e fotos. O imaginário de Marina sobre o pai foi construído essencialmente por esses materiais, uma combinação de imagens e ideias, sem estrutura e, principalmente, sem *montagem*.

A dimensão do arquivo passa por *Person* na medida em que é a partir dela que Marina decide ir em busca do pai. Pensando a questão do arquivo no documentário, François Niney (2002, p. 256) aponta que essas imagens não são pedaços de realidades do passado que se juntam para formar uma história, “é preciso partir de questões que nós colocamos a essas imagens, e de questões que elas nos colocam”. Deslocadas de sua função original, essas imagens se tornam perigosas na medida em que também mudam de natureza: se a ideia original era *registrar para guardar*, no contexto do filme ela ressurgue como um índice de transformação, algo capaz de mudar a percepção do próprio presente. Aquela imagem não é capaz de responder por inteiro, ou mesmo por um fragmento de tempo. Para Niney, ela é um símbolo, no sentido *peirceano* da palavra, “remetendo a uma cadeia de intérpretes de então, que é preciso recuperar e confrontar à cadeia de intérpretes na qual o filme e o espectador restituem o documento”. (NINEY, 2002, p. 255)

Essas imagens são retiradas do passado, no filme, através de uma operação de montagem. A primeira cena de *Person* é uma imagem de arquivo: fragmentos de um filme de família. É a festa de aniversário da irmã de Marina. As sequências organizadas fora de uma lógica narrativa, os saltos entre as cenas, os *defeitos* técnicos (pouca luz, falta de foco, imagem tremida) são características deste tipo

de imagem.¹⁹ Enquanto correm na tela as imagens do passado, escutamos uma voz em *off*: “Eu lembro da hora. Lembro que eu acordei e fui para o seu quarto. (...) Eu lembro que ela falou: *papai morreu*”. É Marina Person, que recorda o dia da morte do pai. A imagem de arquivo é cortada para uma imagem de Marina no presente, no momento em que ela diz *papai morreu*. Logo em seguida, as imagens da festa retornam à tela, mas é impossível olhar da mesma maneira. Já não são mais imagens de momentos felizes: sinalizam a dor da perda.

A presença constante da diretora na tela não deixa esquecer que se trata de um filme sobre uma busca. Em todas as entrevistas, ela divide a cena com os entrevistados, ou aparece, por procedimento de montagem, em contraplano, nunca deixando de estar presente. É um detalhe pequeno, que passa despercebido, mas que faz toda a diferença na hora de pontuar o estatuto do filme: além de uma biografia de Person, trata-se da busca da filha pelo pai. Nesses pequenos detalhes é que a dimensão ensaística se manifesta.

Algumas das cenas mais bonitas do filme são aquelas em que a diretora e a irmã conversam sobre o pai. O cenário escolhido é uma linha de trem. O trem é uma alegoria ao próprio cinema; e, enquanto caminham sobre os trilhos e conversam sobre suas lembranças, elas insinuam caminhar duplamente pelos caminhos do cinema, em busca de uma imagem do pai. A última cena do filme é bastante significativa: uma câmera, parada, registra, de dentro de um túnel e em contraluz, o movimento das duas irmãs em direção à saída. Duas silhuetas, duas sombras, duas imagens tão cinematográficas quanto aquelas através das quais criavam a lembrança do pai. Saindo do túnel, o cinema as liberta das imagens do passado na mesma medida em que as transforma em imagem. A última frase do filme é de Marina Person, falando sobre a dor da perda: “Você não supera completamente nunca; na verdade, porque essa dor é a sua história”. O filme começa e termina falando de dor. O ritual é concluído. E se, com ele, Marina ganhou algumas imagens a mais do pai, terminou um pouco mais pobre em imagens dela, da própria Marina. Distanciou-se da criança de cabelos anelados e escuros das imagens de arquivo, para quem o jovem rapaz de barba nas imagens

era apenas *o papai*. Se as imagens ainda funcionam como uma ponte entre ela e a figura do pai, como será que ela se percebe nos filmes em S8, agora que sabe de algo a mais que a menina do filme?

Conclusão

Se o ensaio faz enxergar, como escreveu Noel Burch (1969,187), a fusão entre “tema” e “motivo”, faz sentido pensá-lo como a única possibilidade de cinema para que os dois filmes alcancem seus objetivos. A relação de Carlos Nader e Waly passa pelas dezenas de horas de imagens; já a de Marina e o pai, por poucas imagens. Não por outra razão, o filme de Nader aposta na ideia de que se pode apreender algo a partir do conjunto das imagens (Waly vivia em cena o tempo todo, as imagens “comprovam”), enquanto que o filme de Marina aposta na ideia de que a partir da soma das imagens algo se institui. Um queria “podar” a imagem; a outra, aumentá-la. O que o exercício da reflexividade nos dois documentários nos proporciona é a chance não tanto de pensar a inscrição da realidade nos filmes, mas a realidade dessa inscrição; menos a duvidar das imagens, que enxergar as possibilidades de representação escondidas no fundo, ou por trás, de cada uma delas.

Deslocando a proposta original do registro a partir da instauração de um processo de reflexão, e, com isso, emprestando nova vida e novos sentidos às imagens, *Pan-cinema permanente* e *Person* trazem, ambos, para o centro da narrativa, os processos que atravessam a construção dramática do próprio texto – seja este o ato de organizar imagens e sons ou o de animar e dar sentido a uma história.

Referências bibliográficas

- ADORNO, T. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- AVELLAR, J. C. Um parêntese dentro de um parêntese. In: UNIVERSO PRODUÇÃO. *13ª Mostra de Cinema de Tiradentes: cinema brasileiro contemporâneo*. Tiradentes, MG, 2010. Catálogo.
- BARNOUW, E. *Documentary: a history of the non-fiction film*. 2. ed. Nova York; Oxford: Oxford University Press, 1993.
- BAZIN, A. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERNARDET, J.-C. *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- COMOLLI, J.-L. *Voir et pouvoir: l'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Paris: Védier, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.
- _____. *Quand les images prennent position*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008.
- FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- GUGES, S. L.; GAGNEBIN, M. (Org.). *L'essay et le cinéma*. Paris: Éditions Champ Vallon, 2004.
- MACHADO, A. O filme ensaio. *Cocinnitas*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 5, dez. 2003.
- METZ, C. *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1991.
- NICHOLS, B. *Introduction to documentary*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2001.
- _____. *Representing reality: issues and concepts in documentary*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1991.
- NINEY, F. *L'épreuve à l'écran: essai sur le principe de réalité documentaire*. 2. ed. Bruxelas: De Boeck & Larcier, 2002.
- ODIN, R. (Org.). *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Meridiens Klincksieck, 1995.
- RAMOS, F.; MIRANDA, L. F. (Org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 2004.
- RAMOS, F. P. *Mas, afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.
- REZENDE, L. A. *Documentário e virtualização: propostas para uma microfísica da prática documentária*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2005.
- XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

-
1. Trabalho apresentado durante o XIV Encontro Internacional de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE), realizado na Universidade Federal de Pernambuco em outubro de 2010.
 2. "Os Europeus e os Norte-americanos enchem o Brasil de filmes de ficção, pois a indústria vinha se desenvolvendo exclusivamente em função do filme de enredo" (BERNARDET, 1979, p. 23).

3. "(...) a cavação cobre o documentário de encomenda, a propaganda, o ensino em pequenas escolas de cinema. (...) sa terminologia traz embutido certo desprezo pela produção documentária e pelo seu esquema de produção" (RAMOS; MIRANDA, 2004, p. 177). O esquema de produção se refere ao subsídio do documentário por uma elite política, militar e eclesiástica, interessada em construir e defender seu nome e sua imagem através de filmes.
4. Instituto Nacional do Cinema Educativo.
5. O fato de a produção do INCE ser orientada para a informação não significa que seus filmes fossem pouco criativos. Humberto Mauro, um dos mais importantes diretores brasileiros, de rigor, elegância e genialidade ímpares nos enquadramentos, foi um dos principais nomes da instituição, produzindo cerca de 354 documentário de curta e média duração enquanto lá trabalhou. Para além disso, foi também a instituição que apoiou os primeiros projetos dos cineastas da geração que, nos anos 1960, dariam nova forma ao documentário brasileiro. Entre esses projetos, estão alguns filmes do começo do Cinema Novo, como *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, e *Romeiros da Guia* (1962), de Vladimir Carvalho e João Ramiro.
6. *A Casa de Mário de Andrade* (1952), *O Aleijadinho* (1955), *Euclides da Cunha – antes de tudo um forte* (1970), *Delmiro Gouvêa: o homem e a terra* (1971), *Anchieta, o apóstolo do Brasil* (1973), de Ruy Santos; *A João Guimarães Rosa* (1968-1969), de Roberto Santos; *Humberto Mauro – o coração do bom* (1978), de Alex Viany; *Carmem Santos* (1969), *Humberto Mauro* (1970), *Oswaldo Cruz* (1973), *O cinegrafista Rondon* (1979), de Jurandy Noronha, entre outros.
7. O movimento que culminou no Cinema Novo é o mais exemplar desse processo.
8. Os dois curtas-metragens, filmados em 1959, têm como tema, respectivamente, o poeta Manuel Bandeira e o sociólogo Gilberto Freyre.
9. Em *O poeta do Castelo*, acompanhamos Manuel Bandeira fazendo seu desjejum e caminhando pelas ruas vazias do centro do Rio de Janeiro; em *O mestre...* observamos Gilberto Freyre preparando uma batida de frutas e tomando café com a esposa.
10. Cf. Ramos e Miranda (2004, p. 197). Essa produção pode ser conferida em filmes como *Jânio a 24 quadros* (1979-1980), de Luis Alberto Pereira, *Jango* (1984), de Silvio Tendler, *O evangelho segundo Teotônio* (1984), de Vladimir Carvalho, *O terceiro milênio* (1981), de Jorge Bodansky, *Céu aberto* (1985), de João Batista de Andrade, entre outros.
11. Me refiro aqui ao conceito de Roland Barthes definido no texto "O terceiro sentido" (vide bibliografia).
12. Os filmes que enviesam por uma perspectiva formalista concentram a atenção do espectador no desenho estético e na abordagem construtivista do documentário; já os que optam por uma perspectiva política, apontam em direção às tramas e relações construídas no mundo e para as questões que daí surgem.
13. A versão utilizada para este ensaio foi apresentada no festival "É Tudo Verdade". Algumas modificações ocorreram entre a exibição daquele momento e o lançamento nas salas e em DVD; no entanto, verificou-se que isso não prejudica a análise do filme.
14. Entrevista realizada pelo crítico Leonardo Luiz Ferreira e publicada no blogue de documentário do jornal *O Globo*, "DocBlog", em 03/12/2008. Disponível em:
15. Fonte: entrevista ao jornal *O Globo*. O artigo de Antonio Cícero foi publicado em 'Infinidades do Sem Fim'. Vide bibliografia.
16. "(...) é preciso que o imaginário tenha na tela a densidade especial do real. A montagem só pode ser utilizada aí dentro de limites precisos, sob pena de atentar contra a própria ontologia da fábula cinematográfica. Por exemplo, não é permitido ao realizador escamotear, com o campo/contra-campo, a dificuldade de mostrar dois aspectos simultâneos de uma ação" (BAZIN, 1991, p. 60).
17. "(...) o contato com o Waly foi libertário para mim, porque ele deixou claro que a vida em si é uma trama de vários fios ficcionais e reais. Não é só um filme que mistura realidade e ficção. A vida, antes dos filmes, também faz isto". Fonte: entrevista a *O Globo*.
18. "(...) na verdade o filme reflete bem o que foi o processo, né, uma viagem pessoal de descoberta tanto da obra dele quanto da pessoa: o Person pai, o Person marido, o Person diretor. Então o quê que era, quem era ele? Na verdade a busca é essa: Quem é o meu pai? Quem é essa pessoa, que é meu pai, que todo mundo fala tanto e eu mal tive contato. É isso: uma viagem pessoal, intimista, de descobertas." (entrevista concedida ao blog de Mário Cascardo, disponível em:)
19. Para maiores referências sobre os filmes de família, ver ODIN, Roger (org) "Le film de famille"

Acaso, morte e significação no documentário

***Um corpo subterrâneo*¹**

Patrícia Costa Vaz (UFSCar)²

Introdução

A íntima poesia da vida é a poesia dos homens que lutam, a poesia das relações inter-humanas, das experiências e ações reais dos homens. (Lucáks)

Este artigo propõe uma leitura do documentário *Um corpo subterrâneo* (Douglas Machado, 2007) a partir da noção de “vida social do discurso” proposta por Mikhail Bakhtin, linguista e crítico literário russo. Buscaremos explicitar elementos narrativos relacionados às representações da linguagem no contexto audiovisual.

Embora os estudos do teórico tenham se voltado especificamente à literatura, mais precisamente ao romance, a noção de texto proposta por ele, segundo a leitura de Robert Stam, seria “toda produção cultural fundada na linguagem (e para Bakhtin não há produção cultural fora da linguagem)” (STAM,

1992, p.13). Essa noção de texto permite a aplicação de seus conceitos a outras áreas do conhecimento e artes, como o cinema.

Para facilitar a aproximação entre literatura e cinema adotaremos o entendimento de narrativa proposto por Jacques Aumont (2008, p. 106):

A narrativa é o texto em sua materialidade, o texto narrativo que se encarrega da história a ser contada. Porém, esse enunciado que, no romance, é formado apenas de língua, no cinema, compreende imagens, palavras, menções escritas, ruídos e música, o que já torna a narrativa fílmica mais complexa.

Nessa perspectiva, o cinema se destaca como arte dialógica, outro conceito caro a Bakhtin, através do qual a presença e o entrelaçamento de várias instâncias enunciativas sugerem uma dimensão polifônica ao discurso, dominado por um movimento contínuo de ideias em interação (BAKHTIN, 1993). Da complexidade dialógica presente em um filme fazem parte: os diálogos, as interações entre os planos e sequências provocadas pela montagem, as interações entre as imagens e a trilha sonora e entre os cenários, personagens e figurinos, para citar apenas alguns elementos; isso faz do cinema um meio de “muitos canais” (GATTI, 2003, p. 49).

Neste artigo, diante de tantos elementos de representação da linguagem, vamos nos ater principalmente aos diálogos entre o documentarista e seus entrevistados presentes no documentário *Um corpo subterrâneo*: “Toda manifestação oral é produto da interação dos interlocutores e, amplamente falando, de toda situação complexa em que se deu” (BAKHTIN apud STAM, 1992, p. 13).

Iniciaremos com uma breve consideração sobre a concepção do documentário, a narrativa e os principais elementos que a norteiam. Essas

informações acerca da obra servirão de base para transcorrer sobre o discurso que se constrói a partir do encontro entre cineastas e entrevistados no filme, acerca do luto e da memória dos falecidos. Para finalizar, uma breve explanação sobre a fala específica de alguns entrevistados e os elementos heteroglóticos presentes nela.

Um Corpo Subterrâneo

Estas reflexões fazem parte de uma pesquisa mais ampla que está sendo realizada como dissertação de mestrado sobre a perspectiva do processo de criação de uma obra com base na Teoria da Crítica Genética. Na dissertação pretendemos percorrer o universo de concepção do documentário *Um corpo subterrâneo*, tendo como objetos de análise: páginas do caderno de anotações do autor, livros e filmes (que o embasaram na criação do documentário), o projeto-proposta do filme, dois roteiros de edição e duas versões do documentário: uma versão de 52 minutos e outra versão de 83 minutos.

Juntamente com outros 48 documentários, dentre 859 projetos inscritos, *Um corpo subterrâneo* foi aprovado na terceira edição do Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro, o Doctv III. Esta versão que contou com veiculação nacional, tem 52 minutos e foi dividida em quatro blocos.

Douglas Machado iniciou seus trabalhos na área audiovisual em 1987 e, desde então, realizou produções em diferentes cidades do Brasil e do exterior (na Suécia e Espanha). Machado é autor de mais de 20 documentários e do longa ficcional *Cipriano* (2001). É sócio da Trinca Filmes Ltda, em Teresina. Dentre suas produções mais recentes destacam-se: *O retorno do filho* (2009) premiado no Doctv IV (carteira especial), *Passos de Oeiras* (2008); *Luiz Antonio de Assis Brasil: o códice e o cinzel* (2007); *Marcos Vinícios Vilaça: o artesão da palavra* (2005); *O sertão mundo de Suassuna* (2003) e *H. Dobal: um homem particular* (2002) – da Série Literatura: Brasil. Além de *Um Corpo Subterrâneo* (2007) – premiado pelo Doctv Nacional.

Nesses anos de produção audiovisual, Douglas sempre optou por um excessivo cuidado com a pré-produção dos seus trabalhos; a necessidade de conhecer seus entrevistados funcionou como regra para a estruturação da narrativa. No caso dos documentários da Série Literatura:Brasil, para citar um exemplo, o documentarista dedica vários meses à leitura de obras dos escritores. Uma vez imerso no universo literário dos autores, ele parte para as pré-entrevistas.

No entanto, em 2006, o projeto piauiense aprovado pelo concurso Doctv III é um novo desafio aos modos de produção do realizador. Douglas Machado abandona as pré-entrevistas e se propõe encontrar seus personagens e gravar em primeira tomada todos os depoimentos que compõem o documentário. Ele se deixa levar pelo encontro do inesperado, pelo acaso: “não se pode saber tudo o que vai acontecer a um documentário antes de fazê-lo. Estudar muito, conhecer bem o tema, entretanto, deixar-se embriagar pela circunstância do fazer”,³ escreveu ele em seu caderno de anotações.

No documentário *Um corpo subterrâneo*, o cineasta faz uma viagem do norte ao sul do Piauí percorrendo seis municípios (Cajueiro da Praia, Piripiri, Teresina, São Raimundo Nonato, Oeiras e Gilbués)⁴ em busca do que ele chama de “a memória audiovisual do homem piauiense”. Em cada cidade o ponto de partida é um cemitério;⁵ nele Douglas Machado identifica um túmulo recente, procura os familiares deste falecido e, a partir de relatos dos parentes e amigos, reconstrói a imagem dessas pessoas permeadas pelo luto. O cineasta transforma o luto e a memória de costumes, gestos, objetos do homem piauiense em audiovisual. Traços da personalidade do indivíduo são revelados a partir dos relatos e também a partir da exibição de seus objetos, dos móveis prediletos do falecido e de sua localização na casa. No final das entrevistas a câmera é entregue a um dos parentes para que os entrevistados façam também um registro pessoal (sobre e/ou para o morto) com a câmera. As imagens captadas por Machado e pelos familiares, guiadas através dos cômodos da casa e dos pertences do falecido, montam um mosaico das preferências daqueles que se foram – um diagrama do que cada um foi, na memória dos que ficaram.

A câmera ganha um papel central na narrativa. Ela é ao mesmo tempo “olho do diretor, do espectador e do entrevistado”. A câmera está fixa sobre uma placa posicionada na altura do peito do cineasta, por meio de duas alças como as de uma mochila, e a ela está ligado um microfone direcional de grande captação. Não se trata de uma *steadycam*, a câmera não passeia na tomada; pelo contrário, ela vibra, acompanha o andar do diretor, aproximando o espectador do espaço fílmico. No final de cada entrevista, é hora de o espectador se deparar também com o olhar do entrevistado, à medida que este capta as suas próprias imagens. Nesta situação, o que menos importa é o domínio da linguagem audiovisual, as imagens ora tremidas, sem iluminação suficiente, ora embaçadas, dão lugar à expressividade, às texturas sonoro-visuais. O documentarista procura deixar o personagem tranquilo quanto ao não domínio do aparato, quando diz: “Você não quer fazer essa imagem? Porque a proposta é que a própria pessoa faça, eu te mostro mais ou menos como é que se segura a câmera”.

Outro objeto que irá figurar no documentário com grande relevância é a certidão de nascimento. No início ou fim de cada entrevista, Douglas pede que os parentes leiam as certidões dos falecidos. Para introduzir outra sequência de filmagens em uma nova cidade, moradores também leem suas certidões de nascimento ou casamento. São pessoas comuns cuja participação no filme se restringe à leitura de sua certidão; a única exceção é o professor Dideka, na cidade de Piripiri. Este morador participa posteriormente em uma sequência do documentário, falando sobre suas constantes visitas ao cemitério da cidade. A edição une pequenos trechos das leituras dos moradores. Da imagem da certidão e das leituras (nome, data de nascimento, sexo, cor, filiação, cidade do registro) à imagem de uma lápide, o autor faz um registro espaço temporal da existência humana. A imagem recorrente da certidão/lápide e a menção à datação da vida e da morte no documentário dialogam com o trajeto percorrido pelo filme, enfatizado pelas imagens de estrada, pela trajetória que começa no litoral (cidade de Cajueiro da Praia) e termina no sul do Estado (Gilbués), e ainda com a quilometragem percorrida, creditada ao lado do nome de cada cemitério. A interação entre

esses elementos sugere uma preocupação existencial do diretor quanto ao tema abordado em seu filme, e coloca à disposição do espectador uma leitura datada da vida, nestes dois acontecimentos principais que a definem: nascimento e morte. O trajeto percorrido pelo documentário faz referência à trajetória pessoal/vida dos entrevistados, do diretor, do espectador. É a relação espaço temporal que nos acompanha e caracteriza.

Cinema de encontro

A escolha das palavras em um diálogo é proposta a partir de quem emite, mas também sofre grande influência de quem as escuta. Falar sobre determinado assunto, de determinado modo pressupõe um querer se mostrar ao outro, partindo de um conhecimento prévio de como o outro apreenderá essa fala. O discurso nasce dessa interação. Bakhtin fala do discurso surgido do encontro:

[o discurso] se torce na presença ou ao pressentir a palavra, a resposta ou a objeção do outro. A maneira individual pela qual o homem constrói seu discurso é determinada consideravelmente pela sua capacidade inata de sentir a palavra do outro e os meios de reagir diante dela (BAKHTIN apud LINS, 2007, p. 108-109).

Douglas Machado trabalha sua produção na perspectiva desse encontro com o entrevistado, suas reações, falas e contexto encapsulados em um momento único de interação e significação. Contemporâneo do documentarista Eduardo Coutinho, ambos têm em comum essa necessidade de priorizar a relação e fazer do entrevistado o sujeito e não o objeto do documentário (LINS, 2007), uma disponibilidade para ouvir e fazer do “outro” o foco principal de suas narrativas. Essa valorização do encontro não se restringe aos diálogos entre personagens ou a conversa entre eles e o diretor, ela se mostra também na preocupação

em respeitar e ler o gestual: as expressões faciais, as hesitações, silêncios e movimentos do corpo como parte do universo linguístico, no que Ismail Xavier chama de “filosofia do encontro”:

A composição da cena e sua duração buscam potencializar a força do instante: produzir no encontro a irrupção de uma experiência não domesticada pelo discurso, algo que, apesar da montagem e seus fluxos de sentido, retém um quê de irredutível na atuação do sujeito, mais ou menos revelador. (XAVIER, 2006)

Fazer documentário, de certo modo, exige do realizador um comprometimento e respeito maior por seus personagens do que no cinema de ficção, pois a vida de cada um deles continua após o filme. Falar do luto e da saudade inerente à perda é ainda mais difícil. Qual o posicionamento do documentarista diante do luto? Como tratar da morte sem ser um cineasta inoportuno e sem tato? O desafio está em “compreender o imaginário do outro sem aderir a ele, mas também sem julgamentos ou avaliações de qualquer ordem, ironias ou ceticismos” (LINS, 2007, p. 107).

Em *Um corpo subterrâneo*, o cineasta participa não apenas direcionando o diálogo; ele explica a proposta do documentário, exemplifica, dá continuidade a uma fala do personagem, demonstra interesse, pede que o personagem dê mais detalhes, que se sinta à vontade para falar, mostrar objetos ou partes da casa que acredite serem importantes para a situação. Com esta postura, o documentarista tenta provocar diálogos mais espontâneos, embora saibamos que o encontro produz uma situação nova de discurso: não se pode esperar que a pessoa se expresse com a câmera ligada com a mesma desenvoltura que se expressa sem o aparato tecnológico.

Este posicionamento está fortemente relacionado com princípios do *cinéma-verité*, em que a comunicação entre o entrevistado e o realizador é

um elemento básico para a produção. Em 1960, Jean Rouch e Edgar Morin apresentaram propostas para um cinema documentário voltado à interação do realizador com os personagens através de entrevistas, diálogos, discussões coletivas e conversas, movimento que ficou conhecido como *cinéma-verité*, “uma verdade de um encontro em vez da verdade absoluta e manipulada” (NICHOLS, 2008, p. 155).

O uso da palavra e a forma como o diretor se coloca diante do entrevistado são temas de reflexões recorrentes para Machado e o conduzem a uma postura específica, aplicável não apenas no encontro com os entrevistados, mas também nos seus relacionamentos diários, e determinam sua conduta ética. Escrito por Machado em 2003, anos antes da produção de *Um corpo subterrâneo*, o texto “Trato Social”,⁶ dá uma pequena mostra das reflexões do diretor em torno destes cuidados, que viriam a ser fundamentais no documentário:

levamos conosco – em corpo presente – uma série de informações: a roupa que vestimos e suas respectivas cores ou estampas, os adereços colocados no corpo ou perfurando os mesmos, o corte do cabelo, o penteado, o perfume, se estamos limpos ou sujos, a palavra ou expressão escolhida para cada momento... (MACHADO, 2003, p. 01).

Detalhes que determinam a sua forma de apresentação, a leitura que faz dos seus entrevistados e como dialoga com eles:

Quando o assunto em questão é delicado, estas informações adicionais do corpo – silenciosas – afloram memórias que, comumente, salientam aspectos negativos ou positivos entre comunicador (es) e receptor (es). Caso ainda não se tenha um relacionamento entre ambos, aflora a primeira leitura. Capciosa primeira leitura. Apaixonada primeira leitura. Por vezes, equivocada primeira leitura (MACHADO, 2003, p. 01).

Estas “informações adicionais do corpo”, unidas à fala propriamente dita, são as bases que estabelecem o sucesso ou não do encontro. Mais tarde, enquanto se prepara para iniciar as filmagens, o diretor retoma estas reflexões e enumera cada um desses preceitos, como se fosse preciso tê-los firmemente na memória:

Manter sempre uma disposição sincera em conhecer o universo que não é seu, desprender-se de si mesmo; Não se esconder... “o senhor me entendeu?” – no caso da não compreensão, na entrevista; a matéria-prima deste ofício é a relação; não fazer filmes contra as pessoas, comprometer-se com elas (caderno de anotações, p. 2).

Nestas breves frases podemos verificar de antemão as bases que norteiam a relação do documentarista com seus entrevistados: a ética e o respeito humano.

Em um dos momentos mais marcantes do filme, Douglas vai à casa dos parentes de Dona Francelina, que se suicidou no dia anterior às filmagens. Enquanto Douglas fazia uma entrevista com um morador da cidade, professor Dideka, um cortejo se aproxima e ele é informado pelo entrevistado das circunstâncias da morte da senhora. Segundo as determinações propostas por ele no início do vídeo, ele (Machado) deveria procurar a sepultura mais recente na cidade visitada. O enterro acabara de acontecer e o desafio seria maior – convencer as pessoas a falar com ele ainda devastadas pelo recente luto. Na casa dos familiares de Francelina, Douglas começa o diálogo com o recém-viúvo: “Eu entendo que para vocês é muito difícil e até pra gente que está fazendo, a gente se sente meio desconfortável”.

A franqueza e humildade demonstradas na fala do cineasta remetem a uma apreensão mais humana e falível do realizador por parte do espectador, bem diferente de uma abordagem nos documentários clássicos, onde a objetividade

e o distanciamento do cineasta através do uso da “voz de Deus” daria ao documentário um *status* de credibilidade, nos moldes dos noticiários televisivos. Em outra situação, na casa dos parentes de Dona Francelina, Douglas – que nas entrevistas anteriores e nas demais costuma pedir para conhecer o quarto do falecido, os pertences e locais mais queridos da casa – hesita e se intimida em vista da possibilidade de filmar no quarto onde ocorreu o suicídio de Francelina:

Neuma (sobrinha de Francelina): Aqui é o quarto dela. Aqui foi o quarto onde aconteceu tudo!

Douglas: Mas, você quer que eu grave?

Neuma: Você é que sabe, não tem...

Douglas: Eu acho que... Eu estou na mão de vocês!

O documentarista se vê em uma situação problemática, ele não consegue manter o distanciamento, filmar por filmar; a hesitação evidencia o respeito, mas principalmente o envolvimento do diretor com o tema.

A fala dos personagens

No discurso dos personagens há uma unicidade quanto às boas lembranças do falecido; não se fala de seus defeitos, não se comentam suas falhas, as lembranças estão permeadas por uma aura de santidade. Douglas não problematiza o luto no sentido de descobrir essas características “humanas, demasiado humanas”, suas perguntas giram em torno de um *conhecer o outro* que se traduz através do carinho com a família, as manias engraçadas ou peculiares, os objetos queridos, se viveu a vida inteira na mesma cidade, a relação com os vizinhos, a profissão... Os familiares procuram estabelecer um retrato do falecido como homenagem e exaltação à saudade. Até a última cidade, Gilbués, as famílias

visitadas falam *sobre* o falecido; nesta cidade, no entanto, além de repetir as informações tentando montar um mosaico sobre a extensa vida de Dona Inácia, a filha Cândida fala *como* a mãe. Em meio a seu discurso, Cândida se apropria do discurso da mãe, interpretando-a em maneirismo e imitação da voz. Segue o trecho do diálogo correspondente:

Cândida: Mamãe como foi o começo do namoro? “Ah, eu nem conhecia seu pai, viúvo assim e eu nem pretendia casar com viúvo. E aí meu irmão com o compadre Domingos, foi quem acertaram esse casamento com meus irmãos, né? E eu nem gostava dele assim, não tinha costume com ele e tal” [...]

Douglas: Mas aí na convivência com seu pai?

Cândida: Sim, aí aprendi a amar, não é? E a respeitar, a tratar com fidelidade e tudo. Eles combinavam muito bem. Ela era um pouco agitadinha, e papai era tranquilo, né?

Essa apropriação do discurso da mãe, unida às lembranças dos hábitos, gostos, comportamentos e os objetos que a rodeavam em vida, exemplifica o que a pesquisadora Ecléa Bosi (1983, p.74) chama de “vontade de revivescência”, uma força que solidifica no presente (ou melhor, eterniza) aquilo que era apenas transitório. O enlutado fortalece através dessa memória a negação da mortalidade, procura na constante observância do recente passado apegar-se ao falecido, prolongando uma suposta vida que existe na memória dos sobreviventes. É da necessidade de prolongar a vida que nos prendemos às práticas funerárias, à visitação aos túmulos, à crença nos espíritos e na vida *postmortem*.

Em alguns relatos ouvimos as ações do falecido serem descritas usando o verbo no presente: Dona Elenir, a primeira entrevistada, leva Machado à sala de jantar, diz que a mãe gostava de sentar em uma cadeira onde ela passava a maior parte do tempo: “Nesse cantinho aqui, é o dia todinho!”. Já o professor Dideka, em Piripiri, ao visitar o túmulo da mãe afirma: “Aqui é a mamãe”. E, mais tarde, Neuma,

sobrinha de Dona Francelina, falando sobre os gostos da tia: “Na casa dela, *ela adora* planta!”. Nestas frases diluídas no decorrer do diálogo, em que prevalece a construção verbal no presente, a morte é negada, uma vitória das impressões sensoriais sobre o elemento temporal, é o jogo empreendido entre a memória e o esquecimento. E é nesse jogo entre o passado e o presente, de um luto também em construção, que recorremos ao pensamento aristotélico comentado no livro de Yates, sobre a memória: “A lembrança é a recuperação do conhecimento e da sensação ocorrida. É um esforço deliberado para encontrar seu caminho entre os conteúdos da memória” (YATES, 2007, p. 54).

O uso do diminutivo nas frases dos diálogos funciona como o “tato” de que nos fala Bakhtin, sobre as estratégias de aproximação e interação dos interlocutores em um discurso. Durante a conversa, pequenas e quase imperceptíveis palavras instigam o entrevistado. Machado ainda com a primeira personagem, dona Elenir pede: “Mostre um pouco das coisinhas dela, assim”, e, mais tarde: “A senhora dormia pertinho dela?”. O diminutivo que, na fala de Douglas, denota respeito, assumindo uma espécie de intimidade, é apropriado pela personagem, Elenir (filha de Dona Elenor), que também passa a fazer uso dos sufixos *-inho*, *-inha* não como estratégia de aproximação, mas como carinho e cuidado com os objetos que lembram a mãe: “Aqui é a mesinha dela, aqui era o cachimbo”... “eu tirei o colchãozinho, o travesseirozinho, eu joguei fora. Aí aqui ela passava o dia todinho assentadinha aqui!”

Segundo Stam (1992, p. 12), “cada língua é uma arena onde competem ‘acentos’ sociais diferentemente orientados; cada palavra está sujeita a pronúncias, entonações e alusões conflitantes”. Desta forma, os depoimentos são geralmente entrecortados por expressões tipicamente piauienses, palavras e expressões regionais que identificam o personagem àquela terra e àquela vivência: “ela deitava de bandinha”, “pé de planta”, “reza de espinhela caída”, “dava o de comer”, “embolado”. Esse vocabulário enriquece o documentário à medida que o relato oral obtido nas gravações perpetua esses modos de falar. Bakhtin, na sua apresentação sobre a heteroglossia, identifica estas variações no falar de um

povo, em suas falas cotidianas, como essenciais, dinâmicas, plurais e dialógicas. É na estratificação da linguagem que os sujeitos são capazes de se expressar plenamente, indo contra qualquer engessamento, centralização e unificação de uma língua. O documentário, assim como o romance, “necessita de falantes que lhe tragam seu discurso original, sua linguagem” (BAKHTIN, 1993, p. 134).

Considerações Finais

O legado de Mikhail Bakhtin é inestimável, sua concepção de linguagem nos propicia uma experiência marcante no campo da complexidade e possibilidades comunicacionais da fala.

Em um contexto bem além da literatura, a exaltação à diversidade social do discurso proposta por ele revela princípios de aceitação do outro, do diferente. Uma grande contribuição ao diálogo e à coexistência pacífica e enriquecedora da sociedade. Bakhtin é um teórico da diversidade presente em todas as instâncias. A vasta aplicabilidade de seus conceitos reafirma esta condição de se apropriar e ser apropriado pelo discurso do outro.

Procurando aplicar alguns de seus conceitos ao cinema documentário, estamos conscientes de que este artigo é apenas uma reflexão inicial de sua aplicabilidade nestes filmes; no entanto, sentimos que muitos outros recortes também ricos poderão ser aprofundados em estudos posteriores, como sobre os elementos heteroglóticos presentes no documentário. Decidimos, por ora, dar mais ênfase às possibilidades de discussão a partir da aplicabilidade do dialogismo nas interações do cineasta com seus personagens.

Referências bibliográficas

- AUMONT, J. et al. *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. 6.ed. Campinas, SP: Papyrus, 2008.
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernadiniet al. 3.ed. São Paulo: Unesp, 1993.
- BILL, N. *Introdução ao documentário*. Trad. Mônica Sanddy Martins. 3.ed. Campinas: Papyrus, 2008.
- BOSI, E. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1983.
- GATTI, J. Pseudologismo Mallandro. *Revista Olhar*, CECH/UFSCar, São Carlos, SP, v. 9, ago./dez.2003.
- LINS, C. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- MACHADO, D. Trato social. 2003. Arquivo digital fornecido pelo autor.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2008.
- STAM, R. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.
- XAVIER, I. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. *Revista Cultural Crítica*, São Paulo, ed. 4, 2006. Disponível em: http://www.apropucsp.org.br/revista/rcc04_r03.htm. Acesso em: 14 set.2008.
- YATES, F. A. *A arte da memória*. Trad. Flávia Bancher. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

Referência audiovisual

Um corpo subterrâneo. Douglas Machado. Brasil, 2007, vídeo, 83 min.

-
1. Trabalho apresentado no painel "Documentário em questão". A pesquisadora é bolsista FAPESP.
 2. UFSCar/Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, Mestranda . E-mail: patriciacostavaz@gmail.com O documentarista cedeu uma cópia de algumas páginas deste caderno à pesquisadora.
 3. Os seis municípios estão presentes na versão de 83 minutos do documentário; na versão de 52 min aparecem apenas as cidades de Cajueiro da Praia, Piripiri, Oeiras e Gilbués.
 4. Com exceção de Teresina, em que nenhum cemitério é mostrado, e na cidade de Gilbués, em que o cineasta a caminho do cemitério encontra a procissão de uma missa de Sétimo Dia.
 5. O texto "Trato Social" foi escrito pelo cineasta em fevereiro de 2003. O cineasta nos repassou esse texto arquivado em um DVD com vários outros arquivos referentes à sua obra, em fevereiro de 2009.



Sonoridades



**Assim era a música da Atlântida:
a trilha musical do cinema popular brasileiro no exemplo da
companhia Atlântida cinematográfica¹**

Sandra Ciocci (UNICAMP)²

Claudiney Carrasco (UNICAMP)³

Este artigo é parte de uma dissertação de mestrado, desenvolvida na UNICAMP, durante os anos de 2008 e 2009. Nele, abordamos a composição e inserção da trilha musical nos filmes da Companhia Atlântida Cinematográfica, produzidos entre os anos de 1942 e 1962, os elementos musicais que caracterizaram os filmes denominados chanchadas e as transformações ocorridas, devido ao equipamento de gravação e edição de som ou a ausência deles, na empresa.

A Atlântida⁴, durante duas décadas, produziu 66 filmes de longa metragem. O produto mais rentável da companhia foi a comédia musical de carnaval, mas não foi o único. Dentre os filmes, comercializados pela empresa, encontramos também policiais, dramas e romances. Embora os filmes, atualmente, estejam em condições de conservação precárias, encontramos, sob os cuidados da Cinemateca Brasileira, em São Paulo, 48 títulos, além de fragmentos de outros filmes, ainda que, alguns dos 48 títulos, não estejam à disposição dos pesquisadores, pela fragilidade do material original e ausência de cópias para pesquisa.

Os 18 títulos, dos quais não se tem notícia, de cópias ou originais, podem ter se perdido no incêndio ocorrido na madrugada do dia 22 de novembro de 1952, que destruiu completamente os estúdios da empresa (BARRO, 2007, p. 231), na inundação da década de 70⁵ ou durante exibição nos cinemas pelo Brasil. A data exata do desaparecimento do título não nos importa, mas sim o fato de não haver qualquer registro da autoria das trilhas desses filmes. Na época, a companhia não organizava seus arquivos e muitas vezes o contrato com os músicos era tratado de maneira informal, assim, são poucas as informações concretas sobre a autoria das trilhas musicais dos filmes desaparecidos. Existem muitas especulações baseadas em títulos publicados, mas que não traduzem a realidade dos dados a respeito dos compositores de cada filme, quando comparado aos créditos oficiais, registrados na película, dos títulos preservados.

A imaturidade da indústria cinematográfica brasileira, nas décadas de 40 e 50, também contribuiu para o desaparecimento de elementos informativos importantes. Podemos exemplificar com o filme *Fantasma por acaso* (1946). A trilha musical é formada apenas por canções, inseridas diegeticamente⁶. Como não existe, no filme, composição musical na forma instrumental e ainda não havia uma definição sobre o que fazia, ou não, parte de uma trilha musical, não há crédito sobre quem organizou as canções, além do fato de existirem canções não creditadas, neste mesmo filme.

Durante análise dos filmes, na Cinemateca e nos escritórios da companhia, encontramos o nome de músicos creditados como compositores das trilhas musicais inseridas. Esses músicos são: Alexandre Gnattali, Guerra-Peixe, Guio de Moraes, Léo Peracchi, Lindolpho Gaya, Lírio Panicalli, Luiz Bonfá, Radamés Gnattali e Waldir Calmon. Se buscarmos a biografia destes compositores, encontraremos uma semelhança entre elas. Todos, os compositores citados, tiveram formação erudita, mas, por necessidades econômicas, desempenhavam funções dentro das rádios populares do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Esse trânsito, fluente, entre a música popular e a erudita os credenciou para trabalhar dentro das empresas cinematográficas brasileiras do período, pois os diretores dos filmes, na Atlântida e nas demais companhias, ativas no período, buscavam inserir, nas suas produções, música similar à utilizada nos filmes de Hollywood. Basicamente a música estabelecida na década de 30 por compositores como Max Steiner. As características dessa música hollywoodiana, da década de 30, foram detalhadas por Carrasco, em *Syngkronos*, e estão presentes nas trilhas dos filmes da Atlântida. Embora, nos primeiros filmes da Atlântida, não houvesse a preocupação em produzir uma composição original, não diegética, ela sempre era instrumental, em grande quantidade e se utilizava do *mickeymousing* e do *leitmotiv*, mas, não era empregada de forma pura. Nas trilhas dos filmes da Atlântida, o *mickeymousing* está, quase sempre, vinculado à figura do cômico e utiliza um determinado tipo de instrumentação que, muitas vezes, nos remete à música dos palhaços no picadeiro dos circos. A instrumentação da música não diegética também recebeu adaptações, devido à falta de recursos para contratar grandes orquestras. As trilhas da Atlântida eram quase sempre gravadas dentro dos estúdios da rádio nacional, devido à facilidade dos maestros-compositores em transitar pelos estúdios onde trabalhavam. Encontramos muitas trilhas gravadas com a formação do conjunto regional, que nas rádios acompanhava cantores e cantoras em programas ao vivo. A Atlântida não possuía estúdio próprio, capaz de comportar agravação de um grupo musical. Essa deficiência não era apenas da Atlântida, nenhuma companhia de cinema, no Brasil, tinha estúdios para gravação que comportasse uma orquestra, como nos estúdios de Hollywood. A primeira empresa que teve um local como esse, de sua propriedade foi a Vera Cruz.

A proximidade entre a quantidade de música dos filmes de Hollywood e a dos filmes da Atlântida cresceu proporcionalmente à qualidade e quantidade de equipamentos, de gravação e edição de som, dentro da empresa. Na criação, conturbada, da primeira diretoria da Atlântida, houve diversas despesas que não estavam nos planos de Fenelon e Burle, deste modo, depois de providenciar o local para estúdio e depósito, compra de material para gravação e edição

de vídeo, não sobraram recursos suficientes para compra de um equipamento de gravação e edição de áudio minimamente razoável. A solução foi juntar peças, que pertenciam aos proprietários, e somar a outros equipamentos vindos de diversas origens. A este equipamento, os funcionários davam o nome de Frankenstein numa alusão à mistura improvisada de dispositivos valvulados, nem sempre compatíveis, como o famoso monstro criado por Mary Shelley. Segundo os funcionários, o equipamento produzia uma qualidade de som muito ruim, mas não era necessário nenhum testemunho para se imaginar o resultado obtido. Infelizmente, essa afirmação por parte dos funcionários não pode ser definida com precisão na atualidade, pois dos filmes produzidos com a utilização desta primeira fase de equipamentos só restaram três – *Tristezas não pagam dívidas* (1944), *Fantasma por acaso* (1946) e *Luz dos meus olhos* (1947). Durante coleta de dados para esta pesquisa, tivemos contato com os três filmes citados. O material está muito comprometido e seria impossível distinguir o que realmente foi má qualidade da gravação e o que seria condição precária de conservação, deterioração. O importante é citar que, em depoimentos a Hernani Heffner⁷, um dos funcionários, Jesus Narvaez, afirmou que a qualidade do som era limitada, o que restringia a realização de determinados sons.

Na época, o som de filmes era monofônico, isto é, utilizava-se apenas um canal em qualquer das etapas de realização – captação, modulação, equalização, edição e transcrição óptica. Não era permitido o controle mais fino da gravação. Isso significa que a Atlântida no início passou pelas mesmas dificuldades que a Cinédia, ou seja, não se podia fazer a edição de som. Contudo, esse procedimento era possível e utilizado pelas companhias de cinema dos Estados Unidos, desde a década de 30. O que o equipamento, ou a falta dele determinou na trilha musical dos filmes da Atlântida foi a separação entre música e diálogos. Os três elementos que constituem a trilha sonora de um filme nunca estavam juntos. Quando a personagem falava, não tinha música; quando tinha música, não havia diálogo. Ruídos de sala eram praticamente inexistentes. A falta de condições técnicas, que limitou a utilização da música nos primeiros filmes da Atlântida, foi um dos

fatores que levou à inserção de tantas canções em um mesmo filme. Como não era possível colocar música sob diálogos, foi necessário criar uma maneira de apresentá-la. Esses números musicais não podiam ser gravados com som direto, porque seria necessário microfonar toda a orquestra para gravar e a Atlântida não tinha equipamentos para tal procedimento. Então, a solução era registrar as canções em disco e usá-las como playback.

A partir de 1948, as condições da Atlântida tiveram uma melhora considerável, tanto na parte de vídeo como na de áudio. As músicas começaram a ser gravadas dentro do próprio estúdio da empresa. Segundo Heffner, embora a “captação de som fosse de boa qualidade”, quase sempre essa qualidade “se perdia no processamento laboratorial”. Os “funcionários da empresa chamavam o laboratório de águas turbulentas”, o que nos faz imaginar o resultado que se obtinha. Mas o problema não era apenas com os equipamentos da companhia. Não podemos nos esquecer de que o mundo estava vivendo o período após a Segunda Grande Guerra e o valor do material necessário para a gravação era muito alto, além da dificuldade de aquisição desses produtos.

Em 1950, a Atlântida adquiriu um equipamento, já usado, mas em muito boas condições, de um americano de nome Howard Randall. Ele tinha chegado ao Brasil, vindo do México, onde tinha feito um filme com John Ford. Esse americano era técnico de som e, depois da produção mexicana, ficara com a aparelhagem de quatro canais RCA high fidelity. Randall teria trazido o equipamento para o Brasil a fim de criar aqui uma indústria cinematográfica, um estúdio em São Gonçalo. Seus planos foram frustrados, ele trabalhou por um breve tempo na Vera Cruz, no filme *Caiçara* (1950), montou a estrutura da Maristela⁸, mas depois desistiu, resolveu sair do país, onde deixou o equipamento após negociação com a Atlântida. O que nos interessa neste fato é que a qualidade da gravação de som dentro da Atlântida tem um salto na qualidade, que pode ser percebido, gradativamente, nos filmes posteriores. Mas, em *Carnaval Atlântida* (1953), a qualidade do som, infinitamente superior à dos filmes anteriores, nos revela que além da qualidade do equipamento, o uso dessa aparelhagem é mais consciente. Nesse período

reconhecemos também a elevação da qualidade do profissional dentro da Atlântida com o trabalho de Aloysio Vianna. Outro fator significativo é que com a chegada de Severiano Ribeiro Jr.⁹ à Atlântida, os filmes passaram a ser revelados na Cinegráfica São Luiz, de propriedade de Severiano. Na Cinegráfica São Luiz não havia um equipamento perfeito, mas a diferença era expressiva, para melhor, que o utilizado na Atlântida anteriormente.

O próximo salto tecnológico chegou à Atlântida, apenas em 1954, quando a companhia adquiriu os equipamentos de som da Maristela. Todo o equipamento, microfones e recorders, eram de excelente qualidade, mas o avanço expressivo aconteceu, sobretudo, com a aquisição da mesa de oito canais. O equipamento era de tamanha qualidade que mesmo após o período de produção de filmes encerrar, em 1962, a Atlântida permaneceu como uma empresa da área de cinema e oferecia serviço de finalização de som.

Podemos, então, dividir as trilhas musicais dos 66 filmes em quatro fases, segunda a aquisição de tecnologia. Os filmes produzidos na primeira fase, e seus respectivos compositores da trilha são:

Filme	Ano	Compositor
Astros em desfile	1942	*
Moleque Tião	1943	*
É proibido sonhar	1943	*
Brasil desconhecido	1944	*
Tristezas não pagam dívidas	1944	Guerra-Peixe
Gente honesta	1945	*
Romance de um mordedor	1945	*
Não adianta chorar	1945	*
Vidas solitárias	1945	*
Gol da vitória	1946	*
Segura esta mulher	1946	*
Sob a luz do meu bairro	1946	*
Fantasma por acaso	1946	**
Este mundo é um pandeiro	1946	*
Luz dos meus olhos	1947	Lírio Panicalli
Asas do Brasil	1947	*

*Filmes não analisados

** Filmes sem crédito para trilha musical

Durante a segunda fase são produzidos os filmes:

Falta alguém no manicômio	1948	*
Terra violenta	1948	*
É com esse que eu vou	1948	Lírio Panicalli
E o mundo se diverte	1949	**
O caçula do barulho	1949	
Escrava Isaura	1949	Radamés Gnattali
Também somos irmãos	1949	Lírio Panicalli
Carnaval no fogo	1949	Lírio Panicalli
Não é nada disso	1950	*
A sombra da outra	1950	*

*Filmes não analisados

** Filmes sem crédito para trilha musical

A terceira fase teve as produções:

Aviso aos navegantes	1950	LindolphoGaya
Aí vem o barão	1951	Lindolpho Gaya e Lírio Panicalli
Maior que o ódio	1951	Lírio Panicalli e Léo Peracchi
Areias ardentes	1951	*
Barnabé tu és meu	1952	Léo Peracchi
Os três vagabundos	1952	Lírio Panicalli
Amei um bicheiro	1952	Léo Peracchi
É pra casar	1953	Waldir Calmon
Carnaval em Caxias	1953	*
A dupla do barulho	1953	Lírio Panicalli
Os três recrutas	1953	*

Na quarta, e última, fase foram produzidos:

Nem Sansão nem Dalila	1954	Lírio Panicalli e Luiz Bonfá
Malandros em quarta dimensão	1954	*
A outra face do homem	1954	*
Matar ou correr	1954	Lírio Panicalli

Guerra ao samba	1955	*
O golpe	1955	Lírio Panicalli
Paixão nas selvas	1955	*
Chico viola não morreu	1955	**
Colégio de brotos	1956	**
Vamos com calma	1956	Guio de Moraes
Papai fanfarrão	1956	*
Garotas e samba	1957	Alexandre Gnattali
Treze cadeiras	1957	***
De vento em popa	1957	Alexandre Gnattali
É a maior	1958	*
Esse milhão é meu	1958	Alexandre Gnattali
E o espetáculo continua	1958	*
O homem do Sputnik	1959	Alexandre Gnattali
Cupim	1959	**
O palhaço o que é?	1959	*
Aí vem a alegria	1959	*
Duas histórias/Cacareco vem aí	1960	Alexandre Gnattali
Os dois ladrões	1960	Alexandre Gnattali
Quanto mais samba melhor	1961	Alexandre Gnattali
Pintando o sete	1961	Alexandre Gnattali
Entre mulheres e espiões	1961	Alexandre Gnattali
As sete Evas	1962	Luiz Bonfá
Os apavorados	1962	*

*Filmes não analisados

** Filmes sem crédito para trilha musical

***Nenhuma cópia encontrada tem a tela, preservada, do crédito do compositor da trilha

Com base na lista anterior, podemos afirmar que as trilhas dos filmes da Atlântida foram, em sua maioria, compostas por Lírio Panicalli e Alexandre Gnattali. Lírio atuou com muitos diretores, enquanto Alexandre fez uma parceria de trabalho com Carlos Manga, que iniciou como diretor em 1953, e assumiu o filme *Carnaval Atlântida*, por ordem do sócio-proprietário, Severiano Ribeiro, que tinha sido iniciado por Burle.

Carlos Manga, mais do que qualquer outro diretor da companhia, buscou uma proximidade, de seus filmes, com os filmes norte-americanos. As trilhas de seus longas-metragens atingem a grandiosidade instrumental, hollywoodiana,

em *Nem Sansão nem Dalila*, filme no qual Manga inseriu uma trilha orquestral gravada dentro do Teatro Municipal do Rio de Janeiro com grande orquestra¹⁰. As trilhas dos filmes de Manga atingem uma maturidade, não apenas com a música instrumental, mas também, no uso das canções.

Nos primeiros filmes da companhia, como já mencionado, houve uma inserção grande de canções. Este procedimento não foi criado no Brasil. No cinema de Hollywood, na década de 30, foi utilizada a inserção de canções para disfarçar a impossibilidade de edição do som. Os números musicais eram inseridos de maneira que a presença deles fosse justificada pelo ambiente como teatros e casas noturnas. Nos filmes da Atlântida, os números musicais também foram inseridos de maneira diegética, mas sofreram influência do teatro de revista, do circo, do carnaval e do rádio popular. Encontramos, nos filmes da empresa, diversos números transportados, fielmente, do formato utilizado pelas *Revistas de ano*. Segundo Neyde Veneziano¹¹, as revistas tinham uma estrutura clássica. Ela obedecia, frequentemente, a um tema, quase um fio condutor, geralmente ligado a um acontecimento de destaque da época, que podia ser político ou não. O tema era desenvolvido entre a abertura e a apoteose que, respectivamente, iniciavam e fechavam o espetáculo. A narrativa era interrompida por uma média de 15 a 20 quadros, dividida entre esquetes, cortinas e números de dança. Percebemos então, que a quantidade de números musicais, inseridos no espetáculo popular, não surgiu nas chanchadas, mas foi transferida. As revistas tinham a função de lançar músicas para o carnaval, que é cedida para as comédias de carnaval. Desta maneira, passamos a sentir a influência do mercado fonográfico na inserção e escolha das canções, já que o público havia se acostumado a ir ao cinema para, muitas vezes, conhecer o rosto dos cantores que só eram conhecidos pela voz, através do rádio.

Dos circos, recebemos a herança do palhaço cantor, que, através de Oscarito e Grande Otelo, lança canções e marchinhas para os bailes de carnaval.

Os musicais de carnaval, da Atlântida, tinham uma grande quantidade de canções inseridas. Uma média de 10 canções por filme. Encontramos, nesses filmes, a participação, em formato de número musical, de cantores como Francisco Carlos, Luiz Gonzaga, Eminha Borba, Dóris Monteiro, 4 ases e 1 coringa e Dick Farney, entre muitos outros. No princípio, eles apareciam no filme como eles mesmos, não tinham um papel na ficção, eram os famosos cantores em números dentro de um show ou baile. Uma das contribuições de Carlos Manga, para o amadurecimento da trilha da comédia musical foi a diminuição da quantidade de canções e a inserção do cantor ou cantora como atores, eles passavam a ter um papel na ficção e cantavam, como nos musicais de Hollywood.

Manga também passa a utilizar as canções para auxiliar na condução da narrativa, o que não acontecia antes, pois nos primeiros musicais, de Atlântida, a música interrompia a dramaturgia, como num clip. Ele passa a exigir dos compositores uma coerência entre a letra cantada e a história da personagem e também introduz nos filmes uma música mais refinada harmonicamente, composta por Billy Blanco, considerado um importante compositor que produziu música pré-bossa nova.

Infelizmente, muitos desses títulos foram mutilados durante a produção de *Assim era a Atlântida*. Os números musicais foram cortados dos originais para integrar o documentário e não foram mais devolvidos aos seus lugares de origem.

Após nossos estudos e análises, podemos afirmar que os filmes da Companhia Atlântida são de grande valor para a história do cinema brasileiro, mas, sobretudo, para a história da música popular brasileira, por conter os únicos registros audiovisuais de cantores, cantores e conjuntos musicais da *Era de ouro do rádio*, pois foram produzidos em uma época em que não existia a televisão e mesmo depois do aparecimento desta, produziu em tempos que a televisão era ao vivo e não podia ser gravada.

Esperamos, ansiosamente, que o Minc, agora proprietário dos filmes, faça a restauração e devolução dos números musicais retirados, para que não se perca esta parte da memória de nossa história, nunca cultuada com o devido respeito.

Referências bibliográficas

BARRO, Maximo. *José Carlos Burle: Drama na chanchada*. São Paulo:

Imprensa oficial, 2007.

CARRASCO, Claudiney Rodrigues *Trilha musical: música e articulação fílmica*.

São Paulo: Escola de Comunicações e Artes - ECA, USP, 1993.

(Dissertação de Mestrado).

_____. *Syngkronos: A formação da poética*

musical do cinema. São Paulo: Via Lettera: FAPESP, 2003.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil*. Campinas: Editora da

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, 1991.

_____. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro... Oba!*

Campinas – SP: Editoras da Universidade Estadual de Campinas –

UNICAMP, 1996.

_____. *De pernas para o ar: teatro de revista em São Paulo*. São

Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

-
1. Trabalho apresentado em sessão de comunicação, na mesa de estudos do som. Projeto financiado pela CAPES e apoiado pela Rede Globo de Televisão através do Globo Universidades
 2. Doutoranda. E-mail: sandraciocci@gmail.com
 3. Professor Doutor. E-mail: carrasco@iar.unicamp.br

4. Companhia Atlântida Cinematográfica, empresa fundada no ano de 1941 por José Carlos Burle e Moacyr Fenelon, na cidade do Rio de Janeiro. Atuou na produção de filmes de longa metragem até o ano de 1962.
5. Informação no documentário *Assim era a Atlântida* (Carlos Manga, 1974).
6. Esse termo, aqui, é utilizado segundo a classificação de Claudia Gorbman (1987)
7. Informação obtida através de comunicação pessoal com Hernani Heffner, diretor de conservação da Cinemateca do MAM, no Rio de Janeiro.
8. A Companhia Cinematográfica Maristela surgiu em 1950 capitaneada pela família Audrá (de industriais e proprietários de terras e de companhia de transportes). Seus estúdios eram localizados em São Paulo e para a montagem foram gastos 30 milhões de cruzeiros (RAMOS; MIRANDA, 2004, p. 358).
9. Luiz Severiano Ribeiro Júnior, empresário, natural de Fortaleza, CE (1912-1993). Herdeiro da maior cadeia exibidora de cinema no Brasil. Estudou Administração em Londres com a finalidade de assumir os negócios da família. Investiu na distribuição de filmes fundando a Distribuidora de Filmes Brasileiros que foi substituída paulatinamente pela União Cinematográfica Brasileira (UCB). Abriu um laboratório, Cinegráfica São Luiz, ampliando o campo de atuação dentro do ramo cinematográfico. Com a compra da Atlântida passou a atuar desde a produção, passando pela distribuição e finalizando com a exibição de filmes.
10. Informações obtidas durante entrevista do diretor concedida à pesquisadora
11. VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, 1991.

Montagem, canto e música em Alberto Cavalcanti¹

Fernanda Aguiar Carneiro Martins (UFRB)²

A obra cinematográfica de Alberto Cavalcanti (Rio de Janeiro, 1897–Paris, 1982) espera por um estudo aprofundado, assim como a sua contribuição inestimável ao uso do som no cinema. O aporte cavalcantiano, no domínio do som, é de tão fundamental importância que remonta aos primórdios da sétima arte, quando ainda havia o cinema silencioso, num período marcado por várias tentativas de sincronização entre imagem e música. Ao que parece, o trabalho cavalcantiano de maior relevo se estende a aproximadamente cinco décadas de existência do cinema, quando ele colaborou com músicos de prestígio como, por exemplo, o brasileiro César Guerra Peixe e o alemão Hanns Eisler.

Se na época do cinema dito mudo Alberto Cavalcanti ganha notoriedade com o seu documentário, ou melhor, a sua “sinfonia urbana” *Nada como o passar das horas* (*Rien que les heures*, 1926) – graças ao seu aspecto inovador no tocante à exploração de uma Paris não turística, flagrada de um amanhecer a outro, e ao recurso da montagem –, ao longo das cinco décadas iniciais do cinema, a sua incursão no campo do sonoro abrange uma gama variada de experiências. Nesse sentido, Alberto Cavalcanti jamais economiza esforços: ainda no período marcado pela música de acompanhamento, executada no momento da projeção do filme, ele tem a audácia de transpor para a tela de cinema uma canção popular francesa, que resulta no curta-metragem homônimo *A pequena Lilie* (*La p'tite Lilie*, 1927), o que lhe rende algumas críticas. Na mesma década, Cavalcanti lança mão de

colaborações para os seus filmes, contando com um músico de renome como Maurice Jaubert. Eis a origem da versão sonora de *Chapeuzinho vermelho* (*Le petit chaperon rouge*, 1929). Referência de inegável relevância, ao se falar na Escola Britânica do Cinema Documentário, o seu nome encontra-se comumente associado à utilização criativa e experimental do som na série de documentários do General Post Office Film Unit – G.P.O. Film Unit, sob a responsabilidade de John Grierson. Nesse contexto, Cavalcanti dá continuidade à colaboração com Darius Milhaud, e descobrirá o talento de Benjamin Britten.

Todavia, as experiências cavalcantianas no domínio do som no cinema nem sempre lhe proporcionam uma boa reputação. Antes de seu estabelecimento na Inglaterra, não se deve esquecer a sua breve atividade nos estúdios Paramount, situados em Joinville, subúrbio parisiense. Neles, Cavalcanti volta-se para uma produção eminentemente comercial, com versões sonorizadas em diferentes idiomas de um mesmo filme, efetuadas a fim de garantir acesso a públicos de nacionalidades distintas. Cavalcanti é muito criticado, contudo tal experiência lhe permite se familiarizar com a nova técnica. Data dessa época a realização do primeiro filme falado em língua portuguesa, *A canção do berço* (1930). Dedicando-se ao cinema de gênero na década de 1940, na Inglaterra, Cavalcanti chega a dirigir um filme musical, *Champagne Charlie* (*Champagne Charlie*, 1944), motivo de repúdio por parte do colega S. M. Eisenstein, devido ao caráter alienante e de puro entretenimento do filme, num contexto de crise gerado pelo grande conflito mundial.

No entanto, mais adiante, no seio da tentativa de industrialização do cinema brasileiro dos anos 1950, período de emergência de um cinema nacional, Cavalcanti faz descobrir a grandiosidade do compositor e também pesquisador César Guerra Peixe, cujo momento-chave dessa colaboração não poderia ser senão *O canto do mar* (1953), reunindo diversos ritmos e canções próprios da cultura popular do Nordeste brasileiro. Nele, é interessante notar como a estética construtivista, fazendo sobressair o trabalho inventivo do recurso da montagem, e o emprego de uma variedade de cantos e de música entram em jogo, contribuindo

para a criação de uma “imagem-ritmo”, a qual conjuga a expressão do gesto e do corpo, em passagens do ritual e da festa. Eis o objeto de estudo do presente texto. Porém, vale salientar ainda que, após a realização de *O canto do mar*, após o esforço frustrado de se fixar no país natal, Cavalcanti, vendo-se forçado a retornar para a Europa, exerce um trabalho em conjunto com o compositor Hanns Eisler, em *Senhor Puntila e seu criado Mati (Herr Puntila und seinknecht Mati, 1955)* – Eisler possuindo, por sua vez, obras-primas como a composição camerística feita para *Chuva (Regen, 1929)*, de Joris Ivens, em 1941, além de *Noite e neblina (Nuit et brouillard, 1957)*, de Alain Resnais.

Precisamente quanto a *O canto do mar*, inserido no contexto da emergência de um cinema nacional, ele faz coincidir a exploração dos cenários naturais (em filmagens de exteriores) e a presença de atores não profissionais, de dialetos e de temas concernentes à ordem social. Graças à sua busca de realismo, *O canto do mar* põe em jogo recursos que estabelecem um diálogo com o Neorealismo italiano, sintetizados em seu registro documentário. Nesse domínio de reivindicações, o filme chama a atenção graças à conjugação de fatores de relevo num outro contexto cinematográfico, que lhe é, no entanto, contemporâneo.

Acrescente-se a isso que, em *O canto do mar*, a configuração singular do espaço geográfico, resultante do trabalho da montagem, demonstra que a busca de realismo nos conduz aos ideais defendidos pela Escola Soviética. Sob esse viés, trata-se de exercer maestria do espaço e, assim sendo, de criar geografias imaginárias. Apesar das divergências entre Lev Kulechov, Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov e Serguei M. Eisenstein, damo-nos conta de que algo em comum os une: “cada um fixa na montagem os mesmos objetivos: permitir não reproduzir fielmente o universo sensível, mas o interpretar, o refratar de uma maneira inédita para metamorfoseá-lo num ‘sexto continente’, radicalmente novo” (TSIKOUNAS, 1994, p.27).

Observamos no longa-metragem cavalcantiano, pois, que o espaço geográfico é quase inteiramente reinventado. Para os habitantes da capital

Recife, na época do lançamento do filme, tal fato provocou um choque: eles tiveram dificuldade em aceitar e absorver o universo criado, uma vez que localidades diversas entram na formação de um mesmo cenário. Um cronista da época escreveu:

E o difícil para nós será anular em nosso entendimento esta realidade geográfica a fim de aceitar a própria realidade do filme, sem quebras emocionais dentro da [palavra ilegível no microfilme] [sic] geral. Isto, entretanto, na tira ao filme a sua [ilegível] continuidade, progressão esta intrínseca à história e às situações do entrecho. De mais a mais, tais liberdades geográficas, buscando nossos recantos mais fotogênicos e mais fotográficos valorizam a parte visual do filme, dando-lhe maiores efeitos plásticos (GONDIM FILHO apudARAÚJO, 1997, p. 230).

Embora haja recriação do espaço físico, o cronista admite que isso não diminui em nada o filme, sua construção narrativa obedecendo a uma lógica interna. Além disso, a escolha das locações é percebida como um elemento que valoriza a concepção visual do filme, sua materialidade plástica. A título de exemplo, no início do filme, os sertanejos chegam ao litoral, na praia da Ilha de Itamaracá, tal acontecimento sendo contemporâneo da ação das lavadeiras, na prática de sua função, à beira de um riacho, situado numa praia de Recife, a de Riacho Doce. Em seguida, o jovem protagonista Raimundo é mostrado ao sair de casa. Na caminhada de Raimundo três diferentes partes da capital aparecem reunidas, dando a impressão de proximidade: a sua moradia na praia de Riacho Doce, a fábrica Tacaruna, nas imediações da cidade, próxima ao município de Olinda, e o centro, mais precisamente o porto de Recife. Na sequência do sonho do protagonista, o mais surpreendente ocorre, quando assistimos ao jovem protagonista entrar na igreja Nossa Senhora do Carmo, em Olinda, cujas tomadas são do seu exterior, o interior imediatamente exposto sendo o da Capela Dourada, com o seu estilo barroco requintado, a capela situando-se no centro da cidade.

Dito isso, testemunhamos a maneira de conceber o espaço própria ao Construtivismo russo do início do século passado. Vale lembrar, que as novas possibilidades de elaboração do espaço, sem existência na realidade, foram batizadas de “geografia criativa” por Lev Kulechov. Nesse sentido, algo essencial deve ser levado em conta:

[...] não se trata forçosamente de produzir um espaço impossível, ou um tempo impossível, em relação às leis da realidade: a propriedade se aplica não apenas às quimeras espaço-temporais da ficção científica, do fantástico ou do surrealismo (a exemplo da porta de apartamento de *O cão andaluz* que se abre repentinamente para o mar), mas também à produção da ilusão de um mundo compatível com o mundo real. O que caracteriza, pois, o cinema não é a restituição de uma realidade, mas sua produção; não é a adequação *a priori* do filme ao mundo físico, mas sua capacidade de dele criar *a posteriori* uma simulação (CHATEAU, 1994, p. 35, tradução nossa).

É no âmbito desse trabalho da montagem, unânime em atualizar as conquistas do Construtivismo russo, que eu me proponho a analisar três passagens de *O canto do mar*, precisamente as passagens do filme cujo encadeamento e justaposição de planos curtos e próximos valorizam não apenas o próprio trabalho da montagem, mas também o movimento dos figurantes no interior do quadro, tudo isso contando ainda com a presença da música ambiente. Eis alguns dos momentos do filme que põem em jogo a cultura regional popular (no caso, a dança e a música do frevo, do xangô e do maracatu, momentos esses tomados como pontos fracos do filme) sem conexão com a lógica narrativa. Na verdade, tais trechos exercem uma função específica na narrativa do filme, vindo sublinhar a atmosfera de sonho e de pesadelo, vivida por personagens, tomados por um mecanismo que os ultrapassa, cuja realidade tende a se dissipar.

No que diz respeito à trilha sonora, legado inegável de Alberto Cavalcanti, *O canto do mar* não esconde a ambição de conferir à banda som um valor expressivo. Se já a partir de seu título o termo “canto” salienta a importância da trilha sonora, ao longo de todo o filme a música é utilizada de modo a tornar significativa a relação entre imagem e som, jamais natural nem redundante. Dois empregos da música assumem cada um uma função essencial: *O canto do mar* conta, por um lado, com uma partitura orquestral, graças à colaboração do compositor clássico César Guerra Peixe; por outro, com uma profusão de canções e de cantos, interpretados pelos próprios personagens e ainda por atores não profissionais (até mesmo músicos), estes últimos valorizando a cultura regional popular tão explorada no filme. Assim sendo, *O canto do mar* põe em evidência ora uma música de fundo (ou, melhor ainda, de acompanhamento), própria de uma orquestração imaginária, ou seja, uma “música de filme não diegética”, ora uma música de tela de cinema (ou, melhor ainda, uma música de fonte), a saber, uma música diegética, cuja origem o espectador conhece, uma vez que pertence ao universo ficcional do filme. Tal distinção nos é oferecida pelo estudioso Michel Chion, em seu livro *L’audio-vision*. Chion declara o seguinte (eu guardo aqui as designações em francês):

Chamaremos música de *fosse* a que acompanha a imagem a partir de uma posição *off*, fora do espaço e do tempo da ação. Esse termo faz referência ao fundo de orquestra da ópera clássica. Chamaremos música *d’écran*, ao contrário, a que emana de uma fonte situada direta ou indiretamente no espaço e no tempo da ação, mesmo se essa fonte é um rádio ou um instrumento fora do campo (CHION, 1990, p. 71, tradução nossa).

Quanto à composição orquestral, a estrutura em *leitmotiv* da escrita musical clássica imprime ao filme o estilo pessoal do músico de renome César Guerra Peixe. Sua partitura se desenvolve em torno de motivos melódicos, que parecem nunca se resolver, privilegiando os registros agudos ou graves dos instrumentos

de sopro ou de percussão. Tais motivos impregnam de emoção certos momentos da ação, desde o início do filme, com a introdução dos personagens, ao mesmo tempo em que se constroem de modo a criar uma espécie de “exaltação surda”, em estreita relação com o tema do sonho.

Isso não descarta a presença de uma profusão de formas musicais, com canções e cantos originários da cultura regional popular. Se as canções concernem notadamente aos protagonistas – o pai ex-marinheiro e o sertanejo, Zé Luiz e João Bento, com “Maria do Mar” e “O Canto do Mar”, respectivamente –, os cantos, por sua vez, proliferam segundo os diferentes modos de manifestação da cultura regional popular. No começo do filme, o jovem protagonista Raimundo vai encontrar o seu pai; ele passa diante de uma igreja católica, de onde sai uma procissão, cujos fiéis cantam. No final da sequência da cerimônia fúnebre do irmão mais novo, o canto executado por Nagisa, amiga da mãe Maria, chama a atenção graças ao conteúdo inusitado da letra, que faz referência às partes do corpo da criança defunta. Quanto aos cantos que acompanham a encenação do bumba meu boi, e em seguida do xangô, eles são tão singulares que o espectador pode dificilmente os decifrar. Compreende-se ao menos o aspecto lúdico, próprio ao espetáculo do bumba meu boi, e o caráter religioso das chamadas das divindades do ritual do Xangô. Sob essa perspectiva, vale ressaltar, o que Gilles Mouëllic nos esclarece: nos anos 1950, a formação clássica dos compositores de filmes não impede uma incursão no folclore e no *jazz*, muito pelo contrário: o ecletismo musical se revela a norma (MOUËLLIC, 2006, p. 33). Eis o exemplo de César Guerra Peixe.

Voltando ao título do filme, ele permanece sugestivo e enfatiza o que o canto é suscetível de significar. Em princípio, “o canto do mar” mantém uma relação com a realidade geográfica da capital pernambucana, ele nos reporta aos recifes de coral que compõem o litoral em questão. Além disso, encontra-se mais evidentemente a serviço do tema do sonho de evasão e

do desespero, face à miséria retratada no filme, os personagens estando, eu repito, tomados por um mecanismo que os ultrapassa. Aliás, o canto e (aliadaa ele) a música se acrescentam às imagens do filme, eles nunca são neutros nem passam despercebidos.

Uma importância fundamental dada à trilha sonora (claramente anunciada pelo título, “o canto do mar”) demonstra que a música é eloquente e parece intervir de maneira propícia no desenrolar da ação. A música serve para sublinhar certos momentos de emoção, sugere atmosferas e chega a pontuar reincidências em momentos cruciais da narrativa. Por sua vez, o canto parece se destacar e se integrar às imagens do filme. Eu diria até que uma virtualidade musical é posta em trabalho ao longo das próprias imagens do filme. Sob essa perspectiva, as passagens com o frevo, o xangô e o maracatu merecem uma atenção especial. Nelas, uma disseminação do princípio de montagem supõe o fenômeno propriamente dito da fragmentação e da soma, característico em certos filmes do cineasta soviético S. M. Eisenstein, fenômeno esse que pressupõe a ideia de “uma decomposição analítica dos planos, fazendo notar os parâmetros constitutivos da imagem tanto físicos (iluminação, escala dos planos, etc.) quanto emocionais” (AUMONT, 1981, p. 180).

Dito isso, tudo leva a crer que a música constitui o *enjeu*, ou melhor, a questão central de *O canto do mar*, talvez seu problema figural,³ determinante de um outro modo de apreender o universo em jogo, pondo em relevo a vertente musical e, assim sendo, não puramente representativa da imagem fílmica. Ademais, as passagens do frevo, do xangô e do maracatu se revelam propícias à instalação de um ritmo, trazendo elementos para acreditarmos na instalação de uma “imagem-ritmo”, a qual conjuga a expressão do gesto e do corpo, em momentos do ritual e da festa.

A respeito da “imagem-ritmo”, é interessante acompanhar Hubert Damisch, quando ele se refere a um “tempo” da imagem, que tem seu ritmo, sua pulsação, seu “beat”. O estudioso afirma:

Beat das imagens tais como elas sucedem na tela, *beat* dos planos e das sequências, *beat* da montagem; *beat* do preto e do branco, do brilho, da luz e de seu eclipse; mas *beat* também das associações para as quais se presta a própria visão repetida de um filme, *beat* das interferências e das rupturas de nível que ela induz; *beat* do tempo até no que este pode ter, paradoxalmente, de não sincrônico; *beat* da história até no que o termo pode ter de anacrônico, e a ideia, de propriamente não figurável. (DAMISCH, 1997, p.13, tradução nossa).

Na teoria do cinema, a questão do ritmo permanece complexa e problemática. Quanto às passagens do filme evocadas: na do frevo, uma relação se estabelece entre a ambiência circundante e dois figurantes, uma dançarina e um homem bêbado; a falta quase total de equilíbrio de ambos demonstra que à atmosfera de exaltação, proporcionada pela festa, se liga o clima de uma perturbação iminente (espécie de *flashback*, essa sequência mostra o passado do protagonista, o pai José Luiz, um marinheiro em plena conquista de sua amada). Tal clima aparece acentuado graças ao encadeamento e à justaposição de planos curtos e próximos, a música de fonte, por sua vez, contribuindo para dar primazia à atmosfera de embriaguez. Em seguida, duas sequências do filme são particularmente notáveis: a do xangô e a do sonho do jovem protagonista Raimundo. Ambas põem em evidência, de uma vez por todas, o clima de exasperação e de desespero. Como na sequência do frevo, o encadeamento e a justaposição dos planos, quando há a visita do filho e do pai, num terreiro de xangô, sugerem um paralelo entre a condição do protagonista, o pai José Luiz, e um adepto do culto afro-brasileiro, que dança e parece estar em transe. Isso ocorre no instante em que o pai de santo joga búzios a fim de descobrir o que acomete o ex-marinheiro, e tenta achar um meio de curá-lo. Damo-nos conta de que a música de percussão e o canto se adicionam à ambiência circundante. Não podemos negar que, ao nível das próprias imagens, a música adquire importância. Eis o que se dá ainda no trecho da corrida do jovem protagonista Raimundo, em sua tentativa de realizar o seu sonho – o de partir –, e ele se vê em meio a um desfile de maracatu.

Convém admitir, no filme, que o coeficiente onírico e simbólico da imagem fílmica nunca está ausente. Ademais, o mérito de *O canto do mar* parece ser o de lançar as questões seguintes: o que há de ficcional no real e, vice-versa, o que existe de real no ficcional? Eis porque, no decorrer do filme, vários procedimentos estilísticos estão a serviço de uma abordagem unânime: dar a ver uma realidade que tende a se dissipar. Daí se explica o papel de um inefável e também inelutável canto.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, L. *A crônica de cinema no Recife nos anos 50*. Recife: Fundarpe;Secretaria de Cultura de Pernambuco, 1997.

AUMONT, J.Eisenstein: segmentation et montage. In : CHATEAU,D.;GARDIES, A.; JOST, F. *Cinemas de la modernité: films, théories*.Paris: Klincksieck, 1981.

CHATEAU, D.Le montage comme expérimentation (Koulechov, Poudovkine, Vertov). *CinémAction*. France: Corlet; Télérama, 1994.

CHION, M. *L'Audio-vision*. Paris: Éditions Nathan, 1990.

DAMISCH, H. L'image-rythme. In:PAÏNI, D. *Le Cinéma, un art moderne*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1997.

MOUËLLIC, G. *La musique de film: pour écouter le cinéma*.2. ed.Paris: Cahiers du Cinéma ;SCÉRÉN-CNDP, 2006.(Coleção "les petits cahiers")

TSIKOUNAS, M. Russes et soviétiques: des conceptions différentes.*CinémAction: les conceptions du montage*. France: Corlet; Télérama, 1994.

-
1. Trabalho apresentado no Seminário Temático Cinema no Brasil: dos Primeiros Tempos à Década de 1950. Esse estudo constitui objeto do projeto de pesquisa "O Som no Cinema segundo Alberto Cavalcanti", aprovado no Edital Universal 014/2010, do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq, em curso a partir de novembro de 2010.
 2. Professora adjunta. E-mail: marthanda@gmail.com
 3. O figural se encontra na base das questões concernentes à Figura que, por sua vez, conhecem uma fortuna crítica excepcional na tradição filosófica até os dias atuais. Parte de um trabalho teórico em curso, a Figura abrange no domínio do cinema os estudos de G. Deleuze, J. Aumont, M. Vernet, P. Dubois, N. Brenez, entre outros. A Figura, comportando como instância suprema o figural, o que recobre a matéria "imageante" da obra, permite aceder, através do material sensorial e não verbal que a imagem contém, a uma forma de pensamento que lhe é própria. Conferir a esse respeito "Puissances de l'image, puissance de l'analyse" e "Figurable, Figuratif, Figural", encontrados no livro *À Quoi pensent les films*, de J. Aumont (Paris: Séguier, 1996).

O *soundscape* da modernidade: os *Sound Studies* e o som no cinema¹

José Cláudio Siqueira Castanheira (UFSC/ UFF)²

Introdução

Em seu livro *Silent film sound*, de 2004, Rick Altman levanta a questão de que muitas das práticas sonoras que constituíam o período pré-cinemas tiveram influência decisiva no surgimento de um padrão de reprodução sonora especificamente cinematográfico na consolidação de um modelo próprio e autônomo de exibição de filmes. Mais do que isso, Altman demonstra como muito do modelo narrativo desse cinema se deve justamente às novas relações hierárquicas criadas em torno desses dois elementos: som e imagem.

O caráter de realismo, tão amplamente defendido por determinadas linhas de estudo do filme, nasce de uma confluência de práticas distintas de outra ordem que não exclusivamente cinematográfica. Aliás, se tomamos como pertinentes as observações de Altman sobre o modo como essas práticas configuraram um modelo específico de narração, não poderíamos sequer falar de cinema antes da união entre som e imagem, reproduzidos mecanicamente e em sincronia. Da mesma forma percebemos como esse modelo representacional, que influenciaria uma série de teorias posteriormente, se deve, igualmente, a uma necessidade de reduzir a imagem – e agora, também, o som – ao mesmo patamar (ou pelo menos a um análogo) das linguagens naturais.

A partir dos anos 30, quando se aperfeiçoam dispositivos de reprodução sonora mecânica em sincronia com a imagem, a existência de uma experiência cinematográfica indissociável de aspectos sonoros torna-se um caminho sem volta. Muitos críticos e realizadores viam no cinema sonoro uma ameaça à pureza da arte do cinema mudo. Muitas dessas críticas acabam cristalizadas em lugares-comuns acerca da natureza do cinema e da relação entre som e imagem. A escassez de investigações teóricas sobre o campo também impediu que argumentos como os que colocam o som como reprodução fiel da realidade (enquanto a imagem funcionaria de modo mais independente e criativo) fossem descartados. A própria natureza de nossos sentidos da audição e da visão parecia rigidamente definida por modelos estanques.

Nos anos 80 vemos crescer o trabalho de um grupo de estudiosos preocupados em resgatar algumas questões frequentemente esquecidas a respeito do som nos filmes. Não se pode dizer que tais pesquisadores constituíssem uma corrente de pensamento homogênea, mas o grande mérito desses estudos foi o de redimensionar o papel do som na própria constituição da experiência cinematográfica. A publicação do número 60 da Revista *Yale French Studies*, editado por Rick Altman e totalmente dedicado ao assunto, pode ser encarada como um sintoma dessa preocupação.

Este trabalho procura dar um pequeno passo além e fazer um levantamento de algumas das correntes de estudo do som, não necessária ou exclusivamente ligadas ao cinema, mas que podem apresentar novas perspectivas para os estudos cinematográficos. Como Altman, chamamos a atenção para alguns pressupostos falaciosos sobre a natureza do som e da imagem e para o papel importante que o desenvolvimento de tecnologias de gravação e reprodução teve na desnaturalização desses pressupostos. O campo emergente dos *Sound Studies*, por sua abordagem interdisciplinar, propõe uma ampliação das possibilidades do som como objeto de estudo para o cinema e para as práticas sociais de um modo geral.

Sound Studies

Em 2002, em um *workshop* internacional intitulado *Sound matters: new technology in music*, realizado na Universidade de Maastricht, Holanda, autores de campos diversos como etnomusicologia, história, antropologia, estudos culturais, sociologia e estudos em ciência e tecnologia apresentaram algumas novas perspectivas sobre o que passava a ser chamado mais amplamente de “cultura auditiva”. Os trabalhos apresentados propunham, de forma geral, um novo olhar sobre a tecnologia e sobre novas formas de escuta mediadas tecnologicamente. Apesar de enfatizar nossa relação com a música, o encontro também revelou as possibilidades de um campo mais amplo, que poderíamos chamar de Estudos do Som (*Sound Studies*, no original).

Os *Sound Studies* são uma área interdisciplinar emergente que estuda o consumo e a produção material da música, som, ruído e silêncio, e como estes mudaram através da história e dentro de diferentes sociedades, mas o faz por uma perspectiva muito maior do que as das disciplinas padrão (PINCH; BIJSTERVELD, 2004, p. 636, tradução nossa).

Esse “novo campo”, a bem da verdade não é tão novo assim. Muitos dos conceitos apontados por Pinch e Bijsterveld como exemplares no campo já vêm sendo usados há um bom tempo, tanto na área da música quanto no próprio cinema. O conceito de “paisagem sonora”, de Murray Schafer, é um deles. Mas o que desponta como uma característica peculiar, pelo menos dos trabalhos surgidos nessa reflexão descrita no texto de Pinch e Bijsterveld, seria a importância das características materiais de todos os processos de produção de sons e de sua escuta. Fatores históricos, culturais e sociais não podem, certamente, ser dissociados das novas questões apresentadas, mas a ciência, a tecnologia e suas máquinas, bem como os processos de conhecimento e de interação, são fundamentais para o campo dos *Sound Studies*.

Da mesma forma que os teóricos de som no cinema e suas novas proposições nos anos 80, ainda aqui vemos uma tentativa de fugir de um império do âmbito visual como legitimador do conhecimento. Instrumentos científicos são desenhados para demonstrar o mundo visualmente: uma “retina exteriorizada” – termo que os autores tomam emprestado de Michael Lynch (PINCH; BIJSTERVELD, 2004, p. 637) – que contribui para o domínio do “paradigma visual” sobre o conhecimento humano.

Por outro lado, se nos referimos ao campo conhecido como “visual”, poderia o “auditivo” ser colocado como o “desconhecido”? Certamente faltam-nos termos específicos para descrever aspectos da alçada exclusiva do universo sonoro. Apresentar conclusões e/ou explicações a respeito do mundo através de sons torna-se uma tarefa no mínimo pouco comum. “Como descrevemos o som de um piano *Steinway* ou de um sintetizador *Moog*? Parte da dificuldade surgida no *workshop* era a de que diferentes disciplinas desenvolveram suas próprias linguagens especializadas para descrever o som” (PINCH; BIJSTERVELD, 2004, p. 637, tradução nossa).

Muito embora os Estudos do Som não tenham a pretensão de se constituir como campo homogêneo ou institucionalizado, a falta de referências ou terminologias em comum pode, muitas vezes, prejudicar o avanço na definição dos próprios objetos a serem estudados. De um modo geral, tomamos como premissa comum o fato de que a audição merece uma investigação mais aprofundada de seus processos de modernização, assim como Jonathan Crary o fez com a visão. Em segundo lugar, a defasagem entre modelos teóricos, metodologias ou mesmo metáforas que utilizam termos de origem do campo visual e aqueles que se apoiam em modelos sonoros para investigação deve ser minorada. Por último, devemos compreender as diferenças entre a apreensão do mundo através do som e aquela através da visão. São experiências distintas, muito embora não devam ser colocadas em polos opostos como vem sendo feito ao longo dos anos. Também, não devemos naturalizar nem uma nem outra. Descrevê-las por metáforas ou definições de caráter mais poético do

que científico nada mais faz do que levar a acreditar que todos ouviríamos ou veríamos da mesma forma. Como podemos constatar no trecho abaixo:

É função do filme sonoro revelar nosso ambiente acústico, a paisagem acústica na qual vivemos, a fala das coisas e os sussurros íntimos da natureza, tudo o que tem fala para além da fala humana e que conversa conosco com os vastos poderes de conversação da vida, influencia e direciona incessantemente nossos pensamentos e emoções, do murmurar do mar ao ruído da grande cidade, do rugido das máquinas ao gentil tamborilar da chuva de outono no vidro da janela (BALÁZS, 1952, p. 197).

Os sentidos são conformados mediante seu treinamento em condições específicas, histórica e socialmente. Ruídos, vozes e músicas relacionam-se com a vida social, com processos cognitivos, com padrões de percepção do mundo, gerando uma espécie de narrativa do *self* (DENORA, 2000). Embora possamos pensar em um nível mínimo de generalizações que podem nos facilitar a demarcação de fenômenos auditivos em um determinado período, em um determinado espaço e em um determinado grupo, não podemos ignorar o fato de que ouvir (bem como ver) traduzem e são traduzidos por modos específicos de habitar o mundo. Há uma dimensão que pode ser de bastante difícil prospecção no que diz respeito ao universo íntimo de cada um.

Vejamos três trabalhos que, citados por Pinch e Bijsterveld, podem nos dar uma mostra do alcance e das especificidades desses tipos de abordagem.

O primeiro deles, na verdade um conceito cunhado no final dos anos 60 pelo compositor canadense Murray Schafer (1997), seria a ideia de Paisagem Sonora. Por Paisagem Sonora, segundo a perspectiva de Schafer, poderíamos entender o conjunto dos diversos sons ambientes que nos envolvem cotidianamente. Essas sonoridades teriam um caráter intrinsecamente ligado a um lugar e a uma comunidade. Um bairro, uma cidade, um país poderiam apresentar características

sonoras próprias, ou a presença de determinados sons específicos que produziram efeitos de identidade e de pertencimento. O pesquisador idealizou um projeto de inventário dos sons nos mais diferentes lugares da Terra, o *World Soundscape Project*, tentando integrar a descrição e o registro dos diversos sons encontrados com uma classificação que incluiria categorias como “sons naturais”, “sons humanos”, “sons e sociedade” etc. Para Schafer, existe uma clara ruptura entre os ditos “sons naturais” e os sons frutos de uma intervenção tecnológica sobre a natureza. Essa intervenção teria um caráter negativo para o autor. A “esquizofonia”, ou seja, sons separados de suas fontes, amplificados e transmitidos através do tempo e do espaço, seria um motivo de preocupação. Deveríamos, ao mesmo tempo, tentar resgatar um universo sonoro do qual não temos um registro sistemático e preservar uma ecologia acústica em equilíbrio, evitando um crescimento da “surdez” universal.

A categorização das paisagens sonoras em tipos “*hi-fi*”, em que podemos identificar claramente seus elementos constitutivos, e “*lo-fi*”, em que a saturação de elementos sonoros (introduzidos por processos de industrialização e urbanização desenfreados) não nos permite uma clara leitura desses sons, implica uma posição crítica em relação às fontes desses mesmos sons. Diferentemente do ideal propagado pela música concreta dos anos 50, em que a origem não seria mais importante do que os aspectos físicos concretos dos sons ouvidos e registrados, para Schafer importam as relações estabelecidas entre os diversos elementos da paisagem sonora. A classificação não pode levar em conta apenas características acústicas ou psicoacústicas, mas também os aspectos referenciais e as qualidades emocionais ou afetivas. Assim, coloca-se de saída uma diferença entre os *eventos sonoros*, como quer Schafer, e os *objetos sonoros*, como descritos por Pierre Schaeffer (1966), um dos idealizadores da *musique concrète*.

A ideia de Paisagem Sonora, que também tem sido utilizada por alguns autores na análise do som cinematográfico, recebeu muitas críticas de teóricos de diversas áreas, inclusive do próprio cinema. Michel Chion (2009), por exemplo, acha que o termo é limitante. Não poderíamos descrever uma dimensão auditiva

da mesma forma que o fazemos com uma paisagem visual (de onde o conceito teria herdado o nome) uma vez que o som não é estático. Os sons, além de apresentarem uma maior complexidade em termos de camadas simultâneas de eventos, não se deixam aprisionar em um momento específico. É claro que poderíamos levantar o mesmo tipo de argumento em relação às imagens. Quem disse que uma paisagem visual deve ser, necessariamente, imóvel? E se for o caso de analisarmos não os movimentos dos elementos em si, mas o movimento de nossa apreensão desses objetos? Nossa leitura não é linear, nem em termos de imagens, nem em termos de sons.

Mas, se pensarmos uma paisagem sonora como uma espécie de campo onde podemos encontrar, sintomaticamente, determinado grupo de sons, ou onde determinada classe de sons não poderia ser apontada como destoante, talvez encontremos novos usos mais produtivos para o conceito, mesmo que à revelia dos propósitos originais de Schafer.

Um dos exemplos desses usos pode ser visto no trabalho de Emily Thompson (2002), *The soundscape of modernity: architectural acoustics and the culture of listening in America, 1900-1933*, em que a autora realiza uma investigação dos mecanismos de controle dos aspectos sonoros de salas de exibição e de estúdios nas primeiras décadas do século XX, nos Estados Unidos. Para Thompson, procedimentos como o isolamento acústico, bem como o desenvolvimento de novos materiais de absorção sonora, tiveram uma importância tão grande quanto a expansão das tecnologias de gravação e reprodução de som.

Um novo invólucro sonoro surgia nas grandes metrópoles e novos ambientes e métodos de contenção de ruídos não desejáveis foram aperfeiçoados. Materiais isolantes e equipamentos de mensuração das ondas sonoras favoreceram um domínio técnico do som e um controle de sua propagação no espaço. Escritórios silenciosos, eletrificação de mecanismos de gravação e reprodução, tecnologias como o rádio e o telefone são parte de um mundo que passa a se ouvir de forma

diferente. Aparelhos como o Vitaphone³ são vistos como exemplos de uma nova sonoridade, deixando claro que essa escuta que se configura está indiscutivelmente associada ao progresso e a descobertas científicas.

O cinema refletiu essas mudanças de forma intensa, tornando-se uma referência no que concernia à transformação do som de fenômeno acústico, de ondas sonoras, em evento elétrico. O som passa a ser tratado como sinal dentro de um sistema, sujeito a demonstrações e controle através de fórmulas matemáticas.

Novos espaços refletiram essas mudanças. O Radio City Music Hall, inaugurado em 1932 na cidade de Nova York, foi construído segundo um novo modelo eletroacústico, priorizando o som amplificado pelas novas tecnologias, em detrimento de uma arquitetura que obedecesse puramente a leis de dispersão acústica mais “naturais”. O caráter “vivo” das salas de espetáculos, em que o conjunto das ondas sonoras refletidas nas paredes funcionava como preenchimento ativo do espaço, em uma espécie de amplificação, passou a ser rejeitado. A reverberação torna-se um elemento incômodo na medida em que o cinema passa a depender de uma melhor compreensão do que era “falado” nos filmes. Os diálogos, vistos então como o elemento mais importante para a compreensão do filme, exigiam um som mais “claro” e “limpo”. A eletrificação criou formas de preencher esse espaço sem comprometer a “legibilidade” dos sons. Novos materiais passam a revestir prédios com uma dupla função: evitar o ruído externo e, principalmente no caso dos teatros e auditórios, diminuir o excesso de reverberação.

Enquanto consumidores, as pessoas tornavam-se cada vez mais conscientes de que o som tinha uma importante função a exercer e parecia natural que a mediação tecnológica fosse a mais apropriada para isso. O próprio advento do fonógrafo, ao separar os momentos de emissão e de reprodução sonora, contribuiu para que o som passasse a ser visto como mercadoria, como algo sujeito a aperfeiçoamentos, até certo ponto quantificável e comercializável.

Equipamentos como alto-falantes e microfones, inicialmente usados em laboratórios para uma investigação científica das propriedades do som, passaram a ser incorporados à paisagem urbana e a modificar o cotidiano, uma vez que não apenas o telefone e o rádio tornavam-se formas usuais de escuta, mas também eventos e manifestações ao ar livre ou em estádios eram agora amplificados eletricamente. Aparentemente, o público gostava cada vez mais desse novo tipo de som e várias companhias aderiam ao empreendimento de eletrificação. Os fabricantes de fonógrafos, ao se renderem à eletricidade, utilizavam como propaganda em sua disputa pelo consumidor o argumento do “melhor” som. As características do que seria o “melhor” estavam nitidamente ligadas a essa dimensão tecnológica, amparadas por uma busca incessante pela eficiência e pelo desenvolvimento.

Outro autor que vai tratar desse regime de escuta da modernidade é Jonathan Sterne (2003). Ao nomear como “modelo timpânico” o modo através do qual aparatos como o estetoscópio (apenas para sair da esfera dos aparelhos feitos especificamente para o registro de sons, como o fonógrafo) captam ou registram as ondas sonoras, Sterne demonstra que a descrição material desses sons torna-se fundamental para finalidades mais práticas, como, por exemplo, estabelecer um diagnóstico médico. A racionalidade e a cientificidade servem como esteio para as novas técnicas de ouvir, dando-se atenção àqueles detalhes sonoros que antes poderiam passar despercebidos. Notar um som um pouco mais “seco” ou “áspero”, o caráter “úmido” ou “aerado” de uma tosse, atentar para os silêncios ou para as pausas, significava voltar-se para as informações que apenas o som poderia dar sobre o funcionamento interno dos corpos. Os aparelhos eram parte importante dessa nova escuta, entendida não como algo natural, mas como fortemente guiada por aspectos revelados pelas “máquinas de ouvir”. O diálogo que se estabelece entre essa perspectiva e uma história dos sentidos é muito importante. Não há como negar a mediação tecnológica nos processos de escuta, assim como não podemos ignorar que a própria ideia de um aparelho biológico de escuta autônomo é, em si, uma herança dos estudos anatômicos e fisiológicos

empreendidos por cientistas do século XIX, como Gustav Fechner e Hermann Helmholtz. A distinção entre os mecanismos da audição e da visão, assim vistos como independentes, é fruto dessas mesmas condições históricas. Um processo de racionalização que, apesar dos grandes avanços na descrição de fenômenos perceptivos, os colocou em campos isolados.

Essas tentativas de classificar, ou melhor, de ordenar o uso da visão e da audição, situando os dois sentidos em esferas afastadas, quando não opostas, é o que vai configurar o que Jonathan Sterne chama de “litania audiovisual”. Conferem-se características específicas a cada um desses sentidos, como se fossem naturalmente constituídos dessa forma e, mais grave, como se fossem universais. Tais postulados esquecem o quanto tais modelos perceptivos são construídos e o quanto eles funcionam dentro de contextos históricos, sociais e culturais. Eles convivem com práticas que estão localizadas na sociedade, cristalizadas em tecnologias. As tecnologias de som e imagem partilham de códigos que ultrapassam as diferenças que algumas das teorias tradicionais tentam imputar-lhes. Mesmo autores mais contemporâneos⁴ repetem essa classificação que descreveria, por exemplo, a audição como esférica e a visão como direcional; a audição como imersora e a visão como perspectivadora; a audição referindo-se a interiores e a visão referindo-se a superfícies; enfim, o som como da ordem do subjetivo e a imagem do objetivo, entre muitas outras oposições.

Sterne nos mostra, contudo, que processos similares de constituição afetam tanto a um quanto a outro campo. Não há escuta “natural”, assim como não há visão “natural”. As técnicas de ouvir estão relacionadas a uma acomodação do ato de escuta, de suas relações com outras práticas (não necessariamente sonoras) cultivadas no mesmo período, e a uma intervenção tecnológica, justificada por uma razão científica que dominou os séculos XVIII e XIX. Esses fatores também tiveram grande influência sobre nossos mecanismos de visão. Dessa forma, devemos estar atentos para as diferentes articulações entre esses eventos e os novos meios emergentes nesse período, como a fotografia, o registro sonoro e o cinema, nascidos de um mesmo sistema de práticas e pensamentos.

Sound art

O som satura as artes deste século e sua importância se torna evidente se pudermos ouvir através da presunção da visualidade silenciosa dentro da história da arte, através do problema da música que exclui referências ao mundo, através da voz que é, de início, sua própria fonte de existência, através do controle fonético da escrita, e através do que possamos ver como escuta. Nenhuma das artes é totalmente muda, muitas são inusualmente cheias de som apesar do seu aparente silêncio, e as artes tradicionalmente auditivas crescem para soar bem diferente quando incluídas em um arranjo de práticas auditivas (KAHN, 1999, p. 2, tradução nossa).

Um campo de estudos e experimentações que tem crescido sintomaticamente a partir do final dos anos 60 é o da *sound art*.⁵ Ligado ao desenvolvimento de práticas desse período, como *performances* e instalações, a *sound art* tem se preocupado com a possibilidade de relacionar-se com o mundo não necessariamente através de categorizações abstratas ou elusivas, como define Brandon LaBelle (2006). O espaço em que a obra é apresentada deve ser incorporado ao trabalho. Aspectos materiais, como configurações arquiteturais e vicissitudes técnicas, ou aspectos informacionais, como convenções sociais e culturais, não passam ao largo da proposta do trabalho. Ao contrário, esses elementos são necessariamente incorporados pelo artista e reelaborados por um processo que conta, igualmente, com uma relação participativa do público. “A *sound art* subordina, descreve, analisa, executa e questiona a condição do som e os processos pelos quais ele opera” (LABELLE, 2006, p. ix, tradução nossa).

Como uma espécie de desenvolvimento da ideia de espaço acústico, proposta por McLuhan, LaBelle descreve as possibilidades de um território acústico. Neste estão implicadas as relações já existentes nos diferentes espaços e como essas relações podem ser percebidas ou modificadas por meios sonoros.

Apesar de reconhecer que o som fornece ao espaço determinada flexibilidade, criando uma sensação de incerteza e desestabilização, o autor propõe que o som também pode promover um rearranjo dos papéis exercidos dentro desse espaço por cada um de seus componentes. O som, com sua natureza temporal e evanescente, é capaz de deslocar os limites internos e externos do território.

Ao pesquisar as diversas práticas e os diferentes atores, produtores e consumidores de som em espaços urbanos como ruas, calçadas, estações de metrô, *shoppings* etc., LaBelle tenta vislumbrar movimentos cotidianos existentes na sociedade e que podem não vir à tona se não por um exercício desse tipo.

O dia a dia é uma geografia modelada e delineada por forças e relações específicas. Ao combinar esses territórios através do modo de escuta, e de acordo com o comportamento auditivo, eu estou interessado em definir essa geografia como produtiva, cheia de ressonância dinâmica, como uma orquestração de compartilhamento e sua suspensão; isto é, reconhecer os movimentos relacionais já existentes da situação contemporânea que marcam o globo (LABELLE, 2010, p. xxiv, tradução nossa).

Apesar de também levar em consideração aspectos tecnológicos da produção e reprodução sonora, a *sound art* busca uma dimensão cultural dos processos sonoros na sociedade. Não há como ignorar diferenças entre atores, espaços e práticas. Tal perspectiva artística difere, igualmente, do isolamento e independência impostos à figura do autor pelas teorias estéticas clássicas. Autor e obra veem-se imersos, dessa vez, em um processo dinâmico, junto com muitos outros componentes que devem ser, então, mapeados. Não abandonando uma perspectiva subjetiva, é forçoso compreender que a própria ideia de subjetividade passou por modificações. Também o papel das tecnologias, muito embora elas tenham sido tratadas neste trabalho como fundamentais para a reconfiguração de modelos perceptivos, não deve exceder

o conjunto maior de fatores implicados no contexto cultural. Como diz Caleb Kelly: “A tecnologia não comparece em um estágio acabado pronta para ser passivamente consumida; em vez disso, ela está em um estado de constante desenvolvimento no mercado e na esfera doméstica, bem como em discursos históricos e teóricos” (KELLY, 2009, p. 26, tradução nossa).

Conclusão

A prática cinematográfica, assim como a *sound art* ou demais processos contemporâneos envolvendo manifestações sonoras, não permanece estática. As diferentes maneiras como podemos encarar os processos técnicos e artísticos, ou mesmo teóricos, acerca do cinema tendem a mudar ao longo do tempo, de acordo com mudanças mais amplas na sociedade. As tecnologias tendem a ser uma espécie de termômetro dessas mudanças. Elas não são a causa, mas um indicador (e apenas um deles) de que tais mudanças estão acontecendo. Através de um olhar atento para determinados sintomas, podemos iniciar uma investigação mais precisa sobre tais mudanças. O ato de deificar determinados modos operacionais, como se eles fossem a causa de mudanças profundas em nossas relações com pessoas e objetos talvez diga mais a nosso respeito do que a desses modos. Como diz Sterne: “nas narrativas de ‘impacto’, tecnologias são seres misteriosos com origens obscuras que descem do céu para ‘impactar’ as relações humanas” (STERNE, 2003, p. 7, tradução nossa). Cabe a um trabalho preciso e delicado de pesquisa, indagar e revelar algumas dessas origens.

Os *Sound Studies*, por sua abrangência e flexibilidade, podem, da mesma forma, ajudar nessa investigação da experiência do cinema. Ao fugir dos pressupostos perpetuados durante tanto tempo, ao fornecer novos instrumentos metodológicos e ao aceitar novos objetos de pesquisa, eles podem favorecer o crescimento dos Estudos de Cinema. Abrem-se novas perspectivas sobre o estudo do som que, cinematográfico ou não, faz parte de uma relação com o mundo muito maior do que o que temos nos permitido “ver” até agora.

Referências bibliográficas

- ALTMAN, R. *Silent film sound*. New York: Columbia University Press, 2004.
- _____. Introduction. *Yale French Studies*, n. 60, Cinema/Sound. Yale University Press, p. 03-15, 1980. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2930000>. Acesso em: 19 jun. 2011.
- CHION, M. *Film, a sound art*. New York: Columbia University Press, 2009.
- DENORA, T. *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- KAHN, D. *Noise, water, meat: a history of sound in the arts*. Massachusetts: The MIT Press, 1999.
- KELLY, C. *Cracked media: the sound of malfunction*. Massachusetts: The MIT Press, 2009.
- LABELLE, B. *Acoustic territories: sound culture and everyday life*. New York: Continuum, 2010.
- _____. *Background noise: perspectives on sound art*. New York: Continuum, 2006.
- MCLUHAN, M.; MCLUHAN, E. *Laws of media: the new science*. Toronto: University of Toronto Press, 1988.
- PINCH, T.; BIJSTERVELD, K. Sound Studies: new technologies and music. *Social studies of science*, v. 34, n. 5, Special Issue on Sound Studies: New Technologies and Music, p. 635-648, Oct. 2004. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4144355>. Acesso em: 19 jun. 2011.
- PISANO, G. *Une archéologie du cinéma sonore*. Paris: CNRS Éditions, 2004.
- SÁ, S. P. de. A trilha sonora de uma história silenciosa: som, música, audibilidades e tecnologias na perspectiva dos Estudos de Som. In: SÁ, S. P. de (Org.). *Rumos da cultura da música: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades*. Porto Alegre: Sulina, 2010.
- SCHAEFFER, P. *Traité des objets musicaux*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- SCHAFER, R. M. *A afinação do mundo*. São Paulo: UNESP, 1997.
- STERNE, J. *The audible past: cultural origins of sound reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003.
- THOMPSON, E. *The soundscape of modernity: architectural acoustics and the culture of listening in America, 1900-1933*. Massachusetts: The MIT Press, 2002.

-
1. Trabalho apresentado no Seminário "Estudos do Som", sessão 1, do 14º Encontro Socine, na UFPE, Recife, PE, em outubro de 2010.
 2. UFSC, Professor; UFF, Doutorando. E-mail: jscastanheira@gmail.com
 3. Sistema de reprodução de sons gravados em discos e sincronizados com a projeção da imagem, utilizado pela Warner Brothers no final da década de 20 e início dos anos 30. O filme citado como marco inicial do cinema falado, *O cantor de jazz* (Alan Crosland, 1927), foi um dos primeiros a utilizar o Vitaphone. Caiu em desuso com o advento do registro e reprodução de sons opticamente, no próprio filme, em sistemas mais eficientes e práticos.
 4. Sterne cita explicitamente Walter Ong.
 5. Optamos por manter o termo original em vez de sua tradução (Arte sonora) por entendermos que o primeiro ainda é usado mais comumente, mesmo no Brasil.

As damas do Bois de Boulogne, o musical bressoniano¹

Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim (UFRJ)²

A princípio, nada mais distante da utopia e da sensação de felicidade proporcionadas pelos musicais do que os filmes do cineasta francês Robert Bresson. Famoso por temas referentes à espiritualidade e pelo estilo *recto tono* de falar dos seus atores,³ Bresson normalmente é associado à austeridade. Entretanto, em *As damas do Bois de Boulogne*, de 1945, seu segundo longa-metragem, podemos observar dois números musicais de dança, ambos *performances* da personagem Agnès, vivida por Elina Labourdette, além de outra sequência em que a sua rival Hélène toca ao piano a música-tema do filme. Com efeito, Paul Guth (1945, p. 11) relata que, ao encontrá-lo em abril de 1944, Bresson lhe revelou, sem maiores explicações, que pensava em fazer “qualquer coisa sobre a dança”.

Na verdade, a música (e se há dança, há música) foi mais um elemento que contribuiu para essa impressão de austeridade no cinema de Bresson justamente por conta da parcimônia com que era utilizada, bem diferente daquilo que acontecia no cinema hollywoodiano clássico, cuja música foi chamada por Claudia Gorbman (1987) de *unheard melodies*, pois a sua onipresença resultava no fato de que os espectadores deixavam de ouvi-la e se concentravam apenas nos diálogos.

Foi talvez pensando nessas *unheard melodies* que Bresson reuniu em seu livro *Notas sobre o cinematógrafo* várias observações suas a partir dos anos 50

sobre as formas de utilização da música, como: “Música. Ela isola seu filme da vida de seu filme (deleite musical)” (BRESSION, 2008, p.69), ou: “Quantos filmes remendados pela música! Inunda-se um filme de música. Impede-se de ver que não há nada nessas imagens” (BRESSION, 2008, p.106).

A música de *As damas do Bois de Boulogne*, composta por Jean-Jacques Grünenwald, ainda lembra o estilo romântico tardio que tanto influenciou os compositores de Hollywood. Mas já se pode perceber neste filme a aplicação de algumas das notas iniciadas cinco anos depois. Por exemplo, há uma certa economia do uso de música extra diegética, como sugere o diretor nas notas citadas, aproveitando-se a música diegética sempre que possível. A respeito dessa segunda característica, Bresson afirmou: “Nada de música de acompanhamento, de apoio, ou de reforço. Nada de música de modo algum. [com exceção, é claro, da música tocada por instrumentos visíveis – em nota de pé de página]” (BRESSION, 2008, p.29).

A opção pelo uso de música diegética, justificada em cena, pode explicar em parte o desejo de Bresson de filmar a dança em *As damas do Bois de Boulogne*, embora esses números sejam os únicos em toda a sua filmografia. Além disso, levando-se em conta que o filme foi feito durante a guerra, tendo sido em parte rodado durante a Ocupação (portanto, um tempo de crise), poderíamos pensar que houve uma influência da busca por utopia e entretenimento, típica dos musicais americanos, sobre o cinema francês da época, inclusive o de Bresson.

Diante dessas considerações, quais seriam as possíveis relações dos números musicais de *As damas do Bois de Boulogne* com os musicais americanos e com o seu contexto histórico? E em que medida eles se relacionariam com os preceitos e com a obra de Bresson como um todo?

O primeiro número de Agnès e suas relações com os musicais americanos

As damas do Bois de Boulogne é uma adaptação de uma das histórias contadas no livro *Jacques, le fataliste*, do enciclopedista Denis Diderot (1962). Trata-se da vingança de uma mulher da alta sociedade francesa sobre o ex-amante: ela o incita a casar-se com uma jovem que lhe é apresentada como moça pura, mas que, na verdade, tinha um passado condenável moralmente. No filme de Bresson, a Madame de La Pommeraye do livro de Diderot (1962) se transforma em Hélène (vivida por Maria Casarès), o amante Marquês des Arcis, no personagem Jean (Paul Bernard) e a jovem senhorita de Aisnon torna-se Agnès (Elina Labourdette).

Considerando o que comentara com Paul Guth (1945), Bresson proporciona a Agnès dotes artísticos para a dança que a personagem correspondente de Diderot definitivamente não possuía.⁴ Com efeito, na descrição do livro, a senhorita de Aisnon tinha uma voz “pequena” e pouco talento para a dança, restando-lhe apenas como alternativa para ganhar a vida receber homens todas as noites em seu quarto. Já a Agnès de Bresson vive como dançarina de *cabaret*, ofício rejeitado moralmente pela burguesia da época e equiparado à prostituição.

A apresentação de Agnès se dá justamente durante o seu número musical no *cabaret*. Aos 11 minutos, é a primeira vez em que ouvimos música depois dos créditos e nisso o filme está de acordo com os princípios de Bresson sobre a parcimônia da música extra diegética. De fato, durante o restante do filme, essa música de fundo estará muito mais relacionada a Agnès que a Hélène.

Assim, ainda sobre as palavras de Hélène na sequência anterior, “Eu me vingarei”, ouvimos o som do sapateado de Agnès.⁵ Com efeito, essa antecipação do som é um procedimento bastante comum na obra de Bresson e, nesse momento, sabemos que Agnès será o instrumento da vingança de Hélène sobre o amante.

Logo a seguir, vê-se uma pessoa de costas (que saberemos mais tarde ser

Hélène) sentando-se para assistir ao espetáculo, além dos pés e da sombra da dançarina. A câmera sobe, enquanto começa uma música de *jazz* e vemos Agnès vestida de cartola, luvas, saia preta longa e transparente sobre um *collant* brilhante e de decote nas costas. O novo enquadramento privilegia a dançarina – quase não vemos o seu público. Ela sorri, parecendo satisfeita com a sua *performance*. A seguir, a música se altera, ficando mais lenta, assim como a dança, que se torna mais sensual (até aí, o plano 27 do filme).⁶ Vemos, então, Hélène sentada (plano 28), apreciando o espetáculo (nas palavras de Bresson, com um “olhar não duro, mas sim interessado”, GUTH, 1945, p.65). Agnès sapateia mais um pouco e dá duas cambalhotas para frente; ao fundo, aparecem os músicos, com os trombones, trompetes, saxofones, o baixo e a bateria. Ela dá uma cambalhotas para trás (Joseph Cunneen, 2003, chama a atenção para que a *performance* é, na verdade, mais acrobática que sensual) e continua a sua dança mais lentamente (plano 29). Em plano próximo (30), vemos o rosto dela, sempre com fisionomia de prazer. Vemos, então, parte do baixista aparecendo em primeiro plano e tocando o instrumento, enquanto Agnès dá mais saltos (plano 31). A seguir, em plano americano, ela faz uma pirueta lentamente (plano 32). De novo, temos um plano de Hélène olhando para ela (plano 33). Finalmente, depois de uma série de piruetas (plano 34), a dançarina termina o número caindo ao chão com as pernas totalmente abertas (plano 35) e, num plano próximo (36), saúda o público tirando sua cartola. A *performance* inteira dura cerca de um minuto e meio e, de seus dez planos, dois são da personagem Hélène.

Em relação aos princípios de Bresson, é interessante notar a presença dos músicos, confirmando o caráter diegético da música. O baixista chega a ficarem primeiro plano, de costas, de forma que podemos observar os movimentos do arco quando ele toca o instrumento. Embora fossem também mostrados em musicais americanos, neste filme os músicos realmente parecem estar tocando os seus respectivos instrumentos e há uma preocupação com a sincronia.⁷

Além disso, embora os planos da dança de Elina Labourdette privilegiem o espetáculo do seu corpo inteiro, tal como costumava acontecer nas danças de

Fred Astaire, o número é extremamente curto e mesmo assim tem ainda dois cortes para a figura de Hélène. É como se ela pairasse sobre todo o espetáculo, como se o objetivo de mostrá-lo fosse muito mais apresentar a sua influência sobre Agnès do que a dança propriamente dita. Isso nos faz pensar na forma como Bresson utilizou a música nos seus filmes a partir de *Um condenado à morte escapou*(1956): o uso de pequenas partes de música em momentos esparsos, interrompidas, para que não houvesse tempo suficiente de se enlevar o espectador num deleite musical. Em *As damas do Bois de Boulogne*, Bresson parece estar aplicando esse “método das interrupções” à dança.

Como lembra João Luiz Vieira (1996), desde as danças registradas nos primeiros filmes da História do Cinema, a mulher era o objeto preferencial mostrado pela câmera. Com efeito, os musicais foram um alvo comum para as críticas feministas. Porém aqui, embora haja vários homens no ambiente, o filme ressalta Agnès como objeto do olhar intenso de outra mulher, Hélène. Na verdade, como mostra Thibaut Shilt, no plano em que Agnès é vista pela primeira vez, ela é enquadrada entre duas mulheres do público sentadas nas mesas, sendo os homens apenas vultos, o que não seria comum em *performances* femininas, segundo Shilt, nem de filmes americanos, nem mesmo de filmes franceses, como *Lola Montès*(1955), de Max Ophuls.

Por outro lado, seja pelo tipo de música – o *jazz*⁸ –, seja pelo sapateado, ou ainda pela roupa – Agnès usa uma cartola –, há uma referência aos musicais de Hollywood. De fato, a cartola era um acessório típico dos personagens interpretados por Fred Astaire, quase que uma marca do ator-cantor-bailarino. É importante, então, verificar qual era o peso da influência dos filmes americanos na época.

As damas do Bois de Boulogne foi rodado – com interrupções por falta de energia elétrica durante a guerra – entre 10 de abril de 1944 e 10 de fevereiro de 1945, portanto, antes e depois da Liberação da França ocupada na Segunda Guerra Mundial. Durante a Ocupação, todos os filmes anglo-saxões haviam sido

proibidos na França e a atividade cinematográfica passara a sofrer um grande controle estatal, seja na França Ocupada, seja no governo de Vichy (DARRÉ, 2000). Apesar das difíceis condições de trabalho e das proibições profissionais antissemitas, o cinema francês apresentou um grande desenvolvimento na época, em parte por ter sido liberado da concorrência norte-americana no mercado (que ocupava 50% dele antes da guerra). Segundo Yann Darré (2000), foram produzidos 60 filmes em 1941, 78 em 1942, 58 em 1943 e 11 no início de 1944. Alguns cineastas fizeram mesmo a sua estreia nessa época, como é o caso de Bresson, com seu primeiro longa-metragem, *Os anjos do pecado* (1943), seguido do seu segundo, *As damas do Bois de Boulogne*. Em abril de 1946, o mercado francês foi aberto aos filmes americanos, havendo uma verdadeira inundação destes nos cinemas franceses, e Robert Bresson só conseguirá filmar novamente em 1951, com *Diário de um padre*.

Entretanto, mesmo no ambiente de interdição a filmes americanos da Ocupação, Noël Burch e Geneviève Sellier (1996) destacam o fenômeno dos *zazous*:⁹ jovens urbanos que recusavam o enquadramento ideológico e se distinguiam por um gosto pelo entretenimento e, em especial, pela dança americana. Essa juventude mantinha vivo o culto da América na França da guerra. O ator Jean Marais, por exemplo, foi proibido de encenar uma peça na época, acusado de “zazouísmo”. Curioso é que Jean Marais era para ter feito o protagonista masculino de *As damas*, o que só não aconteceu porque o ator já estava comprometido com outro filme, ficando o papel com Paul Bernard. Como relatam Burch e Sellier, as relações de Jean Marais com Jean Cocteau, dialoguista do filme de Bresson, eram como um amálgama de homossexualidade e zazouísmo.

Portanto, mesmo com a proibição, o espírito dos filmes americanos pairava na França ocupada. Embora o gênero predominante na época tenha sido o melodrama em torno de conflitos de moral e de sentimentos, os filmes de estilo *zazou* utilizavam a música para dismantelar a seriedade. Eram, portanto, comuns entre essas comédias musicais e a utilização de canções e

música alegres (BURCH; SELLIER, 1996). Mesmo que *As damas do Bois de Boulogne* como um todo esteja mais para o melodrama, o número de Agnès faz também referência à alegria *zazou*, além da associação com os musicais americanos e o sapateado de Fred Astaire.

O teórico Richard Dyer (1992) elaborou uma série de categorias que caracterizariam o musical, como energia e intensidade. De acordo com elas, apesar de curto, o número de Agnès tem bastante energia, como é comum nos números de sapateado característicos do *show-biz*. Entretanto, embora Agnès esteja o tempo todo sorrindo, mostrando, portanto, uma grande intensidade na realização de sua dança, vemos que, após o término do número e já no camarim, ela está bastante insatisfeita justamente por ter que ganhar a vida no *cabaret*. Deixa de se aplicar, então, a categoria “intensidade”, a qual implicaria numa falta de ambiguidade. Agnès é infeliz e toda a alegria esbanjada durante o número revela-se uma grande mentira. Pensando-se também na classificação de Michel Chion (1995) de música empática e anempática, a música jazzística do *cabaret* seria anempática, ou seja, ela enfatizaria uma indiferença ostensiva à situação emocional da personagem: é alegre em oposição à vergonha sentida por ela.

De modo semelhante a Dyer, Jane Feuer (1981) também identifica alguns mitos que caracterizariam o entretenimento num determinado número musical. Entre eles, o mito da espontaneidade, que se refere tanto à excessiva facilidade na realização do número, como mostrada por Agnès com suas cambalhotas e piruetas, quanto ao transbordar de alegria espontânea transmitido pelos personagens de musical, algo que, como vimos, é falso em Agnès. Outro mito identificado por Feuer, o da integração, refere-se à concomitância do sucesso na *performance* com o sucesso na vida pessoal e à integração do indivíduo a uma comunidade. Como vemos, a bela *performance* de Agnès não combina com a tristeza de sua vida fora do palco. O seu casamento, a sua integração, só será possível após o abandono do *show-biz* e, ainda assim, por conta do plano maquiavélico de Hélène.

Deixa-se, então, de ser aplicado esse mito.

Voltaremos a mencionar as categorias de Dyer e Feuer na análise do próximo número.

O segundo número de Agnès – do popular ao erudito

Depois do número no *cabaret* e acreditando poderem se livrar da má reputação, Agnès e a mãe aceitam a ajuda de Hélène e se instalam em outro apartamento, onde vivem reclusas. Agnès passa a vestir uma capa comprida e um chapéu pequeno, um tanto masculinizada, como que para esconder seus encantos. Esta vestimenta simplória também é um modo de indicar a penúria vivida durante a guerra. De fato, um dos poucos móveis do apartamento onde Agnès e a mãe vão viver é um piano, em relação ao qual a jovem observa: “Privam-me da dança, deixam-me a música”.¹⁰

É no apartamento que acontece o segundo número musical de *As damas do Bois de Boulogne*. Ele se inicia com o plano (182) de um disco de vinil numa vitrola, mais uma vez confirmando que a música é diegética. Logo depois de colocar o disco, descalça e vestida com trajes típicos de camponesa da Europa Central, Agnès dança com um ar de felicidade, rodopiando por todos os cômodos da casa. A música é alegre, semelhante *aballets* com cenários campestres, como, por exemplo, o *ballet Giselle*.

Logo após o plano da vitrola, Agnès coloca uma guirlanda na cabeça e vai para a sala, onde está a mãe. Ela é vista, então, num enquadramento emoldurado pela porta, sempre dançando e saltando para uma poltrona e dela para o chão (plano 183). No plano seguinte (184), a câmera está do lado de fora da janela aberta: vemos a mãe sentada e Agnès dançando. A mãe se levanta para fechar a janela, diminuindo o som. Volta um plano aberto (185) de Agnès rodopiando pela sala. Ela sai para outro cômodo, mas a câmera permanece

na sala, mostrando a mãe. Agnès volta, vemos ainda sua dança e depois ela vai para o espaço foradecampo, enquanto a câmera se aproxima de mãe, que fala: “quando você dança, você é outra pessoa, você se ilumina como um lustre suspenso no ar”¹¹ (ainda o plano 185). No plano seguinte (186), no meio de uma cambalhota, Agnès responde que ela quer apagar o lustre, pois resolveu parar de dançar. Plano (187) só da mãe sentada na poltrona, com expressão contrariada. No próximo plano (188), Agnès, sempre rodopiando em volta da mesa, diz que resolveu parar de se disfarçar. Vemos, então, um plano da mãe sentada, enquanto Agnès ainda fala. A mãe levanta com expressão preocupada (plano 189). A música termina no plano seguinte, em que, ao final de um rodopio, Agnès cai desmaiada (plano 190), tal qual a camponesa Giselle do *ballet* homônimo, e diz depois ter sido o seu coração.¹² No final da sequência, ouvimos a música extra diegética correspondente a Agnès. O número dura um minuto e dez segundos e tem oito planos, incluindo aqueles em que só aparece a mãe.

Com base nas categorias de Richard Dyer (1992), podemos dizer que há bastante energia, como no número anterior. Ultrapassam-se mesmo os limites de um palco ou de um cômodo: Agnès dança pela casa inteira. A energia é tanta, que a mãe fecha a janela para que os vizinhos não se incomodem. Entretanto, ainda há uma ambiguidade impedindo que o número seja realmente intenso e transparente, pois ao mesmo tempo em que Agnès parece feliz, ela afirma que não dançará mais. Isso se confirma com o desmaio final, um anúncio da síncope do fim do filme. Quanto às categorias de Jane Feuer (1981), o mito da espontaneidade se confirma na facilidade com que Agnès sobe dançando sobre uma poltrona, e fala enquanto dá cambalhota e rodopia, espontaneidade que será posta em dúvida pelo desmaio.

É curioso que numa parte do número Agnès vá para o outro quarto, mas a câmera não a acompanhe, permaneça na sala, onde está a mãe. O número é interrompido na imagem e, ainda por cima, há uma conversa sobreposta a ele. Diferentemente de números musicais cantados em que a letra da música pode servir como um complemento, aqui a palavra desvia para si a atenção da dança.

Tudo isso mostra, mais uma vez, o “método das interrupções” de Bresson.

Vê-se também aqui uma mulher (a mãe) como o único olhar para o número de Agnès e a ausência do olhar masculino. Para Burch e Sellier (1996), essa dança de Agnès é uma expressão de seu desejo de pureza e de uma felicidade simples, um último protesto de energia vital contra a ordem patriarcal que a oprime.

Levando-se em consideração agora ambos os números de Agnès, vemos a presença tanto da cultura popular, representada pelo sapateado de *jazz*, quanto da erudita, com o *ballet* campestre no apartamento. Com efeito, a oposição entre cultura popular e erudita é bastante comum nos musicais americanos, nos quais normalmente se eleva o sapateado como a nova arte, em contraste com as artes clássicas. Porém, aqui há uma inversão: o sonho de Agnès seria dedicar-se à dança clássica, enquanto o sapateado só é motivo de vergonha para ela.

Aliás, as oposições entre diversos aspectos marcam a construção de muitos musicais e são também a base de *As damas do Bois de Boulogne*. Quanto ao vestuário, por exemplo, vemos Hélène sempre com vestidos negros, em oposição à capa clara e ao vestido de noiva branco de Agnès (o próprio nome dela faz referência a *agneau*, o cordeiro a ser sacrificado). Os grandes chapéus negros de Hélène (nome, aliás, ligado à mitologia grega) também contrastam com o pequeno chapéu claro de Agnès. Além disso, se o piano de Hélène é de cauda, ao passo que o de Agnès é de armário, ele é efetivamente usado pela personagem (como veremos no próximo item), numa prova de sua erudição, enquanto Agnès talvez nem saiba tocar (ou, pelo menos, isso não é mostrado, embora haja uma partitura na estante do seu piano).

A música de Grünenwald também foi construída com dois temas contrastantes: o da vingança, associado a Hélène, e o do idílio, ligado a Agnès – são ambos empáticos (na classificação de Chion, 1995) com os sentimentos ou características das personagens. Além de ser mais romântica, a música de Agnès está bem mais presente que a de Hélène. Em alguns momentos, e contrariando a

nota de Bresson de não se usar música de fundo, temos a impressão de estarmos vendo um filme da Hollywood da época, acompanhando as desventuras da mocinha casadoira ao som de uma das *unheard melodies* de Claudia Gorbman. A música chega a permanecer durante sequências inteiras, como, por exemplo, naquela em que Agnès vê uma carta de Jean em seu quarto, rasga-a, e lê um dos pedaços. Diferentemente, várias sequências dramaticamente importantes de Héléne se passam totalmente sem música, como aquela em que ela e Jean confessam um ao outro não mais se amarem. Parece, então, que Bresson reforça, por meio do tipo e da quantidade de música, o antagonismo entre Agnès e Héléne. Ao romantismo da música constante da primeira, opõe-se a secura das sequências da outra. No final, ocorre a vitória do romantismo com Agnès quase desfalecida sendo perdoada por Jean ao som do seu tema triunfal.

Performances com instrumentos

Outra *performance* que acontece no filme, embora não de dança, é a de Héléne tocando o seu tema musical ao piano. Nos musicais americanos, também são comuns tais apresentações ao piano, porém, normalmente são associadas ao canto, o que não é o caso no filme de Bresson.

A sequência começa quando ouvimos o som do piano de Héléne enquanto vemos Jean entregando o chapéu e o casaco ao empregado no vestíbulo. O empregado abre a porta e vemos, no enquadramento dado pela porta aberta, Héléne de costas, tocando ao piano (plano 153). Jean entra e vemos um plano de Héléne ao piano, enquanto Jean vai se aproximando e ficando à direita. Ele beija a mão dela e a câmera o acompanha pela sala, ao passo em que continuamos a ouvir o piano (plano 154). Vemos, então, um plano médio de Héléne ao piano (155), ainda tocando sobre a voz de Jean. Há mais três planos-contraplanos (156 a 161) de Jean e Héléne, sendo que, no último, ela sai do piano (e do campo) e os dois continuam a conversa por um longo tempo (planos 162 a 169).

Então, Hélène volta ao piano, com Jean ao fundo. Depois que ela recomeça a tocar, Jean lhe pede que pare, dizendo que o piano está insuportável. Ela não obedece (plano 170). Plano médio de Jean (171). Ele sai, deixando Hélène ainda ao piano. Ela termina a música e, quando percebe que Jean não está mais lá, grita por ele e sai correndo (plano 172).

Esta sequência relativamente longa de música, com uma grande interrupção, dura cinco minutos e tem muitos planos. Nela percebemos que, ao tocar enquanto o ex-amante fala, Hélène tenta mostrar indiferença em relação ao que ele conta de seu desespero de não conseguir reencontrar Agnès. Uma indiferença totalmente fingida, como atestam tanto a música solene e melancólica quanto, no final da sequência, o grito assustado dela, ao se dar conta de que Jean já tinha ido embora. Como observa Jean Sémolué (1993), o piano tem o papel quase de um terceiro personagem, ou mesmo funciona como um comentário interior de Hélène (a sua tristeza e o seu desejo de vingança), tal como acontece com a voz *over* em outros filmes de Bresson, já citados aqui, como *Diário de um padre* e *Um condenado à morte escapou*.

Quanto à interrupção do piano no meio da sequência, ela corresponde ao método de Bresson a que já nos referimos. Porém, diferentemente dos números de Agnès, em que as interrupções só eram das imagens de dança, aqui a própria música é interrompida para depois ser recomeçada. Isto torna mais difícil a sua fruição por parte do espectador, embora o fato de ser tocada a música-tema do filme facilite o seu reconhecimento.

Podemos observar que *performances* com instrumentos são comuns nos filmes da última fase da obra de Bresson, em que ele abole toda a música extra diegética. Pensemos no velho pianista em *O dinheiro* (1983) – curioso é que a música de Grünenwald que Hélène toca é uma fuga inspirada na obra *Musikalisches Opfer*,¹³ de Bach, possuindo, assim, uma ligação com a *Fantasia cromática*, também de Bach, tocada por esse personagem –, ou nos músicos de rua na Paris de *Quatro noites de um sonhador* (1972). Nenhuma dessas

apresentações privilegia a virtuosidade dos executantes, tal como costuma acontecer em filmes – musicais ou não – nesses momentos.

Em *As damas do Bois de Boulogne*, nem chegamos a ver as mãos da pianista. Mais do que isso, não podemos nem mesmo nos concentrar na música, já que Hélène e Jean conversam o tempo todo enquanto ela toca. Portanto, se a Agnès ainda é permitido dançar, Jean quer impedir Hélène de continuar a sua música ao dizer que o piano lhe é insuportável. É como se Bresson, mais uma vez, estivesse mostrando que a música e o romantismo não são possíveis para Hélène.

Assim, tão estranho quanto a sua presença possa parecer no contexto de toda a obra de Robert Bresson, os números musicais de Agnès e Hélène em *As damas do Bois de Boulogne* revelam relações diversas, afinidades e diferenças, com os musicais americanos e dialogam com a tradição da dança clássica, mas não deixam de estar de acordo com os preceitos do diretor a respeito do uso parcimonioso da música em filmes.

Mais do que isso, as relações de *As damas do Bois de Boulogne* com os musicais não se restringem aos americanos. Ao fazer em 1961o seu primeiro longa-metragem, *Lola* (cujo nome é uma homenagem ao já citado *Lola Montès*, de Ophüls), Jacques Demy, diretor francês que ficou famoso pelos seus musicais (e em *Lola* há também um número de dança e canto), escalou Elna Labourdette e mostra durante o filme uma foto de cena de Agnès no *cabaret*. Demy confessou ter sido *As damas do Bois de Boulogne* o primeiro filme que lhe fizera “compreender que o cinema fazia parte da grande arte” (apud SÉMOLUÉ, 1993, p.27). Tudo isso mostra uma certa genealogia da qual fariam parte o filme de Bresson e os musicais franceses. Mas este já é outro trabalho.

Referências bibliográficas

- BRESSON, R. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- BURCH, N.; SELLIER, G. *De la drôle de guerre des sexes du cinéma français(1930-1956)*. Paris: Nathan, 1996.
- CHION, M. *La musique au cinéma: le chemins de la musique*. Paris: Fayard, 1995.
- CUNNEEN, J. *Robert Bresson: a spiritual style in film*. Nova York: The Continuum International Publishing, 2003.
- DARRÉ, Y. *Histoire sociale du cinéma français*. Paris: La Decouverte, 2000.
- DIDEROT, D. *O euvres romanesques*. Paris: Garnier Frères, 1962.
- DYER, R. *Only entertainment*. London: Routledge, 1992.
- FEUER, J. The self-reflective Musical and the Myth of Entertainment. In: ALTMAN, R. *Genre: the Musical*. Nova York: Routledge&Kegan Paul, 1981.
- GORBMAN, C. *Unheard melodies: narrative film music*. Londres: BFI Publishing, 1987.
- GUTH, P. *Autour des DamesduBois de Boulogne*. Paris: Julliard, 1945.
- PINEL, V.; SÉMOLUÉ, J. *Les Dames du Bois de Boulogne – découpage et dialogues in extenso*. *Avant-Scène Cinéma*, Paris, p.7-24, 59-74, 15nov. 1977.
- SHILT, T. *Marginal pleasure and auterist cinema - The sexual politics of Robert Bresson, Jean-Luc Godard, Catherine Breillat e François Ozon*. Disponível em <<http://www.ohiolink.edu>> Acesso em: 01 nov. 2009.
- SÉMOLUÉ, J. *Bresson*. Paris: Flammarion, 1993.
- VIEIRA, J. L. Cinema e *performance*. In: XAVIER, I.(Org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

Referências audiovisuais

- Os anjos do pecado*. Robert Bresson. 1943, filme 35mm.
- As damas do Bois de Boulogne*. Robert Bresson. 1945, filme 35mm.
- Diário de um padre*. Robert Bresson. 1951, filme 35 mm.
- Lola montès*. Max Ophuls.1955, filme 35mm.
- Um condenado à morte escapou*.Robert Bresson.1956, filme 35 mm.
- Lola*.Jacques Demy. 1961, filme 35mm.
- Quatro noites de um sonhador*. Robert Bresson. 1972, filme 35mm.
- O dinheiro*.Robert Bresson. 1983, filme 35mm.

-
1. Trabalho apresentado na sessão 2 do Seminário Temático *Estudos do Somna XIV SOCINE*, em Recife, PE, 2010.
 2. Doutoranda. E-mail: luizabeatriz@yahoo.com
 3. Em *As damas do Bois de Boulogne*, Bresson ainda trabalha com atores profissionais, mas tenta fazer com que eles se contêm na interpretação. Já a partir do filme seguinte, *Diário de um padre* (1951), essa característica da fala se afirmará com o uso de nãoatores, os chamados “modelos”.
 4. Como Burch e Sellier (1996) analisam, Bresson tira das personagens femininas o cinismo da anedota libertina de Diderot, dando a elas uma dimensão trágica. Ele aumenta consideravelmente o peso de Agnès na intriga, transformando-a numa jovem revoltada contra o seu destino.
 5. Elina Labourdette teve como professor de sapateado o mexicano Romero (GUTH, 1945).
 6. A numeração de planos desta e das outras sequências analisadas corresponde à decupagem de Vincent Pinel publicada na revista *Avant-Scène Cinéma* em 1977.
 7. A música e o som dos sapatos eram gravados antes e, posteriormente, tanto os músicos como Elina Labourdette faziam uma dublagem em cima do *playback* (GUTH, 1945).
 8. Na verdade, o compositor Jean-Jacques Grunenwald disse a Paul Guth (1945) que pretendia tratar toda a música do filme como um “jazz sinfônico” (p.46).
 9. A palavra *zazou* apareceu pela primeira vez na canção de 1939 *Eu sou swing*, de Johnny Hess (primeiro parceiro de Charles Trenet), adaptada do cantor americano Cab Calloway (BURCH; SELLIER, 1996). Usaremos no texto o termo *zazouísmo* para indicar o fenômeno.
 10. “On me prive de la danse, on me laisse la musique...”, no original.
 11. “Quand tu dances, tu es une autre personne. Tu t’allumes comme un lustre suspendu en l’air”, no original.
 12. Em *Giselle*, *ballet* francês de 1841 com música de Adolphe Adam e libreto de Théophile Gautier, a personagem-título é uma camponesa com problemas de coração. Ela se apaixona por um príncipe que se disfarçava de camponês e, ao descobrir a farsa, dança tão apaixonadamente que acaba caindo morta.
 13. *Opfer*, em alemão, embora possa significar “oferenda”, também tem o sentido de “vítima”, tal como Hélène se sente.

Os sons da continuidade intensificada: o caso de Sergio Leone¹

Rodrigo Carreiro (UFPE)²

O pesquisador David Bordwell (2006, p. 120) introduziu o conceito de continuidade intensificada nos estudos cinematográficos a partir de uma proposta alternativa da evolução estilística do cinema no século XX. Indo na contramão de parte dos historiadores do audiovisual, que compreende a história do cinema como uma sucessão de ciclos de ruptura, Bordwell propôs que os princípios gerais que governam a arte cinematográfica – cuja premissa central o pesquisador norte-americano chamou de continuidade clássica (BORDWELL, 2006, p. 119) – jamais deixaram de operar desde que foram consolidados, por volta de 1917.

Seguindo o raciocínio, esses princípios foram submetidos a uma operação de intensificação gradual e incessante cujas origens podem ser rastreadas no princípio dos anos 1960. Bordwell chamou esse processo de continuidade intensificada. Esse conceito dá conta de um repertório cada vez mais amplo de recursos narrativos e estilísticos que busca incentivar a imersão cada vez mais intensa do espectador no espaço afetivo da diegese, tornando sua experiência cada vez mais intensa. Bordwell sugere que, embora muitos recursos de estilo e táticas narrativas tenham sido introduzidos desde então no cardápio dos cineastas, os princípios gerais da construção narrativa, constituídos durante a fase clássica do cinema, ainda continuam valendo:

O que mudou, tanto nos registros mais conservadores quanto nos mais vanguardistas, não foi o sistema estilístico da construção cinematográfica clássica, mas sim certas ferramentas funcionando dentro desse sistema. (...) Desde os anos 1960, essas técnicas foram trazidas para o primeiro plano, de formas inéditas em décadas anteriores. Enquanto se tornavam mais proeminentes, essas técnicas alteraram a textura de nossa experiência fílmica (BORDWELL, 2006, p. 119, tradução nossa).

De modo geral, Bordwell defende que o processo da continuidade intensificada não constitui uma *estética*, mas uma *poética* – um conjunto de procedimentos técnicos e narrativos que governam a construção de sentido na obra de arte. A diferença entre os dois conceitos é importante. A estética é opcional; a poética, não. Um diretor pode decidir seguir ou não uma determinada estética; no caso da poética, ele deve recorrer a um repertório de convenções e técnicas narrativas (em variados graus de ênfase) para que possa ser compreendido. Esse repertório, pertencente ao reino da estilística, foi e é objeto de uma evolução constante em direção à intensificação:

De maneira geral, as novas ferramentas (...) não desafiam o sistema; elas o revisam. Longe de rejeitar a continuidade tradicional em nome da fragmentação e da incoerência, o novo estilo aponta para uma intensificação das técnicas estabelecidas. A continuidade intensificada é a continuidade clássica elevada a um nível maior de ênfase (BORDWELL, 2006, p. 120, tradução nossa).

Em sua pesquisa, Bordwell mapeou alguns recursos narrativos e estilísticos da continuidade intensificada nas três vertentes da poética. Na vertente temática, representações mais realistas do sexo e da violência; protagonistas mais falhos, alienados, solitários, inseguros ou moralmente ambíguos; tendência ao alusionismo (citações críticas ou reverentes a filmes

anteriores); caracterização mais complexa de personagens; atenção ao realismo nos detalhes e na acuidade histórica. Na vertente da construção narrativa, a divisão menos clara da narrativa em três atos; o uso de mais de um protagonista; a fragmentação cronológica e espacial das tramas, com cenas mais curtas e não lineares; relações causais ambíguas entre os eventos que compõem a trama. E na prática estilística, montagem mais rápida; uso de lentes de distâncias focais extremas; câmera mais próxima dos atores; movimentos de câmera incessantes, com uso proeminente da câmera na mão, *traveling* e *grua*.

A pesquisa de Bordwell é centrada nos aspectos pictóricos e na construção narrativa. Ele pouco leva em consideração as técnicas de construção narrativa através do som. Aqui, pretendemos examinar algumas ferramentas que proporcionam, na banda sonora dos filmes, a experiência intensificada de fruição, através da análise da obra de Sergio Leone. Partimos do pressuposto de que os filmes do diretor italiano, embora relativamente pouco estudados (sobretudo por causa da atuação dele dentro de um ciclo de produções para consumo popular, o que o afastou do chamado “cinema de autor” popular na Europa dos anos 1960), ofereceram contribuições significativas à poética da continuidade intensificada, sobretudo do ponto de vista sonoro.

Três ferramentas

Uma análise cuidadosa da maneira como Leone trabalhava o som permite destacar três recursos recorrentes principais dentro da prática estilística dele: (1) o uso de ruídos naturais amplificados para produzir efeitos sensoriais, afetivos e narrativos; (2) a inclusão de elementos diegéticos na música, incorporando influências do concretismo (movimento em voga entre os compositores europeus desde os anos 1950, mas até então pouco utilizado em trilhas cinematográficas) e borrando sutilmente as fronteiras entre dois componentes da construção sonora dos filmes que tradicionalmente eram apresentados como distintos – música e

efeitos sonoros; (3) a articulação mais cuidadosa entre áudio e imagem, em que os sons são sincronizados minuciosamente com os cortes visuais e/ou guiam a atenção do espectador para certas áreas da imagem.

A análise dos filmes de Leone mostra que os três recursos formaram padrões recorrentes na obra dele. São características que podem ser conectadas ao conceito de continuidade intensificada, já que contribuem para que a plateia alcance uma imersão afetiva mais intensa ao ver os filmes; e todas essas características podem ser encontradas, em diversos graus de ênfase, em filmes dirigidos pelas gerações posteriores de cineastas, independente da nacionalidade. Vamos analisar mais detidamente cada um dos recursos.

Nos filmes de Leone, havia consideravelmente menos diálogos do que na maior parte da produção cinematográfica internacional. Um dos motivos para isto era o sistema de produção que vigorava em Cinecittà, desde a fundação do estúdio, em Roma, em 1937. Este sistema desprezava a gravação de som direto em locação. Aos olhos de hoje pode parecer um contrassenso, mas entre as décadas de 1930 e 50 havia muitas razões para adotar tal procedimento.

Em primeiro lugar, os gravadores de som sincronizado com a película eram caros e, sobretudo, pesados (o que inviabilizava seu uso em locações externas). Depois, os cineastas vinculados ao neorealismo, que começaram a filmar durante a Segunda Guerra Mundial, vislumbravam uma vantagem estética nessa limitação tecnológica: “A filmagem de cenas sem gravação [de áudio], com sincronização realizada posteriormente, (...) tornava possível uma maior liberdade de atuação[nos sets]” (FABRIS, 2006, p. 206). Sem ter que se preocupar com a qualidade do áudio, os diretores podiam filmar mais rápido e economizavam dinheiro.

Quando Sergio Leone se tornou diretor de cinema, no começo da década de 1960, o Nagra IV – primeiro gravador portátil capaz de registrar som direto sincronizado com a película– já tinha se tornado popular entre os

cineastas europeus, mas não entre os italianos. Acostumados com o sistema de pós-sincronização de áudio adotado pelos produtores do país, quase todos os cineastas da Itália continuaram filmando sem som direto. Mesmo nomes respeitados como Federico Fellini, que tinham melhores condições financeiras para filmar, preferiam manter o procedimento técnico padrão em Cinecittà, com o som inteiramente construído em estúdio.

Por último, durante o ciclo de *spaghetti westerns*, todos os filmes eram dublados em quatro línguas diferentes (inglês, italiano, francês e alemão). Os faroestes realizados na Itália tinham que ser econômicos em diálogos; para compensar esse fato, os roteiros incluíam muitas cenas de ação física (perseguições de cavalo, tiroteios, duelos, brigas dentro de bares etc.): uma a cada 15 ou 20 minutos. Este modo de produção, então, afetou os *spaghetti westerns* em muitos níveis, e não apenas na textura sonora.

Se uma das consequências de tudo isso foi o aumento do número e da duração das cenas de ação, outra foi a necessidade de encontrar uma maneira alternativa de enfatizar a evolução do enredo, pois no cinema clássico a maior parte da exposição acontece através de diálogos. Michel Chion chama o esquema dominante da construção sonora de “verbocêntrico” (2009, p. 73), assinalando que esse esquema se consolidou ao final dos anos 1930, em Hollywood, e continua hegemônico (embora a importância dos efeitos sonoros tenha aumentando desde o surgimento do sistema Dolby, em 1975):

O que é [o cinema verbocêntrico]? Um cinema em que o diálogo é o centro invisível da atenção, porque ocorre simultaneamente a uma ação visual (...) paralela ao diálogo, embora não tenha relação intrínseca com ele, servindo apenas para pontuá-lo. (...) Assim, a ação visual dá ao diálogo um impulso que faz a cena parecer mais cinematográfica, nos fazendo esquecer que o diálogo é o coração e o motivo de a cena estar ali. (CHION, 2009, p. 73, tradução nossa).

Chion nos dá uma série de exemplos de ações corriqueiras – beber um drinque, acender um cigarro, comer, dirigir, dar um laço no sapato, jogar sinuca, etc. – que nada acrescentam à narrativa, a não ser uma dinâmica visual que mascara o caráter verbocêntrico da cena em si: é o que está sendo dito pelos personagens, e não o que eles estão fazendo, que faz a ação dramática avançar.

Sergio Leone optou por um esquema alternativo de representação sonora da narrativa, que Chion (2009, p. 73) chama de “lacônico”. Isso pode ser comprovado estatisticamente. Basta comparar o número de frases ditas pelos personagens de um *western* de Leone com a quantidade de falas presentes em qualquer *western* norte-americano da época. Para fazer isso, selecionamos um *corpus* aleatório de 23 *westerns* realizados entre os anos 1930 e 1960, por diretores renomados (incluindo Ford, Hawks, Mann e Boetticher), e contamos cada linha de diálogo falada pelos atores desses filmes. Fizemos o mesmo procedimento nos cinco *westerns* de Leone. Os números mostram que os trabalhos de Leone têm menor quantidade de falas do que qualquer outro filme integrante do *corpus* selecionado.

Para efeito de comparação, *Por um punhado de dólares* (Sergio Leone, 1964) possui 687 linhas de diálogo em 99 minutos (menos de sete linhas por minuto). *O homem que matou o facínora* (John Ford, 1962), feito dois anos antes, contém 1093 frases em 123 minutos, quase nove por minuto – taxa idêntica a *Rastros de ódio* (John Ford, 1956). *Onde começa a inferno* (Howard Hawks, 1959) soma 1526 linhas em 141 minutos (onze por minuto), enquanto *Rio Vermelho* (Howard Hawks, 1948) é ainda mais tagarela: 1628 em 133 minutos, mais de doze falas por minuto.

Há, em *Três homens em conflito* (Sergio Leone, 1966), 946 frases em 179 minutos (cinco por minuto). Já *Era uma vez no Oeste* (Sergio Leone, 1968) contém 686 linhas de diálogos em 175 minutos – pouco mais de quatro por minuto. Mesmo quando comparamos os filmes de Leone aos de diretores norte-americanos de *westerns* psicológicos com heróis que pouco falam, como Budd

Boetticher e Anthony Mann, a discrepância permanece. *Sete homens sem destino* (Budd Boetticher, 1959) apresenta 642 frases em 73 minutos (nove frases por minuto). *Um certo Capitão Lockhart* (Anthony Mann, 1955) possui 1102 linhas em 104 minutos – dez por minuto.

Antes de seguir em frente, é necessário um último comentário relacionado ao esquema verbocêntrico. Ao contrário do que Chion parece deixar implícito, esse esquema não foi adotado por razões de comodidade narrativa. Os diretores não impulsionam a trama para frente usando diálogos apenas porque é mais fácil, mas também por razões cognitivas. Trata-se de um traço antropomórfico: quando nossos ouvidos detectam o timbre da voz humana (que soa dentro de uma faixa de propagação de ondas sonoras que vai de 60 a 1300 Hz), direcionamos naturalmente nossa atenção para esses sons (e desprezamos os demais), tentando reconhecê-los e interpretá-los. Com base nesse princípio, os *sound designers* costumam mixar, na trilha sonora de qualquer filme, diálogos em volume mais alto do que efeitos sonoros e música, salvo em momentos de exceção. Se não fosse assim, os espectadores não apenas seriam privados de acompanhar a trama, mas também ficariam exaustos pelo esforço mental e auditivo de tentar decifrar as palavras por detrás dos outros sons.

Usando menos palavras, Leone podia diminuir o tempo necessário de aluguel de estúdios sonoros para dublagem, pois os personagens não conversavam durante as cenas de ação. Mas, sem poder utilizar muitos diálogos nas demais cenas, qual ferramenta narrativa ele podia usar para manter a ação dramática progredindo?

A resposta reside nos outros dois elementos componentes da banda sonora: a música e os efeitos sonoros. A cada um deles, Leone imprimiu um tratamento coerente com a poética da continuidade intensificada. A música era executada com poucos instrumentos (guitarra, bateria, piano, trompete), já que orquestras completas estavam além do orçamento possível. O parceiro musical de Leone, Ennio Morricone, substituiu então as progressões

melódicas tonais das composições neorromânticas (sinfônica e inspirada nos compositores europeus do século XIX, como Schubert, Mahler e Brahms), que eram hegemônicas na música para cinema, por melodias simples, estruturadas como canções pop (alternância de versos e refrões). Influenciado pelo conceito de música concreta,³ Morricone incorporou uma série de ruídos pinçados diretamente da diegese: galopes, tiros, chicotadas, assobios, gritos de animais. Promoveu, assim, a mistura entre a música e os efeitos sonoros, algo incomum no cinema dos anos 1960.

Na área dos efeitos sonoros, Leone desenvolveu um recurso estilístico raro até então: o uso abundante de sons naturais amplificados, que consistia na utilização de ruídos mixados em volume mais alto do que o normal, obtendo um efeito que muitos desenhistas de som contemporâneos chamam de *realismo emocional*, e que consiste na reprodução, dentro da trilha sonora, de um modo de audição mais aguçado, com sons que se sobressaem com o objetivo narrativo de afetar o espectador numa dimensão sensorial (SERGI, 1994). Michel Chion prefere usar o termo “tradução” para conceitualizar o fenômeno:

O espectador reconhece os sons como verdadeiros e compatíveis, não tanto porque eles reproduzem concretamente aquilo que seria ouvido na mesma situação no mundo real, mas porque eles traduzem, expressam ou transmitem as sensações – não necessariamente auditivas – relacionadas à situação (CHION, 2009, p. 488).

Esse procedimento não era comum nos anos 1960. Como as tecnologias de gravação e projeção eram precárias, a maioria dos diretores de cinema costumava dedicar pouco tempo para pensar criativamente a trilha de áudio. Em Hollywood, a banda sonora era preenchida com música sinfônica, que intercalava os diálogos. Ruídos e efeitos sonoros serviam mais para criar um senso de ambiência – o que Michel Chion (2009, p. 87) chama de “vasta extensão” sonora

– e sugerir a tridimensionalidade do espaço fílmico do que para criar pontos de sincronização (CHION, 2009, p. 58) entre o que se ouve na banda sonora e as imagens vistas simultaneamente na tela.

Nesse ponto, Leone seguiu a trilha aberta por pioneiros no uso dos ruídos como elementos de construção da narrativa, como Robert Bresson (o uso expressivo de sons fora do quadro) e Jacques Tati (efeitos sonoros em volume amplificado que guiavam o olhar do espectador dentro do quadro).

O italiano, como outros diretores europeus da mesma geração, compreendeu – talvez intuitivamente – a importância dos efeitos sonoros na construção do espaço fílmico fora de quadro. Essa construção tem relação com a maneira como a fisiologia do organismo humano faz nossos cérebros processarem o som. Ao contrário das imagens, que são projetadas numa tela e por isso têm limites (laterais, superior e inferior), os sons são percebidos num raio de 360 graus. Ouvimos sons o tempo inteiro, pois não podemos “fechar” os ouvidos (como fazemos com os olhos). Por essas características, o cérebro se acostuma a isolar os ruídos, processar os mais importantes e descartar os demais.

Na época de Leone, a figura do *sound designer*⁴ ainda não existia. Nesse sentido, embora houvesse outros diretores experimentando técnicas inovadoras de manipulação do espaço sonoro dos filmes antes de Leone – além de Bresson e Tati, vale a pena citar Stanley Kubrick e Jean-Luc Godard, todos trabalhando com ruídos e efeitos sonoros de modo criativo –, o italiano pode ser apontado como um dos cineastas pioneiros no uso dos ruídos como ferramenta narrativa.

Esse recurso estilístico estava emergindo no cinema modernista europeu dessa mesma época e se tornaria uma ferramenta extensamente explorada no cinema contemporâneo, a partir da década seguinte, principalmente depois que os filmes passaram a ter as trilhas sonoras finalizadas no sistema Dolby Estéreo.⁵ Jacques Tati foi um dos grandes pioneiros dessa técnica, descrita assim por Michel Chion:

A impressão geral de fluxo sônico contínuo por parte do espectador não resulta de características de edição e mixagem concebidas separadamente, mas sim da combinação de todos os elementos sonoros. Jacques Tati, por exemplo, usava efeitos sonoros cuidadosamente planejados, gravados separadamente e depois inseridos no *continuum* da trilha sonora em pontos específicos. Caso ouvidos isoladamente em sucessão, eles resultariam numa trilha sonora fragmentada e cheia de interrupções, se não fosse pelo uso de um *background* sonoro contínuo que amarrasse todos os demais elementos numa massa sonora única. (CHION, 2009, p.46, tradução nossa).

Uma das mais interessantes experiências de Leone com música concreta e ruídos amplificados aparece na abertura de *Era uma vez no Oeste*. São 15 minutos e 39 segundos com poucas palavras e quase nenhuma música, no sentido tradicional do termo – uma espécie de sinfonia de ruídos. Aliás, a metáfora da sinfonia é pertinente, já que a modulação da narrativa através dos ruídos mesmo partiu de uma sugestão de Morricone. Originalmente, Leone queria uma música orquestrada para sublinhar a cena. Morricone escreveu uma melodia, recusada pelo diretor. Então, o compositor sugeriu que Leone criasse padrões rítmicos a partir da mixagem dos sons diegéticos, de forma a acentuar a impressão de monotonia dos três pistoleiros que aguardam a chegada de um trem na estação de Flagstone.

O resultado é uma demonstração eloquente do efeito narrativo dos ruídos sonoros intensificados, e funciona como um catálogo de sons característicos não apenas da obra de Leone, mas de todo o *spaghetti western*: passos ritmados de botas batendo contra o piso de madeira da estação ferroviária; portas velhas que rangem ao abrir e fechar; pássaros e galinhas que cacarejam ao longe; um cachorro que late ainda mais longe; um moinho enferrujado; uma goteira que cai sobre o chapéu de um dos pistoleiros; o estalar de dedos do segundo pistoleiro; o tilintar ocasional do telégrafo da estação; o zumbido de uma mosca que importuna o terceiro pistoleiros, que tenta cochilar; e toda uma coleção de pequenos ruídos

que poderiam passar despercebidos. Devidamente intensificados, contudo, eles contribuem para dotar o espaço fílmico de uma qualidade aural vívida e vibrante, além de obrigar o espectador a descobrir o lugar através dos sons, permitindo a Leone abusar dos *close-ups* e planos fechados que sempre foram uma marca registrada de seu estilo visual.

Num primeiro momento, esse conjunto de sons possui duas funções. A primeira é a já citada caracterização da monotonia do ambiente. Esta tem uma relação com o recurso estilístico do alusionismo, característica narrativa da continuidade intensificada que Leone adotava: o esqueleto narrativo da cena é uma citação ao filme *Matar ou morrer* (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952), em que a mesma situação dramática (três pistoleiros esperam a chegada de um trem) pontua a trama principal.

A segunda função é auxiliar o espectador a explorar o ambiente de forma sensorial. Nessa segunda função, se encaixam sons que se acumulam para gerar a tensão dramática: as brincadeiras de um pistoleiro com um canário numa gaiola, a risada nervosa do vendedor de bilhetes, a fuga da índia que trabalha no local, os pés se arrastando no cascalho.

Durante toda a cena, Leone realiza uma edição de som planejada para guiar a percepção do espectador de diferentes maneiras. É perceptível a criação de padrões rítmicos sonoros minimalistas e repetitivos, para exprimir a sensação irritante de monotonia. Cada pistoleiro cria seus próprios padrões que traduzem no som essa monotonia: a goteira no chapéu (primeiro pistoleiro), os estalos dos dedos (segundo pistoleiro), o tilintar do telégrafo e o zumbido da mosca (terceiro pistoleiro).

Durante toda a cena, há um motivo visual e rítmico extra que afeta todos os personagens, bem como o espectador, em segundo plano sonoro: o rangido do moinho de vento abandonado. O som do moinho providencia continuidade entre as ações independentes dos três pistoleiros e sugere a

distância entre a estação ferroviária e a civilização. A torre do moinho funciona como motivo visual. Por fim, é possível afirmar que o moinho simboliza a passagem do tempo, pois ele soa como um relógio. Esse som sinaliza ao espectador que a ação acontece em tempo real, já que é possível ouvir o rangido enferrujado durante toda a cena.

Outro recurso estilístico utilizado por Leone no desenho sonoro é a orquestração cuidadosa da mixagem dos efeitos sonoros, de forma que muitas vezes o som ouvido pelo espectador durante um plano, quase sempre oriundo de algum objeto, animal ou pessoa que está fora do quadro, chame a atenção para esse novo elemento, que só aparecerá na imagem depois de ser ouvido, quase sempre no plano seguinte. Através desse princípio, que pode ser percebido em diversos momentos, a percepção da imagem por parte da plateia é dirigida pela organização (em termos de volume, intensidade e frequência) dos ruídos ouvidos no plano imediatamente anterior.

Tudo isso é particularmente importante nos planos gerais e médios, quando há muitos elementos visuais dentro do quadro, disputando a atenção do espectador. Um bom exemplo pode ser encontrado no momento em que os pistoleiros saem do prédio para a plataforma; há aí vários planos gerais que utilizam esse recurso. Durante o plano que mostra o primeiro pistoleiro caminhando sobre a plataforma, a intensidade do som do moinho de vento sobe gradualmente; o plano seguinte mostra o moinho em primeiríssimo plano.

Depois, o plano do segundo pistoleiro sentado num banco, tentando cochilar, é sonorizado com o ruído do moinho e o sopro do vento. No meio do plano, o ruído frenético do telégrafo (que não está em quadro) começa a soar bem alto; a tomada seguinte mostra o telégrafo em primeiro plano e o pistoleiro atrás. Em seguida, enquanto o terceiro pistoleiro está parado sob a caixa-d'água, o público começa a ouvir uma goteira fora de quadro; o plano seguinte localiza a goteira na caixa-d'água, em um ponto exatamente acima da cabeça do pistoleiro, num *close-up* extremo.

Por fim, Leone anuncia a chegada do trem utilizando o mesmo recurso: o apito da locomotiva é ouvido enquanto vemos um *close-up* extremo de um dos pistoleiros, mas o trem só aparece no plano seguinte. Em todos esses casos, é sempre o som oriundo de um elemento fora do quadro que guia a atenção do espectador para determinado ponto ou aspecto da imagem que aparecerá no quadro seguinte.

Conclusão

A cuidadosa construção sonora da cena de abertura de *Era uma vez no Oeste* está entre os momentos mais interessantes da obra de Leone, no que se refere ao uso dos sons fora de quadro. Trata-se da intensificação da técnica desenvolvida por Jacques Tati e Robert Bresson – efeitos sonoros cuidadosamente organizados e inseridos dentro de uma paisagem acústica contínua que dá unidade à trilha sonora, contribuindo para criar mentalmente um cenário visualmente fragmentado, que não é mostrado por completo através de imagens – acrescida de um elemento novo: o silêncio, nesse caso usado para dar ênfase emocional à ideia de monotonia. Esse senso de monotonia só se consegue através de uma técnica cinematográfica especificamente desenhada para expressar o silêncio, e assim descrita por Michel Chion:

Outra maneira de expressar o silêncio (...) consiste em expor o ouvinte a ruídos. Refiro-me a tipos sutis de ruídos, como o tique-taque de um relógio, associados normalmente a ambientes tranquilos e silenciosos. Esses elementos normalmente não atraem atenção das pessoas; não seriam sequer audíveis se os outros sons (tráfego, conversas, local de trabalho) não fossem eliminados. (CHION, 2009, p. 57, tradução nossa).

O ritmo propositalmente lento, acentuado pelos silêncios e pela inserção cuidadosa de efeitos sonoros criados a partir de ruídos naturais amplificados, acabou por se tornar uma assinatura estilística do italiano. A abertura de *Era uma vez no Oeste* representa um de seus momentos culminantes. E a participação criativa de Ennio Morricone na construção sonora mostra que o borramento das fronteiras entre música e ruídos era, para Leone, uma realidade. Afinal, a cena tinha mesmo sido planejada para evocar uma experiência musical. O *background* profissional de Morricone incluía um seminário estudando com o compositor concretista John Cage.

Essas experiências com o uso de ruídos foram estudadas detalhadamente pelas gerações subsequentes de cineastas. Christopher Frayling (2000, p. 190-192) afirma que professores de montagem de cursos de graduação em Cinema em instituições de ensino norte-americanas faziam seus alunos estudarem essa cena na moviola,⁶ no final da década de 1960, analisando-a plano a plano. O objetivo era não apenas entender que ruídos também podiam ser música, mas que eram igualmente capazes de provocar o engajamento afetivo do espectador e, ainda, direcionar a percepção da plateia para certos elementos da composição visual.

George Lucas e John Millius, que frequentavam a University of Southern California, estavam entre esses alunos. Foi através deles (e de outros diretores norte-americanos) que o tratamento intensificado dos princípios da continuidade clássica, através das novas técnicas assimiladas da produção europeia nos anos 1970, se popularizou em nível global.

Referências bibliográficas

BORDWELL, D. *The way Hollywood tells it: story and style in modern movies*. Los Angeles: University of California Press, 2006.

CHION, M. *Film, a sound art*. New York: Columbia University Press, 2009.

FABRIS, M. Neo-realismo Italiano. In: MASCARELLO, F. (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papius, 2006. p. 191-220.

FRAYLING, C. *Something to do with death*. London: Faber and Faber, 2000.

SERGI, G. *The Dolby Era: film sound in contemporary Hollywood*. Manchester: Manchester University Press, 1994.

Referências audiovisuais

Era uma vez no Oeste. Sergio Leone. Itália, 1968, filme 35 mm.

O homem que matou o facínora. John Ford. Estados Unidos, 1962, filme 35 mm.

Onde começa o inferno. Howard Hawks. Estados Unidos, 1959, filme 35 mm.

Por um punhado de dólares. Sergio Leone. Itália, 1964, filme 35 mm.

Rastros de ódio. John Ford. Estados Unidos, 1956, filme 35 mm.

Rio vermelho. Howard Hawks. Estados Unidos, 1948, filme 35 mm.

Sete homens sem destino. Budd Boetticher. Estados Unidos, 1959, filme 35 mm.

Três homens em conflito. Sergio Leone. Itália, 1966, filme 35 mm.

Um certo Capitão Lockhart. Anthony Mann. Estados Unidos, 1955, filme 35 mm.

1. Trabalho apresentado no seminário temático "Estudos do som".

2. UFPE, Professor. E-mail: rcarreiro@gmail.com

3. Estilo de composição surgido no final dos anos 1940, na França, através da utilização de sons eletrônicos e urbanos na estrutura melódica e rítmica das composições.
4. A função só apareceu oficialmente em 1979, quando Walter Murch recebeu esse crédito pela criação e mixagem da trilha sonora de *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola (STAM, 2003, p. 237).
5. O sistema Dolby Estéreo (1975) permitiu que os cineastas passassem a finalizar o som dos filmes com até quatro canais inscritos na película e projetados separadamente nas salas de exibição. O Dolby Estéreo tornou-se o sistema de projeção de áudio padrão no mundo inteiro em 1977 (SERGI, 1994).
6. Aparelho utilizado pelos montadores para cortar e colar os pedaços de negativo, que permite a possibilidade de manipulá-lo quadro a quadro.



XII ESTUDOS
DE CINEMA E
AUDIOVISUAL
SOCINE

ISBN: 978-85-63552-03-7