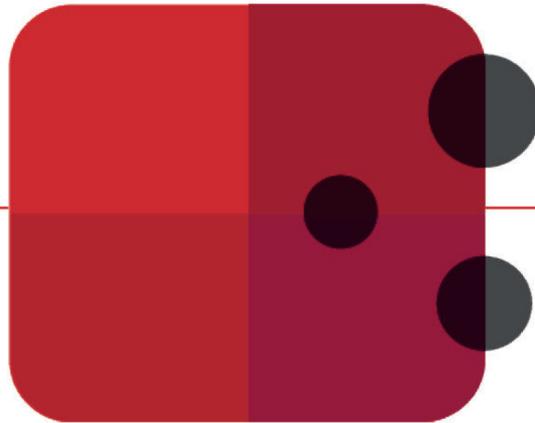
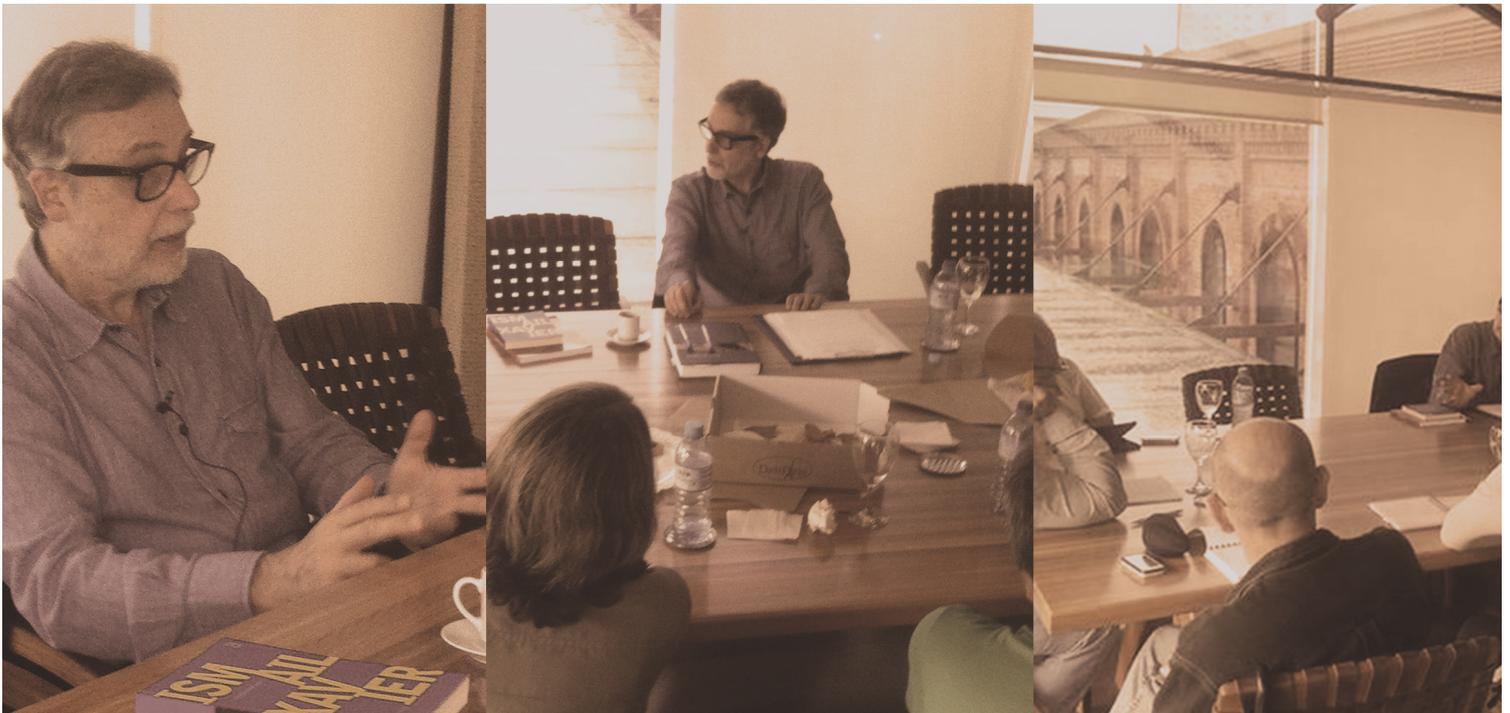


# rebecca



revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual



## Entrevista

Arte é desafio, provocação: uma entrevista com Ismail Xavier, por José Gatti  
O professor que nunca tive, mas tenho até hoje, por José Geraldo Couto

## Artigo

Edgar Pêra desenha ambientes documentados, por Ana Isabel Soares



rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

---

Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual  
Publicação da Socine - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual  
Semestral – segundo semestre de 2014  
ISSN:  
2316-9230  
1. Comunicação 2. Cinema 3. Documentário 4. Cinema brasileiro 5. Cinema  
internacional 6. Audiovisual

---

CDD – 21.ed. – 302.2

A Rebeca - revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual, editada pela Socine, publica artigos, entrevistas, resenhas e trabalhos criativos inéditos de doutores e doutorandos nas áreas de cinema e audiovisual.

---

A Rebeca é uma revista acadêmica com periodicidade semestral

---

**Site**

<http://www.socine.org.br/rebeca>

**E-mail**

[rebeca@socine.org.br](mailto:rebeca@socine.org.br)

**Período**

Julho | Dezembro de 2014

**Foto da capa**

Produção da entrevista com Ismail Xavier na Cinemateca Brasileira

**Projeto gráfico**

Pedro Neto e Débora Rossetto sobre modelo de Paula Paschoalick

**Secretaria editorial**

Débora Rossetto

**Revisão**

Lígia Xavier e Rocío Salazar

**ISSN**

2316-9230

## **SOCINE**

### **Diretoria**

Afrânio Mendes Catani (USP) – Presidente  
Antonio Carlos Amancio da Silva (UFF) – Vice-Presidente  
Maurício R. Gonçalves (Senac) – Tesoureiro  
Alessandra Brandão (UNISUL) – Secretária Acadêmica

### **Conselho Deliberativo**

Erick Felinto - UERJ  
Esther Hamburger - USP  
Fabio Uchoa - USP  
Gilberto Alexandre Sobrinho - Unicamp  
Gustavo Souza - UFSCar  
Luiz Augusto Rezende Filho - UFRJ  
Luíza Beatriz Melo Avim - UNIRIO  
Marcel Vieira Barreto Silva - UFPB  
Mariana Baltar - UFF  
Patrícia Rebello - UERJ  
Rafael de Luna Freire - UFF  
Ramayana Lira de Souza - UNISUL  
Rodrigo Octávio D’Azevedo Carreiro - UFPE  
Marina Costa - UFSCar - discente  
Jamer de Mello - UFRGS - discente

### **Conselho Fiscal**

Paulo Menezes - USP  
Rogerio Ferraraz - UAM  
Rubens Machado Jr – USP

### **Comitê Científico**

Alexandre Figueirôa - UFPE  
César Guimarães - UFMG  
Genilda Azeredo - UFPB  
Maria Dora Mourão - USP  
Miguel Pereira - PUC-Rio  
Sheila Schvarzman - UAM

### **Secretária**

Débora Rossetto

## REBECA

### Editores-Chefes

Anelise R. Corseuil  
Tunico Amâncio

### Editores Executivos

João Guilherme Barone e João Luiz Vieira – Seção Dossiê  
Laura Cánepa e José Gatti – Seção Temáticas Livres  
André Piero Gatti e Mariana Baltar – Seção Entrevistas  
Alexandre Figueirôa e Rogério Ferraraz – Seção Resenhas e Traduções  
Rubens Machado Jr. e Fábio Uchoa – Seção Fora de Quadro

### Conselho Editorial

Afrânio Mendes Catani  
Ana Isabel Soares  
Bernadette Lyra  
Catherine L. Benamou  
Cecilia Sayad  
Randal Johnson  
Rosana Soares  
Stephanie Dennison

### Conselho Consultivo

Anna McCarthy  
Arthur Autram F. de Sá Neto  
Carlos Roberto de Souza  
Consuelo Lins  
Ella Shohat  
Fernão Pessoa Ramos  
Ismail Xavier  
Lauro Zavala  
Lúcia Nagib  
Maria De La Cruz Castro Ricalde  
Oliver Fahle  
Robert Burgoyne  
Robert Stam  
Susana de Sousa Dias  
Tamara Falicov

## Sumário

- 12**    **Apresentação**
- 16**    **Dossiê – Documentário III**
- 17**    **Edgar Pêra desenha ambientes documentados**  
Ana Isabel Soares
- 28**    **A Escola de Cambridge e o desenvolvimento do documentário autobiográfico  
norte-americano**  
Gabriel Tonelo
- 53**    **Agenciamento e indeterminação: conceitos para um estudo do documentário  
interativo**  
Julia Salles
- 80**    **Notas sobre o documentário brasileiro moderno**  
Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues
- 104**    **A estética nos filmes do DocTV**  
Karla Holanda
- 119**    **Rastros de sobrevivência no documentário brasileiro pós-64**  
Augusto Sarmiento-Pantoja
- 147**    **Entre a cavação e o ato de documentar: os limites da produção de filmes em São  
Paulo nos anos 20 e 30**  
Márcia Juliana Santos
- 179**    **Temáticas Livres**
- 180**    **A expansão da imagem e a fragmentação da narrativa**

- Silvia Okumura Hayashi
- 198 **Atmosferas do passado: o cinema de Salomão Santana**  
André Antônio Barbosa
- 220 **Possibilidades Formativas do Cinema**  
Rogério de Almeida
- 238 **Corpos em deslocamento: passagens pelo sertão de O Céu de Suely e Deserto Feliz**  
Marcelo Dídimo e Érico Oliveira de Araújo Lima
- 257 **Orquestras e vitrolas no acompanhamento do espetáculo cinematográfico silencioso brasileiro: o caso do cinema Triângulo, um saco de pancadas exemplar**  
Carlos Roberto de Souza
- 286 **A ressonância do modelo analítico de Philip Tagg para os Estudos da Música no Cinema**  
Suzana Reck Miranda
- 306 **Reproduções do cinema e do rádio em *Kansas City*, de Robert Altman**  
Elder Kôei Itikawa Tanaka
- 339 **Lembrando das luzes da cidade: projeções mapeadas, “geo-cinema” e performances audiovisuais em tempo real para além das salas de exibição**  
Wilson Oliveira da Silva Filho
- 364 **Los orígenes de una estrella: las comedias iniciales de Zully Moreno**  
Soledad Pardo e Alejandro Kelly Hopfenblatt
- 398 **Variações sobre a cena do encontro amoroso**  
Fábio Ramalho
- 425 **Entrevista**
- 426 **O professor que nunca tive, mas tenho até hoje**  
José Geraldo Couto
- 429 **Arte é desafio, provocação: uma entrevista com Ismail Xavier**

José Gatti

**481 Resenhas e Traduções**

**482 O negro brasileiro e o cinema: história, militância e arquétipos raciais**

Ademir Luiz da Silva

**488 Ver e ouvir Martel**

Angela Prysthon

**492 Um novo panorama para a história do cinema brasileiro**

Guiomar Ramos

**501 O Dominante: um legado do formalismo russo**

Fernando S. Vugman

**505 O Dominante**

Roman Jakobson

**514 Fora de Quadro**

**515 2 poemas de Rubens Rodrigues Torres Filho**

Carlos Felipe Moisés

**519 Três filmes e um papelão (o ponto final)**

Airton Paschoa

## Content

- 12 Presentation**
- 16 Special Section**
- 17 Edgar Pêra sketches documented environments**  
Ana Isabel Soares
- 28 The Cambridge School and the development of North American autobiographical documentary film**  
Gabriel Tonelo
- 53 Assemblage and indetermination: concepts for a study of interactive documentary**  
Julia Salles
- 80 Notes on modern Brazilian documentary**  
Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues
- 104 Aesthetics in the films of the DocTV**  
Karla Holanda
- 119 Traces of survival in the Brazilian documentary post-64**  
Augusto Sarmiento-Pantoja
- 147 Between the act of digging and documenting: the limits of filmmaking in São Paulo in the 20s and 30s**  
Márcia Juliana Santos
- 179 General articles**
- 180 The expansion of image and the narrative fragmentation**  
Sílvia Okumura Hayashi
- 198 Atmospheres from the past: the cinema of Salomão Santana**  
André Antônio Barbosa

- 220 Formative Possibilities of Cinema**  
Rogério de Almeida
- 238 Bodies in displacement: paths through the backlands in O Céu de Suely and Deserto Feliz**  
Marcelo Dídimo e Érico Oliveira de Araújo Lima
- 257 Orchestras and record players accompanying the silent Brazilian cinematic spectacle: the case of the Triangle film theatre, an exemplary punching bag**  
Carlos Roberto de Souza
- 286 The resonance of Philip Tagg's analytical model for Music Studies in Cinema**  
Suzana Reck Miranda
- 306 Reproduções do cinema e do rádio em *Kansas City*, de Robert Altman**  
Elder Kôei Itikawa Tanaka
- 339 Remember the city lights: projection mapping, "geo-cinema" and real-time audiovisual performances beyond the exhibition rooms**  
Wilson Oliveira da Silva Filho
- 364 Origins of a star: the first comedies of Zully Moreno**  
Soledad Pardo e Alejandro Kelly Hopfenblatt
- 398 Variations on the romantic encounter's scene**  
Fábio Ramalho
- 425 Interview**
- 426 The professor I never had, but still have up to now**  
José Geraldo Couto
- 429 Art is challenge, teasing: an interview with Ismail Xavier**  
José Gatti
- 481 Reviews and Translations**

- 482 Afro-Brazilians and the cinema: history, activism and racial archetypes**  
Ademir Luiz da Silva
- 488 Seeing and hearing Martel**  
Angela Prysthon
- 492 A new panorama for the Brazilian cinema history**  
Guiomar Ramos
- 501 The Dominant: A Legacy of Russian Formalism**  
Fernando S. Vugman
- 505 The Dominant**  
Roman Jakobson
- 514 Out of frame**
- 515 2 poems of Rubens Rodrigues Torres Filho**  
Carlos Felipe Moisés
- 519 Three movies and a shameful performance (the match point)**  
Airton Paschoa

## Apresentação

Nesta sexta edição de REBECA, que completa três anos de publicação, o nosso destaque e chamada de capa é a entrevista inédita com o Professor Ismail Xavier, organizada e realizada pelo Professor José Gatti e pesquisadores convidados. Consideramos que a trajetória marcante de Ismail Xavier para os Estudos de Cinema, em nível nacional e internacional, e o conteúdo e formatação inéditos da entrevista merecem o destaque desta edição.

Foi a primeira entrevista da Rebeca em forma de debate e coube ao Prof. José Gatti a tarefa de conduzir sua orquestração, inclusive mobilizando seus alunos da graduação. A escolha do entrevistado, o crítico, professor e pesquisador Ismail Xavier, foi consensual. Esta situação aconteceu quando recebemos a notícia da condecoração ministerial que foi dada ao emérito professor pelo Ministério da Cultura. A entrevista foi na Cinemateca Brasileira (SP), num magistral encontro. A partir deste exemplo, esperamos que outros pesquisadores projetem ações do gênero em um futuro próximo.

O Dossiê dedicado ao documentário apresenta a última seleção de artigos voltados ao tema, com a amplitude necessária para as abordagens múltiplas que caracterizaram a seção. Encerramos, assim, três dossiês voltados ao documentário, o que indica a importância do gênero na produção e pesquisa atual. Se as reflexões já ultrapassaram a condição do gênero documental puro e voltam-se cada vez mais para os hibridismos que caracterizam o território, não mais como uma oposição à ficção, o Dossiê reflete a diversidade das temáticas e recortes. Há relevantes considerações sobre a obra de Edgar Pêra e as contribuições da Escola de Cambridge para o documentário biográfico norte-americano, assim como as tendências do documentário interativo. Mas há, sobretudo, provocações sobre o documentário brasileiro moderno e a estética do conjunto da obra produzida em anos de DOCTV. Mapeamentos igualmente relevantes sobre a sobrevivência do documentário brasileiro pós-64 e sobre os limites da cavação e o ato de documentar na São Paulo dos anos de 1920 e 30.

Certamente uma seleção final capaz de expressar a diversidade da produção teórica neste campo, fiel aos objetivos de Rebeca.

Conforme tradição já estabelecida pela Rebeca, a Seção de Temas Livres busca dar conta da pluralidade de temas, abordagens e metodologias que povoam os estudos do cinema e do audiovisual. Nesta edição, Silvia Okumura Hayashi apresenta seu artigo “A expansão da imagem e a fragmentação da narrativa”, enquanto Rogério Almeida reflete sobre “Possibilidades Formativas do Cinema”. Já a dupla Marcelo Didimo e Érico Oliveira de Araújo Lima discorrem sobre filmes brasileiros em “Corpos em deslocamento: passagens pelo sertão de *O Céu de Suely* e *Deserto Feliz*”, enquanto Elder Kôei Itikawa Tanaka examina as “Reproduções do cinema e do rádio em Kansas City, de Robert Altman”. Suzana Reck Miranda observa “A ressonância do modelo analítico de Philip Tagg para os Estudos da Música no Cinema”, enquanto Wilson Oliveira da Silva Filho contribui com seu olhar em “Lembrando das luzes da cidade: projeções mapeadas, “geocinema” e performances audiovisuais em tempo real para além das salas de exibição”. Já Fabio Allan Mendes Ramalho trata das “Variações sobre a constituição do encontro amoroso”.

A seção também traz contribuições de pesquisadores que tratam de temas da história do cinema: Carlos Roberto Souza, em “A propósito do cinema Triângulo - um saco de pancadas exemplar”; Soledad Pardo, em “Los orígenes de una estrella: las comedias iniciales de Zully Moreno”; André Antônio Barbosa, em “Atmosferas do passado: o cinema de Salomão Santana”.

Na seção Resenhas e Traduções, apresentamos aos leitores três análises de importantes obras nos estudos de cinema contemporâneo, além da tradução de texto inédito em português de um dos fundadores do Círculo Linguístico de Praga, o russo Roman Jakobson. A primeira resenha é do Prof. Dr. Ademir Luiz da Silva, da Universidade Estadual de Goiás, sobre a mais recente edição do livro *O negro brasileiro e o cinema*, de João Carlos Rodrigues. Silva destaca a relevância da obra de Rodrigues pela clareza e inteligência com que o autor averigua como o cinema nacional tem refletido ou não a realidade do negro brasileiro.

Em seguida temos a resenha do livro *A experiência do cinema de Lucrécia Martel*, de Natália Christofolletti, realizada pela Professora curso de Cinema e do PPGCOM-UFPE Ângela Prysthon. A obra se debruça sobre uma das mais importantes diretoras argentinas da atualidade e é, sem dúvida, uma preciosa contribuição sobre o cinema latino-americano contemporâneo.

Por fim, temos a apresentação do mais novo livro do pesquisador Paulo Paranaguá: *A invenção do cinema brasileiro: Modernismo em três tempos*, feita pela documentarista e professora da ECO-UFRJ Guiomar Ramos. Em sua resenha, Ramos destaca o encontro entre Modernismo e cinema proposto pelo autor ao analisar a trajetória do cinema brasileiro no século XX no período compreendido entre a Semana de Arte Moderna em 1922 e o Cinema Novo nos anos 1960.

A seção apresenta também a tradução inédita em português do ensaio *The Dominant*, do linguista russo Roman Jakobson, realizada pelo Prof. Dr. Fernando Vugman, do curso de Cinema e Realização Audiovisual da UNISUL. O conceito de "dominante" é um instrumento de teoria e crítica de extrema utilidade nas áreas da arte e da cultura e esta tradução resgata a importância das contribuições do autor, além de ser um convite para um novo olhar sobre o formalismo russo.

Finalmente, a seção Fora de Quadro continua com o mapeamento de escritas não usuais, testando agora os não limites entre cinema, crítica, poesia e crônica. Em "2 Poemas de Rubens Rodrigues Torres Filho", o crítico Carlos Felipe Moisés resalta as influências do cinema sobre o ato criador do conhecido filósofo, tradutor e poeta. São assim apresentados os seus poemas "E de resto, Glaura? Tem ido ao cinema?", e "Plano-sequência", em que na criação de imagens as relações cinema-poesia tomam forma. Em "Três filmes e um papelão (o ponto final)", o escritor Airtton Paschoa derrete e reordena criticamente o que seriam traços usuais do instrumental acadêmico e da crítica cinematográfica em sua prosa irônica, não sem inspiração marxista, ao retomar o seu texto publicado em nosso primeiro número, "*Match Point* e o jogo dos gêneros (ou o papelão das artes?)" , Fora de Quadro de 2012, para percorrer três outros filmes — *As invasões*

*bárbaras, O homem ao lado e O grande chefe* — examinando potenciais vanguardísticos em obras de grande difusão.

Desejamos a todos uma boa e produtiva leitura!

Os Editores



rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

Dossiê – Documentário III

## Edgar Pêra desenha ambientes documentados

Ana Isabel Soares<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Doutorada em Teoria da Literatura pela Universidade de Lisboa e Professora na Universidade do Algarve. Desenvolveu pós-doutoramento sobre poesia e cinema documental português, no Programa em Teoria da Literatura da Faculdade de Letras de Lisboa. É membro integrado do CIAC - Centro de Investigação em Artes e Comunicação. É membro fundador e foi a primeira presidente da AIM - Associação de Investigadores da Imagem em Movimento. Desempenhou nos últimos anos funções no Ministério da Educação e Ciência (Portugal) e no Camões - Instituto de Cooperação e da Língua.*  
**e-mail: [ana.soares@gmail.com](mailto:ana.soares@gmail.com)**

## Resumo

A filmografia documental de Edgar Pêra (1960- ) tem vindo a consubstanciar-se na afirmação de um olhar experimental, que ao mesmo tempo regista, recria e presentifica tópicos relacionados com a cultura de Portugal. A partir do conceito de *stimmung* (Gumbrecht, 2012), propõem-se linhas de leitura no sentido de entender dois desses documentários – *A Cidade de Cassiano* (1991) e *Movimentos Perpétuos – Cine-Tributo a Carlos Paredes* (2006) – como obras que sugerem um *stimmung* próprio da cultura portuguesa. Ao mesmo tempo, afirma-se a filiação assumida por estes documentários (e, com grande probabilidade, de toda a filmografia do realizador) na história do cinema português.

Palavras-chave: Edgar Pêra; cinema português; documentário; gêneros.

## Abstract

Edgar Pêra's (1960- ) documentary films have affirmed themselves as experimental objects, which transport a particular gaze on Portuguese culture, simultaneously recording, recreating, and consubstantiating it into the present. Starting from Hans Gumbrecht's concept of *stimmung* (Gumbrecht, 2012), this article suggests guidelines for interpreting two of Pêra's documentary films – *A Cidade de Cassiano* (1991) and *Movimentos Perpétuos – Cine-Tributo a Carlos Paredes* (2006) – as artworks, which put a specific *stimmung* of Portuguese culture forward. In the process, the essay also highlights the assumed affiliation of these documentaries (and in all likelihood of the whole of Pêra's filmography) within the history of Portuguese cinema.

Keywords: Edgar Pêra; Portuguese film; documentary; genres.

A 29 de novembro de 1963, estreava no então Cine-Teatro de São Luiz, em Lisboa, o filme de Paulo Rocha *Os Verdes Anos*. Em pouco mais de hora e meia, naquele fim de dia de inverno, os espetadores assistiam à intriga que colocava no mesmo percurso amoroso dois jovens de classe média, novos trabalhadores numa Lisboa em modernização. Será difícil – fácil é defender mesmo a impossibilidade de o fazer – imaginar o efeito daquelas imagens nas pessoas que assistiram às primeiras sessões; viram Lisboa na tela, vinham de ver, nas ruas, a Lisboa que conheciam. Mas é bem possível, e um exercício até estimulante, propor as impressões de *Os Verdes Anos* que, daquela altura, terão chegado até ao presente. (Nada de muito novo, se tomarmos em conta o desafio que a si mesmo se coloca Hans Gumbrecht, primeiro em *Em 1926: vivendo no limite do tempo*<sup>2</sup>, depois em *Atmosphere, Mood, Stimmung: On a Hidden Potential of Literature*<sup>3</sup>, e finalmente em *After 1945: Latency as Origin of the Present*<sup>4</sup>: procurar e descrever eventos, sensações provocadas, o jogo da história e das histórias, de um tempo do passado, organizado em eixos de percepção ou interpretação, para tatear as suas projeções no presente.)

Uma semana depois do assassinato de John F. Kennedy, que fazia chamada de capa no *Diário de Lisboa*, a par com surpreendentes notícias do estrangeiro, a cidade, ausente das primeiras páginas, parecia ainda provinciana – se comparada com outras capitais da Europa, ou até do então império colonial de português.

O cartaz da estreia anunciava uma obra feita por “gente nova, sem passado e sem responsabilidades na produção nacional” e apregoava a “vedeta ignorada: Lisboa – tal como o público nunca a viu e sentiu!” A equipe que produziu e realizou o filme surgia “sem passado”, sem ligações de compromisso com o que estava para trás; a sensação e a visão da cidade eram dadas como novas – mas a

---

<sup>2</sup> Editado no Brasil em 1999, pela Record.

<sup>3</sup> Editado pela Stanford University Press em 2012 (traduzido do alemão por Erik Butler). Será publicado no Brasil em 2014, com o título *Atmosfera, Ambiente, Stimmung – Sobre um Potencial Oculto da Literatura*.

<sup>4</sup> Editado pela Stanford University Press em 2013. Será publicado no Brasil em 2014, pela UNESP, com o título *Depois de 1945: Latência como Origem do Presente*.

cidade, veiculada pelo filme, remetia-se a si mesma em uma escala menor: o filme era comparado, “guardadas as proporções,” com *Cleo de 5 à 7*, seminal trabalho da Nouvelle Vague realizado por Agnès Varda. Guardavam-se, à cautela, as proporções, ou seja, confinava-se até o espaço da sua relevância no âmbito das vanguardas fílmicas daquela conturbada década. Apesar de tudo ser apresentado como novo, era-o em tom menor. *Os Verdes Anos* e *Lisboa* eram não mais do que epígonos das suas congêneres europeias.

As gerações mais jovens, deslocadas para a cidade à procura de melhores vidas, viam encerrar-se em Lisboa, nos becos e nos apartamentos de caves sufocantes – lugares mais ou menos metafóricos – as esperanças que traziam das povoações do interior, os sonhos da idade de quem começa a querer viver plenamente o trabalho e os dias. Pela câmara de Paulo Rocha (ele mesmo um cineasta jovem, de 28 anos, na época), a cidade emitia sinais diferentes, quantas vezes contraditórios: as avenidas novas vistas por dentro, com edifícios novos e de traços modernistas, indiciavam uma cidade em renovação, mas de horizontes próximos, quase em cerco cerrado; vistas de longe, em ar de maquete, como fundo de paisagens bucólicas, as mesmas avenidas se transformavam em minúsculos lugares de aprisionamento, de onde – apenas e mal – se escapava em breves fugas amorosas. À procura pela novidade e pelo moderno, devolvia a cidade um limite fechado, a falta, afinal, de horizontes; apesar disso, a oferta era sedutora, bela, mesmo – conforme indicia a sedução das roupas da moda que a criada (Isabel Ruth) – à socapa, experimenta; ou o baile com as danças libertadoras, que darão em cena de violência no mais escuro da noite urbana.

É pelas imagens visuais de Lisboa que para Lisboa nos transporta *Os Verdes Anos* – mas o filme de Paulo Rocha revelava ainda a cidade através das sonoras imagens sensíveis de Carlos Paredes (1925-2004), compositor e virtuoso intérprete da guitarra portuguesa que, incitado por Paulo Rocha, compôs a melodia de título homônimo ao do filme. O tema “Verdes Anos” viria a autonomizar-se do filme para se associar a um sentimento da cidade, da juventude, da busca de sonhos e da sua permanente interrupção. Quem não

tivesse visto o filme reconheceria, desde os primeiros acordes, a sequência sonora de Paredes. A toada de “Verdes Anos” é batida mas lenta, dolente na sua força e poderosa no lamento – evoca o ambiente da cidade que atrai e impede, que seduz e é fatal. É uma melodia que faz conviver essas irreconciliáveis sensações num único espaço musical, como se o seu digladiar tivesse de ocorrer, uma vez mais, na clausura de um lugar desesperançado.

O *stimmung* estabelecido pela composição é toda uma atmosfera que vai além da tela, ou da sala do cinema: implica um modo de entender a cidade, aquele tempo – de Lisboa e dos jovens portugueses de classe média que procuravam subir na vida. Implica até, se pensarmos nos dias de hoje, uma certa maneira de compreender o cinema (pelo menos um certo cinema português, que dali eclodiu), e um tipo específico de *malaise* de meio do século, encavalitado que este se encontrava nas suas necessárias ligações ao passado (as duas guerras, a herança ainda latente do século XIX) e num olhar que se queria limpo, raso, claro, em direção ao futuro.

Quarenta e três anos depois da estreia de *Os Verdes Anos*, Edgar Pêra realizou *Movimentos Perpétuos – Cine-Tributo a Carlos Paredes*. Trata-se, como se diz no título, de uma homenagem, um tributo ao compositor, intitulado a partir de uma das suas obras (“Movimento Perpétuo” é o nome do primeiro registo em LP de Carlos Paredes, lançado em 1971, e do tema que abre esse disco). O projeto de Edgar Pêra enquadra-se numa série de filmes documentais que, por diferentes razões, mas de uma forma que se vai identificando como sistemática, tem realizado, desde que, em 1991, e sob encomenda da Câmara Municipal de Lisboa, fez o curta (25’) *A Cidade de Cassiano*, para a exposição “Cassiano Branco e o Éden”.

Iniciada no final da década de 1980, a obra de Edgar Pêra ultrapassa hoje a vintena de filmes e merece um olhar crítico que não apenas a enquadre no âmbito do cinema português, como também a questione a partir dos seus fortes traços documentais em convivência com a profunda relação a movimentos, programas e estéticas de construção e de invenção artística. Grande parte dos filmes de Edgar

Pêra, quando analisada, convida a interrogar o próprio conceito de documentário. Apesar de, no cinema, se achar uma variedade de categorias fluidas (os *im-segni* de Pasolini, por exemplo, ou a “realidade revelada”, conforme Jacques Aumont chamou às reflexões filosóficas e fílmicas de Egoyan, Vertov e Grierson), o documentário persiste em se definir por se relacionar de forma desveladora, visibilizadora, com uma série de eventos, personalidades, coisas que lhe pré-existem. Uma ontologia do documental pressupõe, portanto, sua dependência de signos, atos, existências precedentes (por oposição a uma obra não documental, que se definiria por trazer à realidade – por fazer existir – uma coisa nova, ou seja, uma existência por inventar). Baste, para já, esta distinção: de um lado, filmes que se constroem como obras em torno de eixos semânticos e estéticos fixados por elementos pré-existentes; de outro, filmes que são gerados simultaneamente à geração dos objetos que apresentam. Claro que, como em qualquer categorização, aquilo que a clarifica são os exemplos. Regressando a Edgar Pêra, consideremos apenas alguns dos seus filmes: o já referido *A Cidade de Cassiano* (1991), *Manual de Evasão LX94* (estreado em 1994 e com uma revisitação de 2012), *A Janela – Maryalva Mix* (2001) e *Movimentos Perpétuos: Cine-Tributo a Carlos Paredes* (2006).

Todos eles são documentários: os dois primeiros resultaram de encomendas específicas (respetivamente, da já citada exposição em torno do edifício do Cinema Éden, em Lisboa; e de Lisboa 94 – Cidade Europeia da Cultura); *A Janela* foi o primeira longa-metragem do diretor, e também o primeiro filme para o qual obteve apoio do Instituto Português do Cinema e do Audiovisual; o tributo a Carlos Paredes partiu do registo de um concerto do músico no Porto, em 1984. *A Janela* é, entre os quatro, talvez o caso mais estranho – mas, apesar de não ter como ponto de partida nem uma encomenda específica relativa a um tema prévio (para documentar a obra de um arquiteto, de um compositor, ou as ideias sobre uma cidade), em grande medida é uma reflexão acerca de uma figura popular, como que mitológica, mas de existência verificável: o marialva, personagem lisboeta do bairro da Bica, uma espécie de Don Juan português, fundada num

Marquês de Marialva, nobre cavaleiro exímio com o criticável hábito de frequentar os *bas-fonds* da capital e de quebrar os corações das donzelas. Por seu lado, *Manual de Evasão LX94* toma o desafio de retratar a cidade que viria a ser capital cultural da Europa (apenas oito anos depois da adesão de Portugal à Comunidade Econômica Europeia), para enveredar num quase delírio fílmico, veículo de algumas das práticas de Edgar Pêra em filmes anteriores (como o recurso a uma linguagem alfabética própria, que utiliza grafias inusitadas nos títulos e nas narrativas construídas). Quer um, quer outro, necessitam de uma análise aturada que me dispensarei, por agora, de fazer. Centro-me, esse é o intento, em *A Cidade de Cassiano* e em *Movimentos Perpétuos – Cine-Tributo a Carlos Paredes*.

De uma perspectiva temática, o filme sobre Paredes poderia ser considerado o “intruso” naquele conjunto de quatro, dado que é o único que não tem como espaço predominante a cidade de Lisboa. O documentário, obra “em 17 movimentos”, tem a sua motivação mais imediata num concerto no Porto, o primeiro concerto a solo do compositor português. Mas é o próprio músico quem afirma, no filme, que está “relacionado com três cidades: Coimbra, o Porto e Lisboa”. A sua música é definida pela relação com as cidades, sem se fixar numa só; é nesse sentido que o filme de Edgar Pêra capta imagens de vários ambientes urbanos, que monta em alternância com películas – fílmicas e fotográficas – de arquivo de Carlos Paredes, para as focalizar em grandes planos e, assim, extrair delas elementos identificativos. Trata-se de um mecanismo a que o diretor recorre com frequência nos seus filmes. O que resulta desse mecanismo é a abstração do material captado pela câmara: se filma os carris de ferro do trem elétrico da cidade, a aproximação da câmara e, na produção, o aumento da velocidade a que a película é passada fazem com que o espetador veja à sua frente, durante tempo suficiente para engrenar numa construção de sentido, pouco mais do que traços de arrasto, só de vez em quando reconhecíveis enquanto elementos que, externa e anteriormente existentes, vivem agora no filme como aspectos plásticos sobre os quais se implanta, de modo sublinhado, toda a música de Carlos Paredes. O “truque”, neste documentário-homenagem, serve a música que homenageia. É

dessa maneira que se cumpre a invocação do *stimmung* (o ambiente, o tom sonoro ajustado, o entorno) musical imbricado na sensação urbana que o envolve.

Conforme ficou dito no começo, uma das mais emblemáticas composições de Paredes está profundamente ligada a Lisboa. No meu entender, além dos processos referidos acima, o filme de Edgar Pêra contribui para fixar essa impressão, também por evidenciar uma consciência do lugar que a música de Paredes (nomeadamente, “Anos Verdes”) ocupa na história do cinema português – e do lugar, para Lisboa, que o filme de Paulo Rocha representa. É um complexo mecanismo de caminho tríplice: a música está associada à cidade por via da funda afiliação ao filme que a transportou. Foi composta para uma série de imagens de Lisboa (a Lisboa da promessa da juventude e da melhoria de vida, entenda-se; uma Lisboa já fora do paradigma melancólico que fizera dela, durante e logo após a II Guerra Mundial, uma plataforma de saída da Europa, então vista como reino dos males da Humanidade), fixou-se-lhes e delas se desvinculou, por fim, evocando lugar e tempo já sem o continente fílmico mas não abdicando de lhe ser conteúdo.

Em *A Cidade de Cassiano*, é Lisboa, sim, uma das protagonistas, já que foi nela que muitos dos projetos de Cassiano Branco (1897-1970) foram desenvolvidos – mas também ali a cidade não é a única personagem. Aliás, para ser fiel ao espírito modernista do arquiteto que documenta, a voz *off* do filme relembra, no pré-genérico, que “a cidade de Cassiano ainda não começou”. Esta frase dá o mote para o fio da navalha em que creio encontrar os documentários de Edgar Pêra: trata-se de uma afirmação com pelo menos duas leituras literais. Por um lado, aquela que parece insinuar-se pela apresentação imediatamente anterior, que descreve a visão, a muitos níveis vanguardista (e, como tal, sempre à frente do seu tempo e, por não ter tempo próprio, ser também de natureza utópica, algo que é sem lugar) de Cassiano Branco. Não começou ainda “a cidade de Cassiano”, pois as ideias que ele advogava (sobre os edifícios, mas sobretudo sobre os conceitos de urbanismo) estão ainda por materializar, por construir. Porém, por outro lado, “A Cidade de Cassiano” é título do filme documental que

está a ser apresentado em pré-genérico; a frase encerra esse momento à margem, paratextual e, por isso, é ela que dá a chave para a abertura propriamente dita do filme. O filme *A Cidade de Cassiano* está prestes a começar, é o que se diz quando se diz que “ainda não começou” o filme. É o tema documentado, pré-existência e geração que nasce enquanto está a ser feita a história da sua vida.

Nas palavras de Edgar Pêra, referindo-se ao seu modo de trabalhar, as suas obras resultam do “casamento entre duas famílias de documentaristas: aqueles que planificam tudo e determinam tudo à partida; e aqueles que saem para filmar seja o que for que está lá fora”. O que se pretende dizer com isto é que nos seus filmes convivem a pulsão de registar o que está à sua volta, o que existe, nalguma forma, antes de ser transformado em objeto filmado, e a vontade criativa de transformar, gerando a novidade. A música de Carlos Paredes, assim como os edifícios de Cassiano Branco existiam previamente ao olhar de Edgar Pêra – mas este os transforma em elementos constitutivos de objetos novos, em peças de máquinas que nascem com cada um dos seus filmes. Não se trata de uma mera dicotomia auto-definidora: o filho da união entre documentaristas que “saem para gravar seja o que for” e aqueles que planificam, projetam, e adequam o filmado à sua ideia inicial (a qual independe, muitas vezes, do tópico) acrescenta, de cada vez que cria, uma série de dinâmicas de pós-produção, que assume de maneira explícita e até descarada. Desde os ritmos diferenciados de velocidade da imagem, da maior ou menor explicitação de mudanças de planos, na montagem, até aos jogos com a divisão da tela em telas múltiplas, nestes documentários, assim como noutras obras de Edgar Pêra tanto se experimenta uma estética fílmica quanto se explora o objeto documentado. As ruas das cidades, as melodias de Carlos Paredes, as paredes construídas de Cassiano, ou o desenho de um *croquis* podem ser reconhecíveis nos seus contornos comuns, ou ganhar figurinos inusitados, inesperadamente trabalhados através da manipulação de imagens e sons, das referidas telas múltiplas, do ritmo frenético da montagem, e da incorporação de grafias de palavras enunciadas ou da criação de um alfabeto e

de modos anti-normatizados de escrita da língua portuguesa. Estes elementos fazem sublinhar e entrar em diálogo com o espetador a riqueza experimental que ao mesmo tempo é um tributo aos temas documentados.

*A Cidade de Cassiano* mescla a reposição visível de projetos de arquitetura com seqüências narrativas ficcionais, cujos cenários são os prédios do arquiteto homenageado. Dessa maneira se inventa com aquilo que já fora inventado. O jogo, aliás, prolonga-se para além da derrocada das fronteiras entre “documental” e “ficcional”, quando a narrativa se define reconhecidamente como intriga de *film-noir*: a imagem ganha um grão mais evidente, há um casal que se refugia em segredo amoroso, no terraço de um edifício de onde se contempla a cidade; para depois ser perseguido pelos telhados de Lisboa, numa seqüência de fuga semelhante a tantas de outros filmes da história do cinema.

Do mesmo modo, no tributo a Carlos Paredes os planos são entrecortados como se se tratasse de cinema de animação: a voz ou os acordes da guitarra chegam a ser distorcidos, em passos lúdicos que piscam constantemente o olho a marcos relevantes do percurso da arte cinematográfica. Seja a cultura, a arquitetura, a música, a paisagem, ou as personalidades aqui documentadas, todas ganham perspectivas a partir de prismas que questionam o ortodoxo discurso do *mainstream*, ou do típico filme documental, para propor um folclore de vanguarda, que vincula ao mesmo tempo que faz nascer todo um ambiente do passado registado e do presente em que, uma e outra vez, cada filme é fruído pelos espetadores.

## Referências Bibliográficas

AUMONT, Jacques, *As Teorias dos Cineastas*, São Paulo. Papyrus Editora, 2008.

GUMBRECHT, Hans Ulrich, *Atmosphere, Mood, Stimmung: On a Hidden Potential of Literature*, Stanford. Stanford University Press, 2012.

GUMBRECHT, Hans Ulrich, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford. Stanford University Press, 2003.

Nota: Os filmes de Edgar Pêra estão quase integralmente disponíveis na Internet.

*Movimentos Perpétuos – Cine-Tributo a Carlos Paredes* pode ser visto a partir do enlace <http://youtu.be/MdZoizp2sSI> (ativo em 26 de novembro de 2013).

*A Cidade de Cassiano* pode ser visto a partir do enlace <http://www.youtube.com/watch?v=95tKuaPJgFI&feature=share> (ativo em 26 de novembro de 2013).

## A Escola de Cambridge e o desenvolvimento do documentário autobiográfico norte-americano

Gabriel Tonelo <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Documentarista e pesquisador. Realiza pesquisa de Doutorado (auxílio FAPESP) no programa de Multimeios da Universidade Estadual de Campinas.*

***e-mail: gtonelo@gmail.com***

## Resumo

Buscaremos estabelecer uma breve genealogia do desenvolvimento da escrita autobiográfica aplicada ao cinema de não ficção, principalmente no que diz respeito ao grupo sediado em Cambridge (EUA). A partir do final dos anos 1960, um grupo de cineastas, alunos e professores que transitava entre a Universidade de Harvard e o MIT desenvolveu uma série de filmes que visava pensar a maneira através da qual aspectos autobiográficos poderiam ser construídos em narrativas documentárias, envoltos pela virada epistemológica advinda do Cinema Direto. Discutiremos mais de perto o caso do diário filmado de Ed Pincus, *Diaries 1971-1976* (1982), e os filmes autobiográficos de Ross McElwee, tratando-os como dois dos principais representantes do pensamento de Cambridge em relação à autobiografia fílmica.

Palavras-chave: Documentário norte-americano; Autobiografia; Ensaio; Cambridge.

## Abstract

This article seeks to establish a brief genealogy of the development of autobiographical writing applied to the non-fiction film, especially regarding the group based in Cambridge (USA). From the late 1960s on, a group of filmmakers, students and teachers whose activities were based at Harvard University and MIT developed a series of films that aimed to think the way in which autobiographical aspects could be constructed in documentary narratives, surrounded by the epistemological turn that arose from Direct Cinema. We will discuss more closely the cases of Ed Pincus' cinematographic diary, *Diaries 1971-1976* (1982), and the autobiographical films of Ross McElwee, treating them as two of the main representatives of the Cambridge group's thoughts regarding filmic autobiography.

Keywords: North American Documentary; Autobiography; Essay; Cambridge.

Narrativas autobiográficas, processos de autoinscrição fílmica e ensaísmo são alguns temas frequentemente abordados atualmente, no que diz respeito tanto à produção bibliográfica acadêmica quanto ao universo de exposições e mostras dedicadas ao Cinema Documentário. Durante duas semanas, no mês de março e abril de 2014, foi organizada a mostra “Silêncios Históricos e Pessoais”<sup>2</sup>, em São Paulo, que exibiu dezessete documentários latino-americanos<sup>3</sup>, produzidos a partir da década de 2000. Todos apresentavam consistentes traços de escrita autobiográfica em suas narrativas e, de maneiras bastante diversas, lidavam com questões históricas, sociais e políticas de um ponto de vista individualizado. Michael Renov, autor estadunidense que dedicou muito de sua obra à análise da escrita autobiográfica em Cinema e Vídeo, lembra a série de conferências “First Person Film” (RENOV, 2014, p. 30), acontecidas na Grã-Bretanha durante alguns anos da década de 2000, que se dedicou à exibição e à teorização acerca de narrativas documentárias autobiográficas.

Podemos recordar aqui algumas dessas narrativas documentárias que apresentam traços autobiográficos e que adquiriram maior visibilidade nas últimas décadas, seja pela sua recorrência em textos analíticos ou por uma maior recepção de público e crítica. *Sherman’s March* (1986), a quixotesca jornada do diretor Ross McElwee em busca de um novo relacionamento amoroso e sua metafórica relação com o General William Sherman, venceu o festival de

---

<sup>2</sup> Organizada por Natalia Christofolletti Barrenha e Pablo Piedras, a mostra aconteceu no espaço da Caixa Cultural (São Paulo), de 26 de março a 6 de abril de 2014.

<sup>3</sup> Argentinos: *A Garota do Sul* (*La Chica del Sur*, José Luis García, 2012); *Família Típica* (*Familia Tipo*, Cecilia Priego, 2009); *Fotografias* (*Fotografías*, Andrés de Tella, 2007); *M* (Nicolás Prividera, 2007); *Os Loiros* (*Los Rubios*, Albertina Carri, 2003); *Papai Ivan* (*Papá Ivan*, María Inés Roqué, 2004); *Um Pogrom em Buenos Aires* (*Un Pogrom en Buenos Aires*, Herman Swarcbart, 2007). Brasileiros: *Diário de Uma Busca* (Flavia Castro, 2010); *Em Busca de Lara* (Flavio Frederico, 2013); *Os Dias Com Ele* (Maria Clara Escobar, 2013). Uruguaios: *Diga a Mario que não volte* (*Decile a Mario que no Vuelva*, Mario Handler, 2007); *Segredos de Luta* (*Segredos de Lucha*, Maiana Bidegain, 2007) Paraguai: *Espeto de Pau* (*Cuchillo de Palo*, Renate Costa, 2010). Chilenos: *O Eco das Canções* (*El Eco de Las Canciones*, Antonia Rossi, 2010); *O Prédio dos Chilenos* (*El Edificio de Los Chilenos*, Macarena Aguiló, 2010); *Rua Santa Fé* (*Calle Santa Fe*, Carmen Castillo, 2007). Mexicano: *Perdida* (Viviana García Besné, 2009)

Sundance no ano seguinte de seu lançamento e, segundo consta, seria o décimo documentário de longa-metragem mais vendido de todos os tempos (HUNT, 1994). *Roger e Eu* (Michael Moore, 1989) teve bilheteria de mais de cinco milhões de dólares e lançou publicamente a figura de Michael Moore. Outros filmes, como *Tongues Untied* (Marlon Riggs, 1989), *Nobody's Business* (Alan Berliner, 1996), *Tarnation* (Jonathan Caouette, 2003), *Valsa com Bashir* (Ari Folman, 2008) seriam rapidamente lembrados em uma discussão que visaria exemplificar as diferentes maneiras através da qual os aspectos autobiográficos são pensados, construídos e recepcionados no documentário contemporâneo.

Se o cruzamento entre autobiografia e documentário já provocava o interesse de diretores em países como a França e os EUA já no começo dos anos 1960, como veremos adiante, no Brasil tal preocupação estilística e metodológica tomou forma a partir da década de 2000. Algumas incidências particulares anteriores seriam o diário filmado de David Perlov (*Yoman*, 1973 – 1983), desenvolvido em seis capítulos, de 1973 a 1983, para a televisão israelense; e o curta-metragem *Seams* (Karim Aïnouz, 1993), em que o diretor cearense (no momento ainda radicado nos EUA – seu filme é narrado em inglês) nos mostra aspectos de sua juventude, através de entrevistas com sua avó e suas tias-avós, expondo a amargura de um machismo endêmico vivenciado na região. É na década seguinte, entretanto, que alguns lançamentos colocaram em vigor o debate acerca dos documentários autobiográficos no Brasil, como foi o caso de *Um Passaporte Húngaro* (Sandra Kogut, 2002); *33* (Kiko Goifman, 2003) e *Santiago* (João Moreira Salles, 2007). Já nesses últimos anos, esse tipo de preocupação na relação entre autobiografia e documentário encontra bastante recorrência na produção brasileira, tanto como exemplificado pelos filmes da mostra citada, “Silêncios Históricos e Pessoais” e por outros, como *Elena* (Petra Costa, 2012) e *Mataram Meu Irmão* (Cristiano Burlan, 2013).

Talvez, portanto, não seja apressado inferir que as narrativas documentárias que apresentam algum tipo de aspecto ou escrita autorreflexivos ocupem um lugar de destaque naquilo que se chama de documentário contemporâneo. Uma

vasta gama de termos é hoje utilizada para que autores e crítica refiram-se a esse tipo de documentário. Ainda na década de 1990, Bill Nichols (1994) cunha o termo “Documentário Performático” (*Performative Documentary*) para analisar uma série de filmes (e vídeos) lançados na década de 1980 e na década de 1990 em que a escrita a respeito do “Eu” teria, de alguma forma, papel preponderante. Publicado em 1999, a obra “Experimental Ethnography”, de Catherine Russell, tem seu capítulo final (“Autoethnography”, ou, Autoetnografia) dedicado à análise de obras de cineastas como George Kuchar, Jonas Mekas e Chris Marker, também sob a luz dos processos autorreflexivos existentes nos filmes. Tantos outros termos, desde então, como “Filmes em primeira pessoa” ou a teorização mais recente a respeito de um possível cruzamento entre a teoria literária do Ensaio e a narrativa cinematográfica (“Filmes Ensaio” ou “Ensaio Fílmico”) são designados para a reflexão crítica acerca de determinados filmes. Apesar disso, o termo “Documentário Autobiográfico” talvez seja o mais recorrente entre eles, possivelmente pelo amplo espectro que o termo “Autobiografia” (e, principalmente, sua adjetivação “autobiográfico”) engloba, pressupondo uma modalidade de escrita em que há inegável movimento de autorrepresentação.

Esta terminologia nos remete, portanto, à literatura, onde a autobiografia encontra fortes alicerces teóricos e críticos e que se consolida como um objeto de estudo bastante definido, desenvolvido através dos séculos e encontrando diversas variantes (diários, memórias, ensaios) desde sua origem até a modernidade. A maioria dos teóricos da autobiografia literária reconhece nas *Confissões* de Santo Agostinho, escritas no século V, o primeiro modelo de obra autobiográfica cristalizado no Ocidente como forma narrativa. Não necessariamente o primeiro texto em que um autor escreve a respeito de si ou de sua própria vida, argumenta-se que Agostinho foi o primeiro autor cuja escrita evocou uma espécie de *linguagem* cara à escrita autobiográfica. Segundo o autor Avram Fleishman (1983), os instrumentos através dos quais os autobiógrafos foram capazes de “cristalizar” suas vidas (motes, passagens, convenções, revisões) constituem a linguagem autobiográfica que é detectada recorrentemente

nos textos autobiográficos ocidentais. Em outras palavras, é a partir de Agostinho que reconhece-se na Autobiografia uma espécie de arte autônoma dentro do campo da literatura, seriedade esta encontrada em outros autobiógrafos que fazem parte do *corpus* tradicional deste universo conceitual e de períodos tão distintos entre si, como John Henry Newman, John Stuart Mill, Jean-Jacques Rousseau, William Butler Yeats, Malcolm X, Maya Angelou, entre outros.

Conseguiríamos, entretanto, traçar uma linha histórica referente ao desenvolvimento da autobiografia no cinema documentário? Se a autobiografia é um dos aspectos prementes do documentarismo contemporâneo, como tentamos demonstrar acima, haveria a possibilidade de detectarmos como tudo começou? Ao que consta, a escrita autobiográfica aplicada ao cinema de não ficção não apresenta uma fronteira clara em relação a processos discursivos de autoinscrição que fundamentariam obras subsequentes. Em outras palavras, não existe um filme que seja considerado unanimemente como marco do surgimento daquilo que hoje se convencionou como Documentário Autobiográfico.

Alguns autores dedicam extensos estudos referentes ao tema, através dos quais podemos, ao menos, fundar alguns pontos de partida e, também, refletirmos acerca de algumas questões que circundam as maneiras através das quais pode-se desenvolver o cruzamento entre a autobiografia e um sistema sógnico distinto de representação, o cinema. Um desses autores é Michael Renov, já citado, que sustenta um interesse de mais de duas décadas pelo cruzamento entre autobiografia e cinema. Renov entende que a autobiografia fílmica existe de muitas maneiras, sendo que os processos de autoinscrição acontecem através de diferentes estilísticas e construções narrativas. Em seus textos, o autor resgata e elabora modalidades narrativas relativas a essas possibilidades, como as do “ensaio eletrônico”, a “etnografia doméstica”, o “modo epistolário”, etc. Seu livro “The Subject of Documentary” (RENOV, 2004) analisa a fundo cada uma dessas modalidades propostas pelo autor, atravessando um número significativo de obras audiovisuais autobiográficas produzidas, sobretudo, nos EUA.

Renov sugere a década de 1950 como um período importante para uma virada

epistemológica no campo do documentário. Filmes de *auteurs* franceses como Jean Rouch (*Les Mâîtres Fous* [1955]; *Moi, un Noir* [1958] e, posteriormente, *Chronique d'un été* [1961]) e Chris Marker (*Lettre de Sibérie* [1958]; *Si J'Avais Quatre Dromedaires* [1966] e *Le Mystère Koumiko* [1967]) exibiam procedimentos narrativos que inovavam a relação entre cineasta e narrativa que até então figurava no cinema documentário. Com o desenvolvimento de uma narração em voz *over* autoral (RENOV, 2004, p. xxi), o conhecimento fornecido pelos filmes destes diretores aproximava-se de noções “parciais” ou “situadas”, diferentemente do conhecimento onisciente e vertical implicado na utilização da voz *over* no documentarismo clássico. Da mesma forma, esses filmes desenvolveram procedimentos de narração em *over* que indicavam a aproximação do texto à identificação do cineasta, personificado na narrativa. Embora que as narrações não apresentassem um texto autobiográfico *per se*, sugeriam discursos dotados de carga subjetiva e certamente distanciados de uma ética estritamente educativa e expositiva em relação um tema, anunciando tempos de mudança em questões relativas à transparência da figura do cineasta na narrativa documentária.

Em outro texto, Renov (2014) sugere mais um avanço em relação à exploração autobiográfica, ainda num período próximo a este descrito acima. Trata-se de diversas obras de artistas vinculados ao cinema *avant-garde* norte-americano, como Stan Brakhage, Jonas Mekas, Jerome Hill, Hollis Frampton e James Broughton. Todos esses diretores desenvolveram películas que, de maneiras bastante distintas, exibem relatos e construções acerca de alguma passagem ou período da vida do próprio artista. No caso de Brakhage, *Window Water Baby Moving* (1959) e *Thigh Line Lyre Triangular* (1961) são alguns de seus filmes que certamente portam uma verve autobiográfica na medida em que Brakhage realiza o registro do parto de seu primeiro e terceiro filho, respectivamente. São filmes silenciosos, exibem uma montagem bastante fragmentada, ao estilo próprio do diretor, e utilizam-se de diversos recursos que alteram as propriedades imagéticas do que foi filmado (no caso do segundo filme, inclusive, uma recorrência bem

maior da escrita direta sobre a película). Mekas, com seu épico filme-diário *Walden: Diaries, Notes and Sketches* (1969), Jerome Hill com *Film Portrait* (1973), Hollis Frampton com *nostalgia* (1971) e James Broughton com *Testament* (1974) utilizam-se do recurso verbal – a própria fala do artista, predominantemente através da narração em *over* – para contar-nos a respeito de suas vidas, também através de recursos narrativos bastante diversos entre si. Todos esses filmes, em alguma medida, veem como parte integrante do processo narrativo o uso das mais variadas trucagens imagéticas e sonoras, reconstruções dramáticas, montagens fragmentadas ou reconstruções referentes ao onírico, talvez como parte do diálogo fluente entre esses artistas e o universo das artes plásticas. P. Adams Sitney (2002), cujo trabalho explora minuciosa e profundamente cada um desses trabalhos e outros – inclusive ressaltando o caráter autobiográfico de muitos deles – utiliza-se de expressões para designar alguns desses filmes como sendo autobiografias de “encarnação artística” (SITNEY, 2002, p. 377) ou mesmo, quando falando de *nostalgia*, “autobiografia performática”. Vemos nesses trabalhos um questionamento recorrente das possibilidades e propriedades do filme como meio e como expressão artística.

Sendo assim, talvez essas preocupações não estivessem totalmente em sintonia com a virada conceitual que o cinema documentário sofreu no final dos anos 1950 e nos anos 1960, com o advento do Cinema Direto. Outro grupo de cineastas dedica-se a explorar a autobiografia fílmica de uma maneira diferente e com preocupações também distintas se comparadas às dos artistas *avant-garde* citados, sendo este que trataremos aqui com mais cautela. Trata-se de um grupo que se estabeleceu predominantemente nos arredores de Boston, região da qual a cidade de Cambridge (e suas universidades) faz parte. O grupo - ou escola - de Cambridge é hoje reconhecido como um significativo movimento dentro do documentarismo norte-americano, principalmente no que diz respeito ao desenvolvimento de narrativas autobiográficas, a partir do final da década de 1960. Alguns dos nomes relacionados a este momento são Ed Pincus, Alfred Guzzetti, Jim McBride, Michel Negroponte, Robb Moss e, talvez o mais

reconhecido entre eles, Ross McElwee. Jim Lane (2002) e Scott MacDonald (2013) são autores que desenvolveram obras referenciais sobre o assunto. Lane sustenta que ambos momentos que citamos aqui anteriormente – o documentário europeu na forma de Marker, Rouch, Resnais e outros, e também o *avant-garde* norte-americano - teriam tido influência para o desenvolvimento desses filmes. É possível dizer, entretanto, que estes cineastas inseriam-se em uma tradição própria no documentarismo americano, tanto clássico quanto moderno:

A maioria dos documentaristas autobiográficos surgiu de uma tradição fílmica distinta: o documentário americano. Dentre as figuras desta tradição estão inclusos Robert Flaherty, Willard Van Dyke, Richard Leacock e Frederick Wiseman. (...) Para os novos documentaristas, a câmera e o gravador de fita magnética eram ferramentas que serviam para explorar e apresentar seus mundos, apoiando-se no estatuto semiótico dos meios fílmicos e sonoros. (...) Assim, o documentário autobiográfico era fundamentalmente diferente do *avant-garde* autobiográfico em um nível formal. A estética cinematográfica era colocada mais a serviço da exploração do mundo social em vez de desafiar a tradição da arte representacional. (LANE, 2002, p. 14. Tradução Nossa.)

Enquanto Lane utiliza-se da terminologia “Documentário Autobiográfico” (*Autobiographical Documentary*) para referir-se a esses filmes, MacDonald prefere utilizar o termo “Documentário Pessoal” (*Personal Documentary*). Porém, o *corpus* analisado por ambos autores é, quase que em totalidade, o mesmo. Podemos relatar aqui um breve histórico do grupo. Já na década de 1960 a região de Boston (MA) era vista como um importante centro aglutinador de cineastas-chave para o desenvolvimento do Cinema Direto. Os irmãos Albert e David Maysles e o cineasta Frederick Wiseman nasceram na cidade e fizeram filmes na região. *Titicut Follies*, por exemplo, o filme inaugural do diretor e um de seus documentários mais conhecidos, foi gravado em uma instituição de saúde mental em Bridgewater, estado de Massachusetts.

Já Cambridge, cidade da macrorregião de Boston e lar tanto da Universidade de Harvard como do MIT, abrigará, por meio destas universidades, dois avanços distintos na história do documentário americano. Um deles é o filme etnográfico. O cineasta e antropólogo Robert Gardner funda o Film Study Center em 1957,

uma unidade de produção e de pesquisa cinematográfica vinculada ao Peabody Museum, e lá realiza filmes até 1997, dentre os quais *Dead Birds* (1965) e *Forest of Bliss* (1985). John Marshall realiza *The Hunters* ainda em 1957, um dos muitos filmes que realizou na Namíbia. *The Hunters*, assim como grande parte de seus filmes, foi filmado após sucessivas viagens realizadas por ele e sua família - que tinham profundo interesse pela antropologia - à Namíbia, pesquisas estas financiadas pelo Peabody Museum. O filme teria sido pós-produzido juntamente com Robert Gardner e Marshall era visto como referência para jovens cineastas que frequentavam a região, como Ross McElwee<sup>4</sup>. Uma terceira figura cara ao desenvolvimento da antropologia fílmica americana é Timothy Asch, que trabalhou no Peabody Museum e acabou por ajudar a produzir muitos dos filmes de John Marshall (MACDONALD, 2013, p. 5). Posteriormente, Asch juntar-se-ia ao polêmico antropólogo Napoleon Chagnon<sup>5</sup>. Juntos, a dupla realizou filmes como *The Ax Fight* (1975), finalizada em Cambridge, em um momento em que Asch também já era professor na Universidade de Harvard.

Em 1968, Richard Leacock, outra figura-chave ligada ao desenvolvimento do Cinema Direto norte-americano, junta-se ao cineasta Ed Pincus para que fundassem o centro de ensino, pesquisa e produção cinematográfica do MIT, o MIT Film Section. Pincus, assim como Leacock, alinhava-se às preocupações metodológicas e representacionais do Cinema Direto. Seu filme mais recente à época era *Black Natchez* (1967). Filmado com equipamento leve e som sincrônico, é um registro da tentativa da organização e criação de uma comunidade negra de resistência em Natchez, cidade do Mississippi, Sul dos Estados Unidos. A dupla foi reconhecida por desenvolver continuamente tecnologias e métodos que facilitassem o registro cinematográfico em locação, com equipes cada vez

---

<sup>4</sup> McElwee trabalhará como cinegrafista em *Nlai The Story of a !Kung Woman* (1980), outro filme dirigido por Marshall na Namíbia.

<sup>5</sup> Chagnon, que desenvolveu trabalho de muitos anos com os índios lanomâmi, foi questionado a respeito de seus métodos de pesquisa e acusado de provocar uma epidemia de sarampo entre os índios. O cineasta José Padilha explora essa polêmica em seu documentário *Secrets of the Tribe* (2010).

menores. Em 1972, Pincus publica um artigo (PINCUS, 1972) em que sugere a possibilidade de filmar e captar som sincrônico em uma equipe de uma pessoa só. Este método *solo* de captação de som e imagem aprimorado por Pincus foi replicado por muitos de seus alunos que passaram pelo MIT Film Section durante a década de 1970 e que cujas carreiras basearam-se, também, em uma relação autossuficiente entre cineasta e a produção do filme.

O interesse de Pincus por um aparato fílmico que possibilitasse a experiência de filmar sozinho, entretanto, iria além de uma inovação técnica ou de questões orçamentárias. Durante cinco anos na década de 1970 (de 1971 a 1976) o diretor filmou o documentário pelo qual se tornou mais conhecido, lançado no início da década de 1980. *Diaries (1971 – 1976)* é um documentário de mais de três horas de duração, construído à maneira de um diário fílmico, em moldes ainda pouco vistos no documentarismo de então<sup>6</sup>. Nos cinco anos de filmagem, Pincus voltou a câmera (e o gravador de som) para dentro de sua casa, tomando como protagonistas de seu filme as pessoas mais próximas de si: sua família. O diretor ocupou-se de registrar momentos cotidianos dos mais diversos, com sua esposa, Jane, seus dois filhos, amigos próximos, colegas de trabalho e amantes. Ed e Jane Pincus eram um casal engajado socialmente, sendo que o diretor era

---

<sup>6</sup> É importante notar que outros cineastas experimentavam narrativas autobiográficas na década de 1970, como é o caso dos filmes vinculados ao avant-garde americano, citados previamente. Para além desses, o cineasta brasileiro-israelense David Perlov desenvolve seu diário filmado por dez anos (de 1973 a 1983), que resultou em seis capítulos de uma hora de duração, veiculados na televisão israelense. O cineasta holandês Johann van der Keuken, também, retrata sua família em dois de seus documentários, *Diary (Dagboek, 1972)* e *The Filmmaker's Holiday (Vakantie van der Filmer, 1975)*. Alfred Guzzetti, outro cineasta caro ao desenvolvimento do documentário autobiográfico nos EUA, lança *Family Portrait Sitings*, um de seus filmes mais conhecidos, em 1975. Há uma diferença fundamental entre esses filmes e a experiência de Pincus, entretanto, que reside no empenho do cineasta em ligar uma metodologia cara ao Cinema Direto à exploração autobiográfica. Pincus almejava construir uma autobiografia fílmica que fosse diretamente ligada ao registro do cotidiano, colocando as questões que circundavam sua vida no momento da filmagem como subsídio primeiro de seu filme. O diário fílmico de Perlov também o faz, porém a voz em over do diretor é o grande elemento responsável pela argumentação narrativa que trava, recurso bem menos evidente no filme de Pincus.

estudante de filosofia e sua esposa uma ativista feminista e escritora (Jane Pincus foi uma das autoras do livro “Our Bodies, Ourselves”, publicado em 1971 pela organização Boston Women’s Health Book Collective). O diretor frisa a intenção em realizar um projeto de documentário em que a exploração de um universo pessoal e familiar seria a matéria-prima de sua narrativa. Impulsionado pelo movimento feminista, Pincus testava as potencialidades representacionais do cotidiano (tornando-o “visível”) e da interação diária entre si e as pessoas ao seu redor. O apreço pela tomada e pelas possibilidades narrativas do Cinema Direto tinham um lugar fundamental neste tipo de experiência. Nas palavras de Pincus:

Alguns cineastas dessa nova geração, direta ou indiretamente influenciados pelo movimento feminista, começaram a achar significância no que era chamado de “pessoal”; eles começaram a evitar personalidades famosas, eventos notórios e assuntos obviamente grandiosos... Pela primeira vez, o cotidiano tornou-se um objeto possível. Pessoas normais em situações corriqueiras, não mais definidas por um papel social que costumavam ser a porta de entrada para tornarem-se o assunto de um filme – piloto de carros de corrida, atriz, prisioneiro, pessoa pobre, político. A justificativa para que tornassem-se um personagem era, frequentemente, apenas a de que tinham uma relação com o cineasta ou que eram de alguma forma acessíveis a ele. (MACDONALD, 2013, p. 128. Tradução Nossa.)

E, ainda:

Existe uma estranha experiência existencial a respeito de ver-se a si próprio no filme, ver-se da maneira que as pessoas te veem... Que experiência humilhante e degradante, aparecer da mesma forma que outros. Qual é a natureza de todas nossas vidas e nossas relações com os outros; nossas pequenas mentiras e fingimentos? ... Um novo tipo de cineasta emergiu, que lida com essas questões. Eles acham seu material diretamente ao seu redor. Eles relacionam-se com as antigas tradições do *Cinema-Vérité* Americano na maneira em que têm um respeito profundo pelo mundo, da maneira que este existe independentemente da presença da câmera. E, apesar de que eles frequentemente participam de diferentes maneiras no filme, eles, em geral, não manipulam ações para a câmera. (MACDONALD, 2013, p. 138 Tradução Nossa)

A atmosfera doméstica vivida por Ed Pincus e Jane, a interação do casal com seus filhos, com amigos próximos e colegas de trabalho acaba por desenhar um retrato da vida matrimonial de um casal que vive um momento pós-1968,

engajando uma porção de valores ligados à contracultura tematizados na década anterior. Reconhecemos em diversos dos eventos vividos e retratados por Pincus durante o filme algumas particularidades do espaço / tempo em que estavam inseridos. Um dos motes temáticos do filme é a proposta feita por Jane e Ed em tentarem viver um relacionamento amoroso aberto para casos extraconjugais e o desenrolar das consequências desta experiência; outros pontos neste sentido seriam a questão pró-aborto, solidificada na escolha de Jane em não ter o filho que estava gestando, fruto de seu relacionamento fora do casamento (Pincus a acompanha à clínica de aborto e registra a situação); a experimentação de drogas alucinógenas comuns na época (o diretor filma a si próprio durante uma viagem de mescalina); a busca de um balanceamento na divisão de trabalho entre o casal dentro e fora de casa, entre outras situações.

Metodologicamente e narrativamente, é importante frisar que a maioria dessas passagens são apresentadas para nós, espectadores, ao mesmo momento em que o diretor / protagonista as vive. Trata-se, portanto, de um projeto conceitual que Pincus travava em relação à autobiografia fílmica. O diretor via nas possibilidades tecnológicas ainda recentes (câmeras leves, som sincrônico e portátil) uma maneira através da qual um discurso autobiográfico poderia ser escrito no momento da tomada (LANE, 2002, p. 53) e, portanto, no “tempo presente”. Envoltos pelo fresco leque de alternativas aberto pela metodologia e pela estilística do Cinema Direto, o que impulsionava Pincus era a possibilidade de fazer uma autobiografia que fosse condizente com a particularidade do cinema em “cristalizar” indicialmente (através do registro de imagem e som) um momento vivido e sendo, portanto, uma alternativa à autobiografia literária. O processo de construção do texto autobiográfico, em qualquer uma de suas alternativas (memórias, diários, ensaios) sugere, predominantemente, que seu autor esteja de alguma forma frente a frente com o passado para a subsequente transcrição escrita. A experiência de Pincus, segundo sugere Lane (2002, p. 53), enfatiza a importância de um cotidiano visível como uma maneira de explorar a natureza da subjetividade e das interações humanas, que a câmera tem a capacidade única de



retratar e sendo, ainda, uma extensão da fenomenologia. O autor define algumas das preocupações do cineasta/autobiógrafo no que diz respeito à sua colocação no mundo e sua relação com o momento da tomada cinematográfica:

O autobiógrafo do cinema / vídeo emprega a linguagem do meio para interpretar os eventos profílmicos, isto é, “a coisa em si”. A autoinscrição cinematográfica, assim como a autoinscrição literária, implica “o relato”, mas este relatar não exclui necessariamente o autobiógrafo da coisa em si. Na realidade, o documentário autobiográfico revela as opiniões, as memórias e os pensamentos do autobiógrafo em seu embate com os eventos históricos. Este embate é a própria dinâmica do ato autobiográfico, que revela uma tensão entre a apresentação e a interpretação de eventos da vida pessoal. Para os documentaristas autobiógrafos, a coisa em si são os eventos documentados existentes em um registro audiovisual que é interpretado e revelado no “relato”. Tratam-se das palavras pronunciadas, os gestos feitos, os silêncios e o mundo concreto dos objetos que adquirem relevância e significado na narrativa. Tais significantes também implicam uma visão do documentarista, aparecendo ele na tela ou não. Sendo assim, essas narrativas cinematográficas são consubstanciais às várias maneiras através das quais a realidade física e performativa apresenta-se à câmera e ao gravador de som e também a como, mais tarde, os documentaristas autobiógrafos e os espectadores vêm a entender e criar significado em narrativas autobiográficas. (LANE, 2002, p. 50. Tradução Nossa.)

O engajamento com o presente e a dicotomia entre viver e filmar condensa-se em uma modalidade de documentário autobiográfico classificada por Lane como sendo de “Entradas de Diário” (*Journal-Entry Approach*), que talvez a experiência de Pincus tenha sido uma das primeiras representantes. Trata-se de um tipo de documentário que envolve o registro de atividades cotidianas por um período de tempo e a subsequente montagem desses eventos em uma narrativa autobiográfica cronológica. Nesses filmes, é frequente que, como espectadores, assistamos aos eventos registrados como se eles estivessem ocorrendo pela primeira vez e no tempo presente (LANE, 2002, p. 33).<sup>7</sup> Da mesma forma, o autor sustenta que esses eventos mostram as pessoas, incluindo-se aí o documentarista (geralmente por detrás da câmera), interagindo uns com os outros

---

<sup>7</sup> *Um Passaporte Húngaro*, dirigido por Sandra Kogut e lançado em 2003, é um documentário vinculado à produção nacional que se aproxima bastante desta classificação cunhada por Jim Lane.

em um movimento de escrita autobiográfica certamente distinta de uma padronização de entrevistas onde, geralmente, fala-se mais a respeito de eventos transcorridos no passado.

Esse tipo de autobiografia fílmica, obtida através de um trabalho vigoroso de filmagem sucessiva por um período contínuo e uma subsequente meditação acerca do material filmado, acaba por apresentar evidência de que os eventos aconteceram frente aos olhos (ou à lente) do documentarista, colocando-o como uma testemunha ocular do momento filmado (LANE, 2002, p. 91). Segundo o autor, a impressão de realidade percebida nesse tipo de narrativa é bastante poderosa se comparada à autobiografia literária. Relatos escritos pessoais (memórias, diários) trabalham com um sistema sógnico distinto do cinema, pois não existe a possibilidade de uma motivação existencial (indicial) mas, sim, uma representação simbólica (as palavras). Philippe Lejeune, teórico francês que dedicou muito de sua carreira à teoria da autobiografia, sustenta que os textos autobiográficos evocam a necessidade de um contrato entre leitor e autor, o que chamou de Pacto Autobiográfico. Segundo ele, para que haja autobiografia é necessário que o leitor estabeleça uma relação de identidade entre *autor*, *narrador* e *personagem* (LEJEUNE, 2008, p. 15), ou seja, que esses três elementos sejam cridos como sendo a mesma pessoa. No caso de um filme como *Diaries* existe menor necessidade do firmamento de um contrato entre espectador e diretor, pelo fato de que a carne do documentarista (através de seu corpo e de sua voz), e uma relação direta entre ele e as pessoas ao seu redor no momento da tomada sugere, como frisamos, uma autenticidade indicial inexistente no texto escrito.

O filme de Pincus foi decisivo para muitos alunos que passaram pelo MIT Film Section na década de 1970. Como mencionado, a montagem definitiva do filme data do início da década de 1980, mas sua filmagem terminou ainda em 1976. Segundo consta no relato de Ross McElwee (2012), Pincus utilizava-se de trechos e excertos do filme para que fossem mostrados em sala de aula. Havia, portanto, uma ebulição conceitual em Cambridge no que dizia respeito às possibilidades da escrita autobiográfica aplicada ao cinema documentário. Muitos desses alunos-

cineastas desenvolveram narrativas autobiográficas em que o método desenvolvido por Pincus mostra-se premente. O cineasta Ross McElwee tornou-se o mais reconhecido dentre os alunos de Pincus e Leacock, chegando a levar um documentário autobiográfico ao *mainstream*, como foi o caso de *Sherman's March*, lançado em 1986<sup>8</sup>. O diretor revela a importância que *Diaries (1971 – 1976)* teve para o desenvolvimento de sua carreira:

(O filme) é luminoso em sua caracterização da intrincada trama do cotidiano. Almoços são preparados, uma criança é levada ao médico, um filhote de cachorro é comprado, o pai de Jane faz uma visita, Ed vai a um casamento, o filhote torna-se um cachorro adulto. O mundano torna-se transcendente. Esse fluxo sem fim de atividades com amigos e família é o pano de fundo evanescente para o desejo de Ed e Jane de redefinir o que significa alguém estar casado, criar uma família e, também, o que significa expor esse experimento caótico e amável para a câmera. (...) Ed descreveu seu trabalho como uma tentativa de reconciliar o trivial com o profundo e provar a fragilidade e o heroísmo da vida cotidiana. *Diaries* continua a inspirar diversos documentaristas, incluindo eu mesmo, a perseguir essas mesmas reconciliações e revelações. Mas, mais importante, com *pathos* e humor abundantes, *Diaries* revela a qualquer espectador as fascinantes ressonâncias e ritmos dos incontáveis momentos mundanos que fazem a vida de uma pessoa – e isso constitui o viver. (McELWEE, 2012. Tradução nossa.)

Ross McElwee nasceu em 1947 em Charlotte, capital da Carolina do Norte. Algumas instituições americanas, como o MoMA (*Museum of Modern Art*), o *Art Institute of Chicago* e o *American Museum of the Moving Image* promoveram retrospectivas de seus filmes, que também aconteceram em países como Espanha e Portugal. Em 2007, o *Full Frame Documentary Film Festival*, festival sediado em Durham, Carolina do Norte, concedeu o prêmio tributo pela carreira do diretor, prêmio recebido em edições anteriores por cineastas-chave da história

---

<sup>8</sup> *Sherman's March* recebeu o grande prêmio do Júri, na categoria de Documentário, no Festival de Sundance de 1987. Teve grande atenção de crítica e público e, na década de 2000, passou a integrar o National Film Registry (Biblioteca do Congresso) norte-americano. A autora Catherine Russell (1999) classifica *Sherman's March*, juntamente com *Roger e Eu* (1989), de Michael Moore, como sendo documentários *mainstream*, de grande projeção em meio ao público. (RUSSELL, 1999, p. 290)

do documentário nos Estados Unidos, como D.A. Pennebaker, Albert Maysles, Barbara Kopple e Richard Leacock. Cabe um olhar mais aprofundado sobre o caso particular de Ross McElwee, no que diz respeito a alguns avanços e desdobramentos da escrita autobiográfica em seus filmes.

McElwee começa a filmar nos anos 1970, enquanto ainda era aluno do curso de Cinema do MIT. Seu primeiro filme, realizado como trabalho de conclusão de curso, foi *Charleen* (1977). Embora não propriamente autobiográfico, McElwee retrata uma amiga próxima, a professora de literatura Charleen Swansea, que reaparecerá em muitos de seus filmes a partir de *Sherman's March*. Após *Charleen*, o diretor lança dois filmes, seu primeiro longa-metragem, *Space Coast* (1979), e o curta *Resident Exile* (1981), ambos co-dirigidos por Michel Negroponte, mais ligados metodologicamente à tradição representada pela tutela de Leacock: uma câmera recuada e que presta-se à observação e um desenrolar de um objeto temático externo.

É em *Backyard*, média-metragem filmado no final dos anos 1970 e lançado apenas em 1984, que McElwee dá início ao seu projeto fílmico de caráter autobiográfico. Nos sete longas-metragens que o diretor lançou desde então (*Sherman's March* [1986], *Something to do with the Wall* [1991], *Time Indefinite* [1993], *Six O'Clock News* [1996], *Bright Leaves* [2003], *In Paraguay* [2008] e *Photographic Memory* [2011]) existe um forte aspecto temático de escrita autobiográfica, sendo que o universo privado do diretor (reflexões acerca de seu trabalho, sua família, seus amigos próximos, o local onde nasceu e foi criado) tem importância narrativa preponderante. Ademais, todos são, à maneira de Ed Pincus e de *Diaries (1971 – 1976)*, filmados e editados majoritariamente pelo próprio McElwee, trabalhando solo.

Um dos pontos pelos quais Ross McElwee pode ser considerado uma figura proeminente no debate acerca dos documentários autobiográficos é o afinco com o qual o cineasta debruçou-se na representação de si próprio e de seu universo

doméstico ao longo das décadas<sup>9</sup>. O que faz McElwee um documentarista-autobiógrafo particular é a maneira através da qual estabelece um processo autobiográfico continuado, onde existe relação narrativa entre cada filme por ele lançado. Em outras palavras, a relação de conflito temático construída pelo diretor em cada filme, no que diz respeito à sua esfera privada como indivíduo, é retomada em seus filmes subsequentes. Se considerarmos que *Backyard* foi filmado ainda no final da década de 1970, já passam-se mais de três décadas que o diretor registra momentos (eventos, como sugeriu Lane) de sua vida privada e das pessoas ao seu redor. Não apenas com a finalidade de servir como um registro de uma memória familiar (como no sentido mais estrito da expressão *home movie*), seu *tête-à-tête* cotidiano com as pessoas de quem é mais próximo torna-se subsídio fundamental para a construção narrativa de cada um de seus filmes, como também de uma possibilidade de meditação sobre o passado.

Não é um evento isolado, portanto, assistirmos ao casamento do diretor e ao nascimento de seu filho, Adrian, em *Time Indefinite* (1993) se considerarmos (e lembrarmos de) sua busca fracassada por um relacionamento amoroso em *Sherman's March* (1986). Da mesma forma, um espectador que acompanha os lançamentos do diretor certamente reagiria de uma maneira diferente ao ver o mesmo Adrian como um pré-adolescente em *Bright Leaves* (2003). Ou, mais ainda, em *Photographic Memory* (2011), em que Adrian já é um adulto e sua relação com o pai revela-se completamente desgastada. Neste último filme, o próprio diretor acaba por representar-se como uma figura paterna distante, bastante parecida com o lugar que seu pai ocupava vinte e sete anos antes, quando do lançamento de *Backyard*. Em *Photographic Memory*, a inevitável passagem do tempo é sentida na figura do próprio diretor. Em uma sequência em

---

<sup>9</sup> Como exemplo de outros cineastas que trabalham com um processo de escrita autobiográfico continuado, poderíamos pensar nos americanos Alan Berliner (de *Family Album* [1988] a *First Cousin Once Removed* [2012] ou Jonathan Caouette (*Walk Away Renee* [2011] como uma sequência de *Tarnation* [2003]). Também de maneiras bem distintas se comparadas a Ross McElwee, ambos cineastas utilizam-se de aspectos autobiográficos em filmes anteriores para construir uma relação de causa e consequência.

que nos mostra um autorretrato, filmando em *close* seu próprio rosto e examinando-o, McElwee comenta em sua voz *over*: “Como pude ficar tão velho?”.

É interessante notar que esse aspecto de continuidade entre um filme e outro. A “sequência” (*sequel*), que não é um fenômeno dominante no universo do documentário, é uma ferramenta utilizada conscientemente por Ross McElwee, apresentada em diversos níveis. Para além da reexposição de seu ambiente doméstico (família), há a recorrente tematização do Sul dos Estados Unidos em diferentes aspectos (históricos, econômicos, culturais) ou a utilização de Charleen Swansea, sua amiga próxima, como uma espécie de mentora em vários de seus filmes. Mais pulsante, entretanto, é o fato do diretor reutilizar-se de planos e sequências de filmes anteriores em cada lançamento como subsídio para lembrança e reavaliação de uma vida vivida que, importante frisar, é cristalizada através dos filmes. Como sustenta Fleishman em relação à autobiografia literária, o livro transforma o autobiógrafo em um novo ser: não a pessoa que viveu os eventos, mas aquela que os escreveu. Os eventos, por sua vez, também são inevitavelmente modificados: daquilo que eram (a “coisa em si”, lembrando Lane) passam a ser aquilo que foi expresso nas palavras (FLEISHMAN, 1983, p. 6).

Como exemplo, há uma sequência revelada primeiramente em *Backyard*, primeiro filme do ciclo autobiográfico de McElwee, em que o pai do diretor fita a lente da câmera e diz que apenas ficará satisfeito quando o “olho grande” (a lente) for embora. Na ocasião, esse evento frisa um dos argumentos principais sustentados pelo diretor no filme: o de que existe uma grande barreira entre ele e seu pai, pelo fato de ter escolhido seguir uma carreira na área artística enquanto que muitos dos membros de sua família (avô, pai, irmão) são médicos. O diretor reutiliza essa mesma sequência em diversos de seus filmes subsequentes. Em *Time Indefinite*, dez anos depois, a sequência aparece já como uma espécie de memória cinematográfica, sendo que McElwee dá sinais de que a relação entre ambos está apaziguada, com a consolidação do diretor como documentarista e sua “maturidade”, na forma de um casamento e do desejo de constituir família. Posteriormente no filme, o diretor retrata a morte súbita de seu pai. Finalmente, no

caso de *Photographic Memory*, já em 2011, esta sequência é exibida novamente. Neste último caso, como descrito anteriormente, o diretor se vê frente ao mesmo impasse que teve em relação a seu pai na década de 1970, porém, agora, em relação a seu filho, Adrian. Ao reexibir as imagens que filmou na juventude e que compunham alguns de seus primeiros filmes, McElwee tenta colocar-se na posição do filho, meditando sobre os motivos pelos quais sua própria relação com o pai tornou-se bastante delicada.

Outro interessante exemplo do interesse do diretor por um aspecto sequencial em sua obra reside em um dos momentos finais de *Time Indefinite*. O penúltimo plano do filme mostra a imagem de um píer na praia, local onde o diretor passou momentos de sua infância. Sua narração em *over* comenta sobre os primeiros meses da vida de seu filho, nascido durante a feitura do filme. Ao final da fala, o diretor diz: “Talvez eu faça, eventualmente, um filme sobre ele (Adrian) crescendo.”. A imagem é cortada para um plano, já utilizado pelo diretor no filme, de Adrian em seu berço, com uma semana de vida. O diretor comenta, no último momento do filme, que o próximo filme que ele fará poderia começar com este plano que vemos na tela. Não é por acaso, portanto, que o filme lançado por McElwee três anos depois, *Six O’Clock News* (1996), inicia-se justamente com o mesmo plano de Adrian no berço, que fecha o filme anterior.

Aponta-se frequentemente nos filmes de Ross McElwee uma verve de argumentação ensaística desenvolvida pelo diretor. Diversos autores que lidam com as possibilidades da aproximação do Ensaio literário ao cinema de não ficção utilizam-se de um ou mais documentários do diretor como subsídio para a reflexão. Cristalizado no século XVI através da publicação das três edições dos *Ensaaios* de Michel de Montaigne, o Ensaio como forma literária é, portanto, muito mais recente do que a autobiografia *stricto sensu*, porém existe inegável relação entre ambos. Convencionou-se que há uma inevitável parcela de expressão de subjetividade no texto, construído através de uma busca do autor pela descoberta do que ele pensa sobre determinado assunto. A abertura para o processo é uma parte importante do jogo ensaístico, como sustenta G.K. Chesterton, famoso

ensaísta britânico do início do século XX: “O Ensaio é a única forma literária que confessa, no seu próprio nome, que o ato temerário conhecido como escrever é realmente um salto no escuro” (CHESTERTON, 2010, p. 11). Adorno, em “O Ensaio como Forma” (2003), sustenta o método antissistemático, subjetivo e “não metódico” como a premissa radical dos textos. Da mesma forma, o ensaio comporta-se como um contínuo questionamento, não necessariamente encontrando “soluções”, mas incorporando a busca pela verdade como elemento construtivo principal (LOPATE, 1996), ou, segundo Lukács (2008), “O ensaio é um julgamento, mas o essencial nele não é (como no sistema) o veredito e a distinção de valores, e sim o processo de julgar.”.

São numerosas as publicações atuais que buscam entender a maneira através da qual existe uma relação entre o jogo ensaístico e o cinema documentário. Os filmes de Ross McElwee frequentemente são citados em textos críticos a respeito do tema. McElwee apresenta, para alguns desses autores (LOPATE 1996, 2003; GARCÍA, 2008; CORRIGAN, 2011), um tom Montaigneano desenvolvido nos diversos níveis de sua autoinscrição fílmica (dominantemente sua voz *over*). Em um nível narrativo, McElwee desenvolve um paralelismo temático desenvolvido entre seu universo privado (doméstico, familiar) e temas sociais ou históricos mais amplos: em todos seus filmes é premente uma argumentação pessoalizada – que parte de sua própria individualidade, expressa em seu discurso - em que o diretor reflete e medita sobre um “objeto” ou assunto relativo ao mundo à nossa volta.

Se a narratividade desempenhada por McElwee em seus filmes relaciona-se com o teste da subjetividade proposta por Montaigne nos *Ensaíos*, há, ainda, outro ponto de contato entre seu projeto autobiográfico e a obra dogmática do século XVI. Enxerga-se nos *Ensaíos* uma obra a respeito de uma vida vivida, apresentando um caráter aberto até a morte do autor em 1592. A obra de Montaigne foi publicada em três edições diferentes (1580, 1588 e, postumamente, 1595) sendo que em cada uma delas o autor publicava adendos a muitos de seus ensaios anteriores, modificando-os de acordo com o que de fato a passagem do tempo provocou em sua percepção interior. Trata-se, portanto, de entender o

passar dos anos como um elemento pertinente para o jogo ensaístico e autobiográfico.

Como sustentamos anteriormente, a obra de Ross McElwee apresenta uma preocupação semelhante com a temporalidade e com o aspecto de escrita autobiográfica que é retomado em cada um de seus filmes. É como se, para além dos pontos de desenvolvimento temático próprio de cada filme (A guerra civil em *Sherman's March*, a produção de tabaco na Carolina do Norte em *Bright Leaves*, a queda do muro de Berlim em *Something to do With the Wall*), McElwee estivesse realizando sempre o mesmo filme – ou, um único filme – que de tempos em tempos é atualizado de acordo com seu envelhecimento e com o das pessoas à sua volta. Este fenômeno autoconsciente torna-se explícito pelo diretor, através da reutilização de trechos de seus filmes anteriores e de sua subsequente reavaliação de eventos transcorridos em sua vida no passado.

A este movimento incessante de avaliação e reavaliação de uma vida vivida (e cristalizada cinematograficamente), tão singular da obra de McElwee, cabe um olhar mais aprofundado. Estas considerações sobre o cinema de Ross McElwee têm a função de colocar os filmes do diretor no debate acerca das diversas questões que envolvem a construção autobiográfica no campo do documentário, em voga na produção acadêmica brasileira e mundial. Tratamos aqui o diretor como um dos representantes mais reconhecidos do grupo de cineastas de Cambridge que, a partir da década de 1960, teorizou e produziu narrativas que visavam experimentar novas formas de construir narrativas documentárias autobiográficas, envoltos pela virada epistemológica do Cinema Direto. A cidade de Cambridge abriga até hoje, por meio das Universidades, uma ponte entre a teoria e a prática do documentário autobiográfico. O próprio Ross McElwee leciona na Universidade de Harvard, desde a década de 1980, um curso voltado à prática cinematográfica. O diretor é integrante do departamento de estudos fílmicos VES (*Visual and Environmental Studies*), juntamente com outros diretores / professores que possuem lugar na história do cinema autobiográfico norte-americano, como Robb Moss e Alfred Guzzetti. Instigamo-nos aqui, ainda, por um

estudo futuro que procure refletir a respeito da relação entre a academia (não só nos EUA) e o desenvolvimento da autobiografia fílmica, cuja incidência é recorrente<sup>10</sup> quando olha-se mais profundamente a respeito da(s) história(s) desse tipo de preocupação metodológica e narrativa no universo do Cinema Documentário.

---

<sup>10</sup> David Perlov, professor universitário em Tel Aviv à época da feitura de seu diário fílmico; Tom Joslin, diretor e protagonista de *Silverlake Life: The View from Here* (1993), professor da University of Southern California; Marco Williams, diretor de *In Search of Our Fathers* (1992), professor da Tisch School of Arts (NYU), são alguns dos exemplos que vêm à mente.

## Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor. *O Ensaio como Forma*. In “Notas de Literatura 1”. São Paulo: Duas Cidades /Editora 34, 2003.

CHESTERTON, G.K. *O Tempero da Vida e Outros Ensaios*. Tradução de Luciana Veigas. Rio de Janeiro: Graphia, 2010.

CORRIGAN, Timothy. *The Essay Film: from Montaigne, after Marker*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

FLEISHMAN, Avram. *Figures of Autobiography: The Language of Self-Writing*. Los Angeles: University of California Press, 1983.

GARCIA, Alberto Nahum. *The Inner Journey: essayist McElwee*. In CUEVAS, Efeín.e GARCIA, Alberto Nahum (orgs.). *Landscapes of the Self: the Cinema of Ross McElwee*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2008.

HUNT, Paula. *Ross McElwee at Work (1994)*. Disponível em <<http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/news/ross/mmmagjan94.html>> Acessado em 23/02/2014.

LANE, Jim. *The Autobiographical Documentary in America*. Madison: The University of Winsconsin Press, 2002.

LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico: De Rousseau à Internet*; Organização: Jovita Maria Gerheim Noronha; tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LOPATE, Phillip. *In Search of the Centaur: the essay film*. In WARREN (org.). *Beyond Document: essays on nonfiction film*. Hannover e Londres, Wesleyan University Press, 1996. p. 243-271.

\_\_\_\_\_. *Point of View: on personal filmmaking*. (2003) Disponível em: <[www.pbs.org/pov/brightleaves/special\\_lopate.php#.UOYI6eR2zol](http://www.pbs.org/pov/brightleaves/special_lopate.php#.UOYI6eR2zol)>, acessado em 23/02/2014.

LUKÁCS, Georg. *Sobre a Essência e a Forma do Ensaio: Uma Carta a Leo Popper*. Tradução de Mario Luiz Frungillo (2008). Disponível em <[http://www.proec.ufg.br/revista\\_ufg/junho2008/Textos/essenciaFormaEnsaio.pdf](http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/junho2008/Textos/essenciaFormaEnsaio.pdf)>. Acessado em 23/02/2014

MACDONALD, Scott. *American Ethnographical Film and Personal Documentary: the Cambridge turn*. Londres e Los Angeles: University of California Press, 2013.

MCELWEE, Ross. *An Appreciation: Ed Pincus' Diaries by Ross McElwee* (2012). Disponível em <[http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2012aprjun/pincus\\_note.html](http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2012aprjun/pincus_note.html)>, acessado em 23/02/2014.

MONTAIGNE, Michel de. *Os Ensaíos* (I, II e III). Tradução de Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

NICHOLS, Bill. *Blurred Boundaries - Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

PINCUS, E. "One person sync-sound: a new approach to cinema vérité". *Filmmakers Newsletter*. Volume 6, n.01, nov. 1972.

RENOV, Michael. *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004

\_\_\_\_\_. *Filmes em Primeira Pessoa: Algumas proposições sobre a autoinscrição* (2009). Tradução de Gabriel Tonelo. In: BARRENHA, Natalia e PIEDRAS, Pablo [orgs.]. *Silêncios históricos e pessoais: memória e subjetividade no documentário latino-americano contemporâneo*. Campinas: Editora Medita, 2014.

RUSSELL, Catherine. "Autoethnography: Journeys of the Self" in *Experimental Ethnography - The Work of Film in the Age of Video*. Durham and London: Duke University Press, 1999.

SITNEY, P. Adams. *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2002.

**Agenciamento e indeterminação:**  
*conceitos para um estudo do documentário interativo*

Julia Salles <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Doutoranda no programa conjunto de doutorado em comunicação das universidades UQÀM (Université du Québec à Montréal), UdeM (Université de Montréal) e Concordia University. Membro-estudante do centro interuniversitário de pesquisa e criação em arte e tecnologia, Hexagram-Ciam, e do grupo de pesquisa Homo Ludens (UQÀM), sobre as práticas de comunicação nos espaços digitais. Concluiu mestrado e graduação em arte contemporânea e novas mídias na Université Paris VIII.*

***e-mail: [juliacsalles@yahoo.com.br](mailto:juliacsalles@yahoo.com.br)***

## Resumo

Com o desenvolvimento das mídias digitais, novas formas do cinema documentário vieram a existir, entre elas o documentário interativo. Este artigo procura desenvolver elementos estéticos para colaborar com a compreensão deste gênero emergente. A partir de conceitos elaborados principalmente por Gilles Deleuze e Henri Bergson e do estudo de casos de documentários interativos, serão abordados em particular os problemas da imagem, da definição e de uma taxonomia no campo do documentário interativo.

Palavras-chave: documentário interativo; mídias digitais; Deleuze; agenciamento; indeterminação..

## Abstract

With the development of digital media, new forms of documentary film came to light, and among them we find the interactive documentary. This paper develops aesthetical elements to collaborate with the study of this emergent genre. Drawing on concepts elaborated mainly by Gilles Deleuze and Henri Bergson, and on the case study of interactive documentaries, this study addresses the problems of the image, definition and taxonomy of the interactive documentary.

Keywords: interactive documentary; digital media; Deleuze; assemblage; indetermination.

## Introdução

O desenvolvimento das tecnologias digitais, além de transformar amplamente as formas de realização e difusão de filmes, torna possível a existência de novas formas do cinema documentário, sobretudo o documentário interativo. Nos últimos anos, a interatividade transformou as práticas do cinema documentário, em todas as suas etapas, da criação à circulação, exigindo uma reconsideração estética do mesmo. Levantaremos, então, algumas questões sobre as implicações da utilização da interatividade no contexto do documentário, para esboçar um novo vocabulário que contribua com a compreensão e a realização de obras. Em um primeiro momento faremos um necessário esforço de definições para, em seguida, desenvolver aspectos da estética e da taxonomia do documentário interativo. Além de referências teóricas, buscaremos basear esta pesquisa em realizações no campo recente do documentário interativo.

Um documentário é considerado interativo quando a interatividade é um elemento central nas suas formas de difusão (GALLOWAY e al., 2007). Esta definição do documentário interativo, que beira a tautologia, é voluntariamente ampla para não restringirmos o documentário interativo a determinados suportes (como a internet) ou a modos específicos de interatividade. Retemos apenas estes dois elementos essenciais: a intenção documentária e a utilização da interatividade na difusão da obra ao público. A interatividade será compreendida neste artigo como uma relação entre o participante e o conteúdo audiovisual, estabelecida em um dispositivo digital, através de uma interface proposta pelo artista "que permite o controle e o acesso aos conteúdos<sup>2</sup>" (PAQUIN, 2009: 15). Esta relação estabelecida entre o *interator*<sup>3</sup> e a imagem (no seu sentido mais amplo) implica uma resposta da parte do dispositivo aos gestos efetuados pelo

---

<sup>2</sup> No original: "(...) qui permet le contrôle et l'accès aux contenus." As citações em inglês e francês de textos ainda não publicados em português serão traduzidas pela autora.

<sup>3</sup> O conceito de *interator* (*interacteur*), introduzido por Paquin, refere-se ao público de uma obra interativa, marcando assim sua distinção em relação ao *espectador*.

participante. Nas palavras de Marie-Laure Ryan, a interatividade se caracteriza pela "capacidade do utilizador a fornecer uma informação ao computador, e pela capacidade do computador a ajustar o seu comportamento em função desta informação."<sup>4</sup> (RYAN, 2005: sem página).

Gaudenzi também propôs uma definição aberta do documentário interativo: "(...) qualquer projeto que comece com uma intenção de documentar o 'real' e que o faça através da utilização de tecnologia digital interativa, será considerado um documentário interativo."<sup>5</sup> (GAUDENZI, 2013a: 31-32). Nós notamos que nesta definição a interatividade pode se apresentar em todas as etapas da realização do documentário e não está restrita ao contato com o público. Nós questionamos esta postura pois a interatividade, quando ausente no momento da difusão, pode gerar filmes completamente lineares. É o caso, por exemplo, de *Life in a Day*<sup>6</sup> (Kevin Macdonald, 2010). Este é um longa-metragem documentário, a ser visto unicamente de forma linear, mas com a particularidade de ter sido realizado com imagens enviadas em resposta a uma chamada publicada no site Youtube convidando o público a transmitir vídeos de suas vidas no dia 24 de julho de 2010. Os produtores afirmam ter recebido mais de 4500 horas de vídeo, provenientes de 192 países. Este material foi editado para dar forma ao longa-metragem *Life in a Day*. Gaudenzi estima que a participação do público na realização das imagens justifica a apelação de documentário interativo de *Life in a Day*, mas nós argumentamos que a interatividade deve estar presente necessariamente na apresentação da obra ao público e não apenas em sua produção.

Por outro lado, também nos parece importante sinalizar que a digitalização do suporte não garante sua interatividade: um documentário linear apresentado na internet está evidentemente em formato digital, mas isto não significa que o documentário também seja interativo. No entanto, todos os modos de

---

<sup>4</sup> "(...) the user's ability to provide input to the computer, and the computer's ability to adjust its behaviour according to this input."

<sup>5</sup> "(...) any project that starts with an intention to document the "real", and that does so by using digital interactive technology, will be considered an interactive documentary."

<sup>6</sup> [http://www.youtube.com/watch?v=JaFVr\\_cJJIY](http://www.youtube.com/watch?v=JaFVr_cJJIY)

interatividade do documentário interativo são possíveis graças a dispositivos digitais. A digitalização do documentário é, então, uma condição necessária, mas não suficiente para sua caracterização como interativo.

É necessário ressaltar também que não há consenso sobre o termo "documentário interativo". Nós constatamos que diversos autores e realizadores designam de forma diferente este novo formato. Nós consideraremos brevemente dois dos principais termos utilizados, *webdocumentário* e *documentário transmídia*, para determinar se são sinônimos de documentário interativo ou se estes termos se aplicam a diferentes objetos. Segundo Henry Jenkins, uma obra *transmídia* é aquela que utiliza diversas mídias considerando a especificidade de cada uma delas e produzindo assim um conteúdo próprio a cada uma. Não é o caso, como no *crossmídia*, de distribuir o mesmo conteúdo em diferentes plataformas, mas de desenvolver um conteúdo específico para cada mídia (JENKINS, 2006). A transmidialidade implica uma multiplicidade nos formatos de difusão, mas estes formatos não são necessariamente interativos. Consequentemente, nós não podemos considerar o termo documentário transmídia como um sinônimo de documentário interativo. No entanto, as obras transmídias que se apresentam em dispositivos interativos serão incluídas no gênero documentário interativo. Por outro lado, não vemos a transmidialidade como uma condição do documentário interativo, pois este não circula obrigatoriamente em plataformas variadas.

Alguns autores consideram que o documentário interativo se equivale ao webdocumentário, como constataram Gaudenzi e Aston: "[a] maior parte da literatura contemporânea restringe *i-docs* a *web-docs* (documentários que utilizam a World Wide Web como forma de distribuição e plataforma de produção de conteúdo)."<sup>7</sup> (GAUDENZI e ASTON, 2012: 126). A definição do documentário interativo desenvolvida acima é voluntariamente aberta para não restringir este gênero a um suporte específico (neste caso, a internet), nós estimamos então que

---

<sup>7</sup> "[m]ost of the current literature (Gifreu 2011; Crou 2010; Hudson 2008) confines *i-docs* to *web-docs* (documentaries that use the World Wide Web as a distribution and content production platform)."

os termos webdocumentário e documentário interativo não são sinônimos. No entanto, como no caso da obra transmídia, o webdocumentário que inclui elementos interativos em sua difusão poderá ser considerado um documentário interativo.

Esta caracterização da interatividade no campo do documentário provoca algumas questões: Quais são as distinções entre o documentário linear e o documentário interativo? Qual é a natureza da imagem em um documentário interativo? Quais são os papéis do autor e do *interator* no documentário interativo? Existem diferentes modos de interação? Para tentar responder a estas perguntas, nós estudaremos um conjunto de obras interativas a partir de conceitos desenvolvidos por Gilles Deleuze, Henri Bergson e Grégory Chatonsky.

## O documentário interativo como um agenciamento: O

### exemplo de *Highrise*

A primeira obra que nos servirá de apoio neste trabalho é o documentário interativo *Highrise*<sup>8</sup> (Katherine Cizek, 2010-em curso), um projeto do National Film Board of Canada (NFB), organismo pioneiro na produção de obras audiovisuais interativas. A data do documentário já indica uma das características fundamentais do documentário interativo: nós não podemos tratar do documentário interativo como um objeto finalizado, ou uma obra fixa a ser exibida, visto que ele está em transformação permanente. No caso de *Highrise*, esta característica é ainda mais evidente pois o documentário engloba diversos projetos desenvolvidos ao longo de vários anos. Os diferentes projetos se articulam em torno de questões sobre a vida em arranha-céus (*highrises*), forma de habitação típica de grandes centros urbanos.

Nós nos concentraremos no projeto *One Millionth Tower*<sup>9</sup>, parte de *Highrise*,

---

<sup>8</sup> <http://highrise.nfb.ca/>

<sup>9</sup> [http://highrise.nfb.ca/onemillionthtower/1mt\\_webgl.php](http://highrise.nfb.ca/onemillionthtower/1mt_webgl.php)

um documentário acessível pela internet. Em um primeiro momento, o documentário propõe ao público uma escolha da maneira como explorá-lo, seja assistindo algumas de suas seções de forma linear, seja navegando interativamente no seu conteúdo. No modo interativo, duas seções são propostas: na primeira é possível visitar uma paisagem virtual criada a partir de croquis feitos na colaboração entre uma comunidade de moradores de um arranha-céu da periferia de Toronto (Canadá) e um grupo de profissionais (arquitetos, paisagistas e técnicos em informática), numa perspectiva de revitalizar a área de habitação. O processo é descrito na apresentação do documentário: "O projeto é o resultado concreto da colaboração comunitária entre residentes, arquitetos, documentaristas e animadores para reimaginar os espaços particulares em torno destes prédios particulares."<sup>10</sup> Na segunda seção interativa, através da ferramenta Google Earth, é possível visitar virtualmente outros centros urbanos com arranha-céus em diversos países. O *iterator* pode também sugerir novos centros a serem acrescentados na lista apresentada pelo documentário.

Em *One Millionth Tower*, fica evidente que a mobilidade, a transformação e a fluidez são características fundamentais do documentário interativo: cada experiência do documentário é única, não existe uma edição fixa e idêntica que é apresentada ao público a cada visualização. Esta transformação do documentário, possível graças à interatividade, de um objeto finalizado em um objeto em transformação permanente, faz com que caracterizemos o documentário interativo como um objeto relacional. É na relação entre o *iterator* e o dispositivo, proporcionada pela interatividade, que o documentário toma forma. Como afirmou Gaudenzi, "(...) documentários interativos são objetos relacionais, artefatos que ligam tecnologias e indivíduos, e que se criam a partir desta interatividade."<sup>11</sup> (GAUDENZI, 2013b: 12). Esta descrição do documentário

---

<sup>10</sup> "The project is a concrete result of a community collaboration between residents, architects, documentarians and animators to re-imagine the particular spaces around these particular highrises."  
[http://highrise.nfb.ca/onemillionthtower/1mt\\_webgl.php](http://highrise.nfb.ca/onemillionthtower/1mt_webgl.php)

<sup>11</sup> "(...) interactive documentaries are relational objects, artefacts that link technologies and subjects and that create themselves through such interaction."

interativo como um objeto relacional nos indica uma aproximação possível do conceito de *agenciamento*<sup>12</sup>, desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guattari. Como veremos, o aspecto relacional é central ao conceito de agenciamento.

Deleuze e Guattari elaboraram o conceito de agenciamento em diversas obras e Manuel DeLanda, a partir deste conceito, desenvolveu uma teoria do agenciamento (*assemblage theory*), aplicada principalmente em ciências sociais (DELANDA, 2006). Neste trabalho, nós utilizaremos a síntese de DeLanda do conceito de agenciamento, com referências, no entanto, aos textos originais de Deleuze. Nosso interesse por este conceito é no sentido de verificar se podemos considerar o documentário interativo (a partir do exemplo de *Highrise*) como um agenciamento. Se for o caso, esta constatação nos permitiria aplicar as ferramentas desenvolvidas pela teoria do agenciamento ao contexto do documentário interativo.

Em um primeiro momento, é importante sublinhar que o conceito de agenciamento é recorrente nos estudos sobre a interatividade em mídias digitais. Wise notou, "(...) que o conceito de agenciamento pode nos ajudar a compreender melhor um ponto particular nos estudos de tecnologia: a relação entre o tecnológico e o humano."<sup>13</sup> (WISE in: STIVALE, 2011: 95). Segundo Wise, as propriedades emergentes características de um agenciamento (questão elaborada abaixo) são apropriadas ao estudo da interação homem-computador pois elas evidenciam as complexidades desta relação. Citemos como exemplo o trabalho de Goriunova sobre as plataformas artísticas da internet onde a autora as considera como um agenciamento: "Como um processo emergente, uma plataforma sobre arte é um agenciamento de estruturas, notas, códigos, ideias, emails, decisões, projetos, bancos de dados, animação, humor, trabalho cotidiano e conflito."<sup>14</sup> (GORIUNOVA, 2012: 3). Nós temos aqui os primeiros princípios de

---

<sup>12</sup> Agencement, em francês; Assemblage, em inglês.

<sup>13</sup> "(...) how the concept of assemblage can help us better understand a particular issue in technology studies: the relation between the technological and the human."

<sup>14</sup> "As a process of emergence, an art platform is an assemblage of structures, notes, codes, ideas, emails, decisions, projects, databases, excitement, humour, mundane work, and conflict."

um agenciamento: um conjunto heterogêneo (do código ao humor) com propriedades emergentes.

Como havíamos mencionado, as relações entre os diferentes componentes de um agenciamento estão entre os principais aspectos sobre os quais a teoria do agenciamento se concentra. DeLanda afirma que os agenciamentos são "conjuntos que possuem propriedades emergentes da interação entre as partes."<sup>15</sup> (DELANDA, 2006: 5). Notamos então que as propriedades do conjunto que constitui um agenciamento não são predefinidas, elas emergem das relações estabelecidas pelo próprio agenciamento. O caso de *Highrise* é um exemplo, visto que muitas de suas propriedades não são definidas antes do acesso do interator, é no momento da visita que o documentário assume sua forma, assim, é a interação que ativa as qualidades de um documentário interativo. Evidentemente, alguns dos elementos de *One Millionth Tower* são estabelecidos de antemão: o design da interface, o código, os vídeos, a música, etc. Estas são as partes constituintes do agenciamento. Mas para que o agenciamento seja completo, a participação do interator é determinante para ativar as relações entre as partes. O interator, agindo no dispositivo, transforma as potencialidades do documentário em propriedades efetivas, é o interator quem cria, a sua maneira, as ligações entre as diferentes partes do documentário, e esta maneira é única e particular a cada visita de cada interator. A paisagem virtual de *One Millionth Tower* se forma diferentemente para cada um de seus interatores: cada visitante escolhe o seu percurso, seu passeio, decidindo assim a maneira de atualizar as propriedades deste agenciamento.

Ora, em um objeto relacional tal como um agenciamento, o conjunto de suas propriedades não é dado previamente, e através da interação, algumas das propriedades virtuais podem se atualizar. As propriedades de um agenciamento não podem ser reduzidas à soma das propriedades de suas partes, da mesma maneira que as partes têm também uma certa autonomia em relação ao agenciamento, podendo se desligar de um agenciamento para integrar um outro.

---

<sup>15</sup> " (...) wholes whose properties emerge from the interaction between parts."

DeLanda afirma:

"[A] razão pela qual as propriedades de um conjunto não podem ser reduzidas às propriedades de suas partes é que elas são o resultado não da soma das propriedades de cada componente, mas sim do exercício real de suas capacidades. Estas capacidades dependem das propriedades do componente, mas não podem ser reduzidas às mesmas pois elas se referem às propriedades de outras entidades em interação."<sup>16</sup> (DELANDA, 2006: 11)

DeLanda, a partir de Deleuze, conclui então que as relações de um agenciamento se definem pelas relações de exterioridade.

Mais uma vez, o documentário interativo *Highrise* responde às características de um agenciamento. *One Millionth Tower* não se define unicamente pelas propriedades de suas partes, como já constatamos, há também formas que são emergentes e próprias à interação. Por outro lado, as partes são também dissociáveis, alguns dos vídeos utilizados em *One Millionth Tower* podem integrar, por exemplo, um outro projeto de *Highrise*. O próprio código do documentário é colocado à disposição do público e pode ser utilizado em outros projetos: "Na página sobre tecnologia, você pode descobrir como tudo foi feito, ver o código linha por linha, e pegá-lo e usá-lo em algo seu."<sup>17</sup> Desta forma, as relações estabelecidas pelo documentário interativo são principalmente de exterioridade, visto que as partes têm uma certa autonomia em relação ao agenciamento e as propriedades do conjunto são emergentes em função da interatividade.

O conceito deleuziano de agenciamento foi muitas vezes relacionado com o dispositivo foucauldiano. A mobilidade do agenciamento é também uma característica do dispositivo. O dispositivo, como o agenciamento, não é uma

---

<sup>16</sup> "[T]he reason why the properties of a whole cannot be reduced to those of its parts is that they are the result not of an aggregation of the components' own properties but of the actual exercise of their capacities. These capacities do depend on a component's properties but cannot be reduced to them since they involve reference to the properties of other interacting entities."

<sup>17</sup> "In the technology page you can find out how everything is made, see the code line by line and take it and make something of your own." Branden Bratuhin, Diretor técnico de *Highrise*, no vídeo *Highrise/One Millionth Tower - Open Technology*, [http://youtu.be/byTZENR5L\\_Q](http://youtu.be/byTZENR5L_Q), 2:39.

instância fixa e imóvel, ao contrário, ele é composto de linhas de movimento. Para Deleuze, uma das principais consequências de pensar a mobilidade do dispositivo é poder atribuir-lhe a capacidade de criar a novidade : "Todo dispositivo se define então por sua parte de novidade e de criatividade, o que marca ao mesmo tempo sua capacidade de se transformar, ou pelo menos de se fissurar em benefício de um dispositivo futuro (...)." <sup>18</sup> (DELEUZE, 2003b, p. 322)

Voltemos ao exemplo de *One Millionth Tower* para verificar se, neste caso, encontramos a característica da mobilidade, própria ao agenciamento/dispositivo. Um dos objetivos deste projeto é o de transformar a concepção dos centros de habitação com arranha-céus a partir de uma criação coletiva, construindo virtualmente o bairro através da experiência dos moradores, acompanhados de profissionais. A experiência do público e dos criadores se transforma neste dispositivo de documentário interativo, uma conclusão que concorda com a de Deleuze: "Nós pertencemos a estes dispositivos, e agimos sobre eles. (...) Em todo dispositivo, é preciso distinguir o que nós somos (o que já não somos mais), e o que estamos nos tornando." <sup>19</sup> (DELEUZE, 2003b: 322). Deleuze nota também que nós agimos no dispositivo, e esta possibilidade é central no contexto da interatividade pois a capacidade de ação do interator é maior em relação ao espectador, em outras palavras, o interator age de maneira mais ampla em uma obra interativa do que o espectador em uma obra linear.

A partir do exemplo de *One Millionth Tower (Highrise)*, nós pudemos determinar alguns elementos que caracterizam um documentário interativo, diferenciando-o do documentário linear. Constatamos que o documentário interativo é um objeto relacional, fato que nos indicou a possibilidade de considerá-lo como um agenciamento. A escolha de estudar o documentário interativo como um agenciamento permitiu-nos levantar alguns aspectos

---

<sup>18</sup> "Tout dispositif se définit ainsi par sa teneur en nouveauté et créativité, qui marque en même temps sa capacité de se transformer, ou déjà de se fissurer au profit d'un dispositif de l'avenir (...)."

<sup>19</sup> "Nous appartenons à ces dispositifs, et agissons en eux. (...) Dans tout dispositif, il faut distinguer ce que nous sommes (ce que nous ne sommes déjà plus), et ce que nous sommes en train de devenir (...)."

importantes, como a emergência de suas propriedades através da interatividade e as relações das partes ao conjunto. A aproximação entre os conceitos de agenciamento e dispositivo permitiu, por sua vez, detectar as linhas de mobilidade do documentário. Nós abordaremos na sequência outra questão levantada pelo estudo da interatividade no documentário: qual é a natureza da imagem em um documentário interativo? Como qualificar esta imagem? Para indicar caminhos de resposta nós vamos nos basear principalmente no documentário interativo *Rider Spoke*<sup>20</sup> (Blast Theory, 2007), e no conceito de imagem (e derivados: imagem-movimento, imagem-tempo, etc.) desenvolvido por Henri Bergson e Gilles Deleuze.

### **A imagem-interação: o exemplo de *Rider Spoke***

O projeto *Rider Spoke* (2007), do coletivo britânico Blast Theory, é um documentário interativo no qual o participante é convidado a fazer um passeio de bicicleta no espaço urbano (com sua própria bicicleta ou com uma fornecida pelo projeto). Um dispositivo eletrônico de geolocalização, com uma interface a ser manipulada pelo interator, é acoplado ao guidão e ligado a fones de ouvido e a um microfone. O participante deve fazer um passeio com sua bicicleta escutando uma gravação. A um dado momento, ele será convidado a escolher um lugar para fazer uma parada e gravar respostas às perguntas enviadas pelo dispositivo, preparadas previamente pelos artistas. A interface exibe a localização do participante em um mapa, assim como os locais escolhidos pelos outros participantes. Quando o interator estiver próximo a locais escolhidos pelos participantes anteriores, ele poderá escutar as gravações que foram "deixadas" no local, como é explicado na apresentação do projeto: "As gravações feitas pelas pessoas são disponíveis apenas neste contexto: escutadas por um único ouvinte,

---

<sup>20</sup> [http://www.blasttheory.co.uk/bt/work\\_rider\\_spoke.html](http://www.blasttheory.co.uk/bt/work_rider_spoke.html)

só, no local onde ela foi gravada."<sup>21</sup>

Desta forma, a interatividade é uma característica fundamental desta obra pois o seu conteúdo (se restringirmos o conteúdo às gravações) é acessível unicamente por aqueles que decidem participar fisicamente do dispositivo. Não há nenhum objeto a ser visto, a obra existe apenas na experiência de quem sobe numa bicicleta e participa das atividades propostas. Tendo em vista estas particularidades da obra interativa, nós nos questionamos sobre a natureza da imagem neste contexto. Bergson, no célebre primeiro capítulo de *Matéria e Memória* (1999 [1939]), propôs um conceito de imagem que foi frequentemente retomado, notadamente por Deleuze em seus estudos sobre o cinema, onde ele associa imagem, matéria e movimento. Bergson considera a imagem antes de sua dissociação "entre existência e aparência" (BERGSON, 1999: 2). Nesta perspectiva, se a existência da matéria é o seu movimento, e a aparência da matéria é sua imagem, e considerando estes aspectos antes de sua separação, chegamos a uma tríplice igualdade: matéria = movimento = imagem. Deleuze observou que "[e]ste em-si da imagem é a matéria: não algo que estaria escondido atrás da imagem, mas, ao contrário, a identidade absoluta da imagem e do movimento." (DELEUZE, 1985: 77). Deleuze chama esta imagem de imagem-movimento.

As imagens agem umas sobre as outras e, nesta interação, a imagem do corpo, enquanto organismo vivo, tem uma característica particular na sua maneira de reagir às outras imagens, ela introduz um intervalo entre a ação e a reação, ela relaciona as imagens às ações possíveis de seu próprio corpo. «*Chamo de matéria o conjunto das imagens, e de percepção da matéria essas mesmas imagens relacionadas à ação possível de uma certa imagem determinada, meu corpo.*» (BERGSON, 1999: 17; itálico original). Ora, em um documentário interativo, as imagens são postas em relação ao corpo do participante, daí a necessidade de compreender as particularidades desta imagem submetida a um

---

<sup>21</sup> "The recordings that people make are only available in this context: played to a player, alone, in the place where they were recorded." [http://www.blasttheory.co.uk/bt/work\\_rider\\_spoke.html](http://www.blasttheory.co.uk/bt/work_rider_spoke.html)

corpo vivo humano. Para Bergson, um organismo vivo é uma "reserva de indeterminação", pois ele aumenta de maneira indeterminada e imprevisível o campo das possíveis reações.

« Como sugeríamos já no início deste trabalho, o papel da vida é inserir indeterminação na matéria. Indeterminadas, isto é, imprevisíveis, são as formas que cria conforme vai evoluindo. » (BERGSON, 2005 [1907]: 137).

O sistema nervoso age de maneira a criar um intervalo entre a ação sentida e a reação, e neste intervalo está a possibilidade da criação de uma forma nova, « cada progresso dos centros nervosos, ao permitir ao organismo a escolha entre um maior número de ações, lançaria um apelo às virtualidades capazes de envolver o real, (...) e deixaria a consciência passar mais livremente. » (BERGSON, 2005: 194). Deleuze chamou esta noção de « centro de indeterminação », e uma das funções que ele se atribui nos dois volumes de *Cinema* é a de estudar o que acontece com a imagem-movimento quando esta é submetida a um centro de indeterminação. « Enfim, as imagens-movimento se dividem em três tipos de imagem quando são reportadas tanto a um centro de indeterminação quanto a uma imagem especial: imagem-percepção, imagem-ação, imagem-afecção. » (DELEUZE, 1985: 79). Mas Deleuze adverte que outros tipos de imagem também existem além destas que foram mencionadas. O exercício que vamos realizar neste trabalho é análogo ao de Deleuze, mas nós nos concentraremos nos tipos de imagens criadas uma vez que a imagem-movimento for reportada a um centro de indeterminação através de um dispositivo interativo (e não um dispositivo cinematográfico linear).

A esta altura, seria pertinente verificar se podemos falar de uma imagem submetida a um centro de indeterminação no caso da obra de Blast Theory. Como já havíamos mencionado na descrição do projeto, a criação do conteúdo de *Rider Spoke* se faz pela participação ativa do interator. Chatonsky observa, em referência às obras interativas, que « [e]stas obras mobilizam o corpo como nenhuma outra. »<sup>22</sup> (CHATONSKY, 2004: 81). Em *Rider Spoke*, por exemplo, a

---

<sup>22</sup> "[c]es œuvres mobilisent explicitement le corps comme aucune autre."

participação exige que o corpo do participante se implique ativamente para, entre outras ações, pedalar a bicicleta, ativar a interface, etc., e a obra responde a estes gestos. O participante pode, sem dúvida, ser considerado um centro de indeterminação, na medida em que suas respostas às propostas do dispositivo são imprevisíveis e indeterminadas. A imagem é então submetida a um novo centro de indeterminação pelas relações que o dispositivo estabelece. Nós concluímos que os documentários interativos relacionam as imagens a centros de indeterminação, mas ainda não está claro qual é o tipo de imagem que resulta deste processo.

Segundo Chatonsky, o intervalo de indeterminação que existe na percepção de uma imagem é um aspecto central das obras interativas. Este intervalo não é exclusivo às obras interativas, mas em função da maior implicação do corpo neste tipo de obra, a importância do intervalo é aumentada: "A faculdade de agir do interator não é redutível a uma vontade de controle, mas consiste na possibilidade de entreabrir a indeterminação, o possível deve então ser concebido como uma variabilidade da qual não podemos antecipar o resultado."<sup>23</sup> (CHATONSKY, 2004: 90). Deleuze já havia notado a emergência da indeterminação na passagem da imagem-movimento à imagem-tempo. A crise da imagem-movimento, tratada já no volume 1 de *Cinema*, pode ser resumida, segundo Suzanne Hême de Lacotte (LACOTTE, 2001), em alguns elementos que, de maneira geral, caracterizam a ruptura com a unidade da narração no cinema clássico: o fim da edição linear, a explosão do espaço. A crise da imagem-movimento é causada principalmente pela indeterminação que se manifesta no interior da própria imagem, rompendo assim com sua linearidade e previsibilidade. Os personagens da *nouvelle vague*, por exemplo, reagem de forma indeterminada aos acontecimentos da narração, suas ações, seus percursos não respondem de maneira evidente a uma relação de causa e efeito. Uma técnica narrativa emblemática deste período e que

---

<sup>23</sup> "La faculté d'agir de l'interacteur n'est pas réductible à une volonté de contrôle ou de maîtrise, mais consiste en la possibilité d'entrouvrir l'indétermination, le possible devant alors être conçu comme une variabilité dont on ne peut anticiper le résultat."

representa a atitude imprevisível dos personagens é a balada: "A balada acontece em qualquer espaço e ela é a própria manifestação de perda da imagem-ação. Os personagens erram sem reagir ao que acontece com eles."<sup>24</sup> (LACOTTE, 2001: 26). A inclusão do gesto de *flâner* resume a passagem de uma narração baseada em um sistema lógico e racional (sensório-motor, nas palavras de Deleuze) de ação-reação da imagem-movimento (ou imagem-ação) a uma narração baseada nas reações criativas e indeterminadas dos personagens da imagem-tempo. A ruptura definitiva com o sistema da imagem-movimento se dá com a imagem-tempo.

« Na banalidade cotidiana, a imagem-ação e mesmo a imagem-movimento tendem a desaparecer em favor de situações óticas puras, mas estas descobrem ligações de um novo tipo, que não são mais sensório-motoras, e põem os sentidos liberados em relação direta com o tempo, com o pensamento. » (DELEUZE, 2005: 28)

Nós argumentamos que um processo da mesma ordem da passagem da imagem-ação à imagem-tempo se produziu com as obras interativas. Como havíamos constatado com Chatonsky, a participação da interatividade aumenta a indeterminação de uma imagem, da mesma maneira que os aspectos formais da *nouvelle vague* fizeram aumentar a indeterminação no interior das imagens-ação cinematográficas. Com as obras interativas (entre elas o documentário interativo), nós passamos então a outro tipo de imagem, uma imagem-interação, caracterizada também por uma maior indeterminação.

*Rider Spoke* é um exemplo notável desta indeterminação da imagem-interação. Uma grande parte da imagem é criada pelas escolhas de cada interator, o que torna impossível qualquer previsão da própria constituição da imagem antes da experiência do participante. A escolha do percurso, dos lugares de parada, as gravações, todos estes elementos que formarão a imagem do documentário são submetidos às ações do interator. A obra não cessa de mudar, com cada nova contribuição de um participante. A experiência da obra nunca será similar, nem do

---

<sup>24</sup> "La balade a lieu dans des espaces quelconques et elle est la manifestation même de la perte de l'image-action. Les personnages errent sans réagir à ce qui leur arrive. "

ponto de vista do participante (ele também terá se transformado), nem do ponto de vista do conteúdo proposto, ela é portanto radicalmente imprevisível. A imagem-interação, como um agenciamento, existe apenas em movimento, ela não é fixa, nunca será dada em definitivo.

### **Uma taxonomia do documentário interativo**

Até aqui nós nos referimos ao documentário interativo como um objeto monolítico, mas já nas duas obras mencionadas (*Highrise* e *Rider Spoke*), fica evidente que não se trata em ambos os casos do mesmo modo de interação e que diferentes modos de interação implicam diferentes intensidades das características levantadas da imagem-interação. Diversas taxonomias foram propostas na tentativa de organizar os diferentes tipos de documentários interativos (GIFREU, 2011; GALLOWAY e al., 2007; GAUDENZI, 2013a). Nós apresentaremos neste trabalho, através alguns exemplos, a classificação defendida por Gaudenzi que determina quatro modos de interatividade no documentário, sendo eles: hipertextual, conversacional, participativo e experiencial. Antes de tentarmos entender os diferentes funcionamentos da interatividade no documentário, é importante ressaltar que estes modos de interação não são exclusivos, frequentemente um mesmo documentário utiliza simultaneamente diferentes tipos de interatividade. Nós veremos através dos documentários estudados que apesar de uma certa dificuldade em isolar os modos de interação, podemos, na maioria dos casos, estabelecer um modo de interação predominante.

#### **a. O modo de interatividade hipertextual**

Para estudar o modo de interação hipertextual nós vamos nos basear no exemplo do documentário interativo *Rio de Janeiro - Autorretrato*<sup>25</sup>. Este projeto

---

<sup>25</sup> <http://www.riodejaneiroautorretrato.com.br>

compreende também um curta e um média-metragem lineares, mas nós nos concentraremos no documentário interativo produzido para a internet (ou webdocumentário). Neste documentário, depois de um vídeo de introdução que apresenta o contexto e o tema do documentário (a vida nas favelas do Rio de Janeiro), o interator se depara com um menu composto por quatro ícones: Vida cotidiana, Cidade, Sonhos e Pessoas. Escolhendo um destes ícones, o interator é dirigido a um mosaico de fotos e ao clicar em uma destas imagens, um vídeo se inicia. A maioria dos vídeos é composta por entrevistas com moradores das favelas. Ao longo dos vídeos aparecem na tela alguns ícones propondo informações complementares (como a biografia de um personagem mencionado na entrevista, mapas ou dados da favela). O modo de interação deste documentário, que nós chamamos de hipertextual, consiste em navegar entre os diferentes conteúdos propostos pelo autor. O conteúdo é estabelecido previamente, mas o interator pode escolher a ordem de visualização. Neste modo de interação o conteúdo é fechado, mas a maneira de percorrê-lo é aberta e é esta abertura que o diferencia do documentário linear. No caso de *Rio de Janeiro - Autorretrato*, a abertura do documentário se encontra na possibilidade oferecida a cada interator de escolher o assunto que o interessa, a ordem dos vídeos a serem assistidos, e decidir de consultar ou não as informações complementares propostas. Assim, mesmo se o interator não intervier na construção do conteúdo, ele participa da composição da forma do documentário. Em um paralelo simplista com o documentário linear, o interator age no documentário hipertextual como um editor.

Um programa livre destinado à criação a partir de base de dados (imagens, sons, etc.), Korsakow, desenvolvido inicialmente pelo artista Florian Talhoffer, é uma ferramenta notável para a criação de documentários interativos hipertextuais. O programa permite que algumas escolhas na organização do documentário sejam operadas pelo próprio sistema informático a partir de um código baseado em palavras-chave ou em regras estabelecidas pelo autor, como descrito no

website de Korsakow: "Ao acrescentar palavras-chave a cada SNU<sup>26</sup>, você escreve as regras que determinarão como se comportará o seu K-filme.<sup>27</sup> O documentário interativo *Ceci n'est pas Embres*<sup>28</sup> pode ilustrar o modo de funcionamento de Korsakow. Trata-se de um projeto realizado pelo artista e pesquisador Matt Soar, concebido como um diário de viagem, durante sua estadia de seis meses no sudeste da França. No documentário, a cada SNU que assistimos, outros são propostos através de ícones (fotos ou vídeos) que aparecem do lado direito do vídeo quando este se aproxima do fim. Assim, o sistema Korsakow, através de palavras-chave estabelecidas pelo autor, propõe um certo número de opções e o interator, em função de suas escolhas, orienta o sistema a encontrar os SNUs em ligação com os que ele já assistiu. Trata-se aqui de uma hipertextualidade dividida entre interator e sistema informático.

#### **b. O modo de interatividade conversacional**

No modo de interatividade conversacional o interator age constantemente sobre o dispositivo e o sistema informático responde cada gesto do interator. Gaudenzi utiliza a metáfora da conversa para este modo de interação pois ela ilustra esta troca constante entre o interator e a obra. Este modo é muito comum em uma das tendências recentes do documentário interativo, o *docu-game*.

Tomemos como exemplo deste tipo de interatividade o documentário produzido pelo canal franco-alemão Arte, *Le défi des bâtisseurs*<sup>29</sup> (2012). Neste *docu-game*, uma introdução em vídeo, filmada em câmera subjetiva, apresenta o contexto: nós estamos em um escritório de arquitetura e o diretor nos confia o projeto da segunda torre da catedral de Estrasburgo. Nós somos então

---

<sup>26</sup> SNU significa *smallest narrative unit*, ou seja, trechos de vídeos que serão colocados em relação pelo programa e pelo interator.

<sup>27</sup> "En ajoutant des mots clés à chaque SNU, vous écrivez des règles qui détermineront comment se comportera votre K-film." <http://korsakow.org/fr/apprenez/faq/#k-film>

<sup>28</sup> Matt Soar, 2012, <http://www.embres.ca/>

<sup>29</sup> <http://cathedrale.arte.tv/le-webdoc.php>

apresentados à equipe e algumas orientações sobre o projeto nos são dadas. A partir desta situação, o jogo começa. Na parte central da interface um esboço da catedral é exibido. À direita é apresentado um menu com elementos arquitetônicos, classificados por estilo (gótico, neogótico, moderno, etc.), que podemos arrastar sobre o esboço para construir uma torre. Dois outros menus interativos são propostos: o primeiro, na extremidade esquerda da interface, é uma simulação de um programa de mensagem de texto através do qual nós podemos nos comunicar com os membros da equipe. Na extremidade direita da tela está o menu de encontros, que apresenta vídeos (também filmados em câmera subjetiva) que simulam encontros com historiadores, arquitetos e o próprio diretor do documentário, personagens que dão informações sobre a construção da torre. Enfim, também é possível ver e comentar os projetos da catedral que foram realizados e enviados por outros interatores.

Como podemos constatar, as possibilidades de ação apresentadas ao interator no documentário conversacional são muito diferentes do documentário hipertextual. Aqui, o interator é capaz de intervir no conteúdo e não apenas no percurso que ele fará para consultá-lo. A metáfora da conversa torna-se evidente no menu que permite a comunicação com os membros da equipe. Evidentemente, esta comunicação é parametrada, não sendo livre e aberta como uma comunicação entre duas pessoas, mas o princípio de uma conversa está presente: para cada intervenção do interator existe uma resposta da parte do dispositivo. Enfim, o campo de ação do interator é maior no modo de interação conversacional. Por outro lado, o papel do autor também se transforma com os diferentes modos de interação. No modo hipertextual, o realizador cria um conteúdo e propõe aos interatores diferentes maneiras de percorrê-lo. Já no modo conversacional, o autor cria um sistema com o qual o interator poderá dialogar de forma criativa.

### **c. O modo de interatividade participativo**

No modo participativo, o interator é convidado a contribuir com a criação do

conteúdo do documentário. Gaudenzi compara este modo de interação à construção: "O autor decide as ferramentas e as regras e coloca as primeiras peças, mas há espaço para colaboração e expansão."<sup>30</sup> (GAUDENZI, 2013a: 56). Para tentarmos compreender melhor este tipo de interação, nós partiremos do exemplo do documentário *Journal d'une insomnie collective*<sup>31</sup> (2013-em curso), produzido pela National Film Board (Canadá). Este documentário convida o público a enviar suas contribuições em vídeo, texto ou desenho sobre suas experiências de insônia. Para poder acessar esta produção, é preciso marcar um horário e visitar o site neste momento preciso. O agendamento se faz através de um menu com quatro imagens da face de personagens acompanhadas de seus nomes respectivos. Ao clicar em uma das imagens, inicia-se um vídeo com o depoimento do personagem sobre sua própria experiência de insônia. Ao final do vídeo, existe a possibilidade de marcar um encontro com este personagem escolhendo um horário (a partir de 20h) e marcando o endereço de email, telefone e localização (país). O interator, no horário de seu encontro, recebe uma chamada telefônica e uma mensagem de email com um link para que ele possa se conectar ao documentário. Apenas então o participante terá acesso à integralidade dos depoimentos dos outros interatores relatando suas experiências de insônia. O interator é convidado a enviar sua própria experiência respondendo a perguntas formuladas pelo dispositivo. As respostas podem ser em forma de desenho, vídeo ou texto.

Este é um documentário que constrói o seu conteúdo com a participação do interator. O aspecto principal da participação não está na escolha da ordem de visualização (hipertextual) ou em um diálogo estabelecido com o dispositivo (conversacional), mas sim no envio do conteúdo à obra. O papel do autor está mais na proposta e na criação de um dispositivo que permitira a integração da produção do interator do que na realização de um conteúdo.

---

<sup>30</sup> "The author decides on the tools and rules and lays down the first layer of bricks, but there is room for collaboration and expansion."

<sup>31</sup> <http://insomnie.onf.ca/#/insomnie>

#### d. O modo de interatividade experiencial

O modo experiencial é aquele que integra as mídias geolocalizadas (*locative media*) no dispositivo de interação. Trata-se de uma interação que considera parâmetros do espaço físico onde se situa o documentário, normalmente através da utilização do GPS (*Global Positioning System*) e que age, na maioria dos casos, na relação do interator com o espaço. O contexto no qual se faz a experiência da obra adquire assim uma grande relevância, fato que muitas vezes a restringe aos lugares específicos para onde ela foi concebida. No caso de *Rider Spoke*, por exemplo, o documentário exige uma recriação para que possa ser exibido em lugar diferente de sua concepção inicial. Mas não é o caso de todas as obras, em MILK Project<sup>32</sup> por exemplo, o GPS foi utilizado para retratar o percurso dos personagens que participam da produção de queijo em todas as suas etapas (da fazenda produtora de leite na Letônia à comercialização do queijo nos Países Baixos). Os percursos são disponíveis em um website e acompanhados de comentários dos personagens, de imagens e de mapas. O documentário, mesmo estando ligado a um contexto específico, é acessível de toda parte pelo website.

Outro aspecto importante da interatividade experiencial é a mobilidade do interator. Como destacou Pengkai Pan,

"O paradigma da interatividade computador-humano através de canais móveis é bastante diferente da interatividade baseada em um desktop. A diferença fundamental é que o corpo do espectador torna-se um ponto de mouse para navegar no espaço."<sup>33</sup> (PAN, 2004: 29).

A experiência deste modo de interação utiliza em uma grande medida o corpo em movimento, pois o participante é convidado a agir no espaço e não apenas em uma interface digital, como na maioria dos casos apresentados até aqui.

---

<sup>32</sup> Esther Polak, 2004, <http://milkproject.net/en/fls/main.html>

<sup>33</sup> "The paradigm of computer-human interaction through mobile channels is quite different from desktop-based computer-human interaction. The fundamental difference is that the audience's body becomes a "mouse point" to navigate through space."

O aplicativo para iPhone *Walking the Edit*<sup>34</sup> (Ulrich Fisher, 2010) pode contribuir à nossa compreensão do funcionamento dos documentários interativos experienciais. Trata-se de um dispositivo que permite que o utilizador equipado de um iPhone e fones de ouvido ative vídeos (de arquivo ou produção original) no momento em que passa pelo local onde estes foram realizados (atualmente o aplicativo esta disponível apenas nas cidades de Bruxelas, Paris e Bagnols-sur-Cèze). A experiência do passeio é enriquecida por diversos fragmentos audiovisuais ligados ao local da passagem. O dispositivo grava o percurso e o ritmo de caminhada do interator para, a partir destes parâmetros, montar um vídeo com os fragmentos que foram ativados durante a caminhada. Em um website, são apresentados lado a lado os diversos vídeos realizados e os mapas com o traçado do percurso.

Este modo de interatividade integra à indeterminação, própria à imagem-interação, a indeterminação dos encontros urbanos. Projetos como *Rider Spoke*, *Urban Tapestries*<sup>35</sup>, *Walking the Edit*, encorajam os encontros aleatórios e ressaltam o acaso presente na vida cotidiana, principalmente no contexto urbano. Como Gaudenzi constatou, as mídias geolocalizadas têm também o potencial de abrir o documentário interativo aos encontros imprevisíveis com o espaço: "Se a interatividade vai acontecer num espaço físico e aberto, e talvez com outras pessoas, a interação depende de variáveis múltiplas (as reações das pessoas, o tempo, sapatos escorregadios, tráfego, etc...), das quais a maioria é imprevisível."<sup>36</sup> (GAUDENZI, 2013a: 62).

---

<sup>34</sup> <http://walking-the-edit.net/fr/>

<sup>35</sup> Coletivo Proboscis, 2005.

<sup>36</sup> "If interactivity is going to happen in a physical and open environment, and maybe with other people, the interaction will depend on multiple variables (people's reactions, weather, slippery shoes, traffic etc...) most of which are not predictable."

## Conclusão

Numa tentativa de estabelecer elementos para uma estética do documentário interativo, nós investigamos as particularidades e a natureza da imagem interativa. A teoria do agenciamento nos deu alguns elementos para caracterizar o documentário interativo: mobilidade, propriedades emergentes e conjunto heterogêneo com relações exteriores. Em seguida, partindo do conceito de imagem desenvolvido por Bergson e Deleuze, determinamos algumas características do que chamamos de imagem-interação. Enfim, constatamos que existem diversos modos de interação e retomamos a taxonomia do documentário interativo elaborada por Gaudenzi. Apesar destas conclusões, muitas questões ainda precisam ser abordadas para que seja desenvolvido um quadro conceitual próprio ao campo nascente do documentário interativo.

## Referências Bibliográficas

ASTON, J. et GAUDENZI, S., "Interactive documentary: setting the field". In: *Studies in Documentary Film*, Volume 6, Número 2, 2012, 125-139.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. 2a edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999 [1939].

BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. 1a edição. São Paulo: Martins Fonte, 2005 [1907].

CHATONSKY, Grégory. "Le centre d'indétermination : une esthétique de l'interactivité". In: *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* », Número 3, 2004, 79-96.

DELANDA, Manuel. *A New Philosophy of Society - Assemblage theory and social complexity*. Londres: Continuum, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: A Imagem-Movimento*. 1a edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: A Imagem-Tempo*. 1a reimpressão. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. "Qu'est-ce qu'un dispositif ?". In: *Deux régimes de fous*. Paris: Éditions Minit, 2003a [1989], pp. 316-325.

DELEUZE, Gilles. "La vie comme œuvre d'art". In: *Pourparlers*. Paris: Éditions Minit, 2003b [1986]. 129-138.

GALLOWAY, D.; MCALPINE, K. B.; HARRIS, P.. "From Michael Moore to JFK Reloaded: Towards a working model of interactive documentary". In: *Journal of Media Practice*, Volume 8, Número 3, 2007, 325-339.

GAUDENZI, Sandra. *Interactive Documentary: towards an aesthetic of the multiple*. 2013a. Tese de doutorado, Centre for Cultural Studies (CCS). Goldsmiths, Londres. <http://www.interactivedocumentary.net/about/me/> (Acessada em: 26 de abril de 2013).

GAUDENZI, Sandra. "The interactive documentary as a living documentary". In: *Revista Digital de documentário*, Número 14, 2013b. [http://www.doc.ubi.pt/14/dossier\\_sandra\\_gaudenzi.pdf](http://www.doc.ubi.pt/14/dossier_sandra_gaudenzi.pdf), 9-31.

GIFREU, Arnau C.. El documental interactivo : una propuesta de modelo de analisis. 2013a. Tese de doutorado, Departamento de Comunicação. Universitat Pompeu Fabra.  
[http://www.agifreu.com/web\\_dmi/articles/El\\_documental\\_interactivo\\_indice\\_Arnau\\_Gifreu.pdf](http://www.agifreu.com/web_dmi/articles/El_documental_interactivo_indice_Arnau_Gifreu.pdf) (Acessada em: 26 de abril de 2013).

JENKINS, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. Nova Iorque: New York University Press, 2006.

LACOTTE, Suzanne Hême de Lacotte. *Deleuze : philosophie et cinéma*. Paris: L'Harmattan, 2001.

PAN, Pengkai. *Mobile Cinema*. Tese de doutorado. 2004. MIT Program in Media Arts and Sciences, Cambridge.  
<http://alumni.media.mit.edu/~ppk/Publications/Pengkai%20Pan%20Thesis.pdf> (Acessado em 30 de abril de 2014)

PAQUIN, Louis-Claude. *Comprendre les médias interactifs*. Québec: Isabelle Quentin éditeur, 2006.

RUYER, Raymond. *Néo-finalisme*. Paris: Presse Universitaires de France, 2012 [1952].

RYAN, Marie-Laure. "Peeling the Onion: Layers of Interactivity". In: *Digital Narrative Texts* [Internet], 2005, <http://users.frii.com/mlryan/onion.htm> (Acessado em 30 de abril de 2014)

STIVALE, Charles J. (org.). *Gilles Deleuze - Key Concepts*. Durham: Acumen Publishing Limited, 2011 [2005].

## Filmografia

*7 billion others*, 2003-em curso, Yann Arthus-Bertrand.

*Ceci n'est pas Embres*, 2013, Matt Soar.

*Highrise*, 2010-em curso, Katherine Cizek.

*Hollow*, 2012, Elaine McMillion.

*Journal d'une insomnie collective*, 2013, Hugues Sweeney.

*Le défi des bâtisseurs*, 2012, Julien Aubert.

*Life in a Day*, 2010, Kevin Macdonald.

*MilkProject*, 2005, Esther Polak.

*Rider Spoke*, 2007, Coletivo Blast Theory.

*Rio de Janeiro - Autorretrato*, 2011, Marcelo Bauer.

*UrbanTapestries*, 2004, Coletivo Proboscis.

*Walking the Edit*, 2010-em curso, Ulrich Fischer.

## Notas sobre o documentário brasileiro moderno

Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Doutor em Multimeios pelo Instituto de Artes da Unicamp e professor do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco, vinculado ao Bacharelado de Cinema e Audiovisual.*

***e-mail: laecioricardo@gmail.com***

## Resumo

Após breve releitura sobre a emergência do documentário moderno, tradição marcada pelo advento dos equipamentos de registro síncrono (*tomada direta*), pela adoção de uma nova ética a orientar a relação cineasta/personagens e pela prática da reflexividade, o artigo reavalia o processo de modernização do documentário brasileiro. Em geral, apesar de ter sido lançado apenas em 1984, *Cabra marcado para morrer* é apontado como a obra que melhor equacionaria tais procedimentos, convertendo-se no grande marco desta transição. Nosso objetivo, porém, é destacar o pioneirismo de três outros títulos neste ciclo de mudanças, um pioneirismo quase sempre eclipsado pela fulgurância de *Cabra Marcado*.

Palavras-chave: documentário brasileiro; cinema direto; revisão crítica.

## Abstract

After a brief review about the emerging modern documentary in the West, a tradition marked by the development of synchronized sound, the adoption of a new ethics to orientate the relationship between filmmaker and the otherness, and the practice of reflexivity, this paper investigates the modernization of Brazilian documentary. In general, despite having been released only in 1984, *Cabra marcado para morrer* is identified as the work that best assimilates such procedures, thus becoming the main reference in this transition. However, our goal is to highlight the of three other pioneer titles, in this cycle of changes. A primacy not always recognized due to the brilliance of *Cabra marcado*.

Keywords: Brazilian documentary; direct cinema; critical review.

O desenvolvimento das tecnologias portáteis de registro síncrono do som e da imagem (*tomada direta*), em fins dos anos de 1950, juntamente com o florescimento de uma nova ética na relação cineasta/personagem no documentário (ética que limitava a autoridade do realizador e a pretensão totalizante de muitos filmes), promoveram uma ruptura neste domínio audiovisual: a chamada transição do modelo clássico para o moderno (BARNOUW, 1993; GAUTHIER, 2011). Neste contexto, a estilística clássica, caracterizada pela presença de uma voz *over* didática e pela afasia dos sujeitos abordados<sup>2</sup>, cede espaço a um fascínio crescente pela fala e presença do outro em cena, bem como pela adoção de procedimentos narrativos que valorizam a complexidade do mundo, em vez de reduzi-la a esquemas mecânicos (*relações de causa e efeito*).

Em outros termos, esta transição sinaliza a ascensão de uma prática cinematográfica marcada por um menor controle do realizador e por uma maior confiança na desenvoltura dos sujeitos em cena. Isto não implica dizer que o modelo clássico, com sua gramática peculiar, fora sepultado. Mas os ventos do período anunciavam um revigoramento do campo documental, alicerçado pelas inovações técnicas<sup>3</sup> e pela adoção de novas premissas éticas e estéticas. Embora o presente ensaio privilegie o contexto brasileiro, e destaque a singularidade de

---

<sup>2</sup> Emprego aqui o termo “documentário clássico” para me referir, prioritariamente, às produções que adotam uma estilística marcada pelo controle excessivo do realizador (*monopólio da voz*), ilustrado pelo uso de uma voz *over* didática e, quase sempre, pelo mutismo da alteridade. Tais obras também se caracterizam pelo enfoque totalizador, que privilegia leituras unívocas. A escola inglesa, capitaneada por John Grierson, desponta como o avatar deste modelo, embora outras cinematografias se encaixem neste perfil (o cinema do esforço de guerra; os cinemas educativos). No entanto, reconheço que, sob o rótulo “documentário clássico”, figura uma diversidade de propostas e realizadores que não se encaixam nesta descrição. Cito os exemplos de Vertov, de Joris Ivens, de Resnais (produção documental), de Georges Franju e do *Free Cinema*, dentre outros.

<sup>3</sup> A tecnologia que culminou no florescimento dos equipamentos portáteis e síncronos, cabe destacar, não desponta subitamente, sem antecedentes. É importante mencionar aqui as pesquisas com som alavancadas pela escola britânica, em cujo grupo se destacava o brasileiro Alberto Cavalcanti, e as conquistas alimentadas pelo esforço de guerra (o desenvolvimento de películas mais sensíveis e de alguns gravadores portáteis), por exemplo. Todavia, apesar destes avanços, é somente no contexto de transição dos anos de 1950/1960 que o aparato técnico possibilita o pleno êxito da tomada direta.

três títulos nem sempre mensurados em seu caráter inovador, acredito ser interessante recapitular aqui algumas vertentes exemplares do documentário moderno. Em certa medida, creio que as questões salientadas por uma ou outra escola irão reverberar na prática brasileira, como ilustrará posteriormente a leitura da tríade fílmica mencionada.

Nos EUA, por exemplo, este período foi marcado pela ascensão do *cinema direto*, cujo preceito maior era a exigência de uma voz silente por parte do cineasta e o uso de uma câmera em recuo, no intuito de tentar flagrar a espontaneidade do mundo em seu transcorrer (NICHOLS, 2005; MARCORELLES, 1973). Orientados pelo desejo de acompanhar e registrar, continuamente, o fluxo da vida e a movimentação dos personagens em suas atividades diárias, os diretores desta escola procuravam vincular-se intimamente ao cotidiano dos sujeitos por eles documentados. A premissa é observar sem intervir/interagir diretamente, posição que ambiciona uma questionável invisibilidade na tomada e cujo ideal idílico, segundo Marcorelles (1973), seria o apagamento de toda e qualquer mediação (a possibilidade de um acesso imediato ao mundo, o desabrochar de um olhar sem suporte).

Em contrapartida, na França, despontaria simultaneamente o *cinema-verdade*, cujo expoente é o antropólogo Jean Rouch; nesta vertente, em vez da discrição pretendida pelos colegas americanos, vislumbramos um envolvimento e interação maior do cineasta com o universo abordado no filme. Em síntese, é sua presença agenciadora que estimula derivas narrativas e instiga a fabulação dos personagens, forjando níveis de indiscernibilidade para o espectador e expondo a fragilidade da dicotomia ficção/documentário (DELEUZE, 2009). Por conseguinte, em vez de registros orientados por um ideal de “invisibilidade” da equipe, testemunhamos nos filmes desta tradição unicamente a “verdade de um encontro”, com suas hesitações, ambiguidades e a reinvenção de subjetividades diante da câmera. Amparados em texto consagrado de Comolli (2010), poderíamos dizer que tais obras valorizam a inevitável “perversão” ou vocação do

*direto*<sup>4</sup>.

Com regularidade, a historiografia do cinema insiste em opor tais tradições, estabelecendo polaridades. Mas, se as diferenças entre ambas são evidentes, também o são as afinidades. E creio que uma melhor compreensão do direto só pode ser alcançada se ressaltadas tais convergências. Assim, apesar das divergências, as duas escolas apontadas demonstram forte interesse pela fala/gestualidade do “outro” na tomada (o *direto* parece colocar a experiência da audição, durante a fruição fílmica, em condições de igualdade com a visão) e pelo “frenesi das ruas”, recuperando uma espécie de frescor que se encontrava ausente do documentário clássico. Escasso uso de iluminação artificial, câmera e enquadramento trepidantes, foco instável e som impuro (marcado pela presença de ruídos externos) caracterizam a estilística modesta destas produções, estilística que, no limite, será aclamada sob a denominação suspeita de “estética do real” (DA-RIN, 2004), como se tais procedimentos fossem fiadores de uma tomada com “maior aderência ao mundo”. Neste contexto de ascensão do direto, e de forma majoritária no cinema-verdade, a *reflexividade* desponta como prática exemplar: a palavra de ordem é abdicar de qualquer pretensão especular, evidenciando para o público as decisões que presidiram a realização do filme – em outras palavras, o documentário exhibe em seu corte final as *pegadas* de sua feitura.

Tais tendências, com um pouco de atraso, aportam no Brasil em meados da década de 1960. Como sugere Bernardet (2003), ao inventariar parte significativa da produção documental que desponta entre nós após 1963, o contexto militante e ideológico do período, marcado pela hegemonia do *Cinema Novo*, impede

---

<sup>4</sup> De forma complementar, podemos mencionar ainda o exemplo da escola canadense. Na sua vertente anglófona, despontaria o chamado *candid-eye* que, em muitos aspectos, assemelha-se à tradição norte-americana aqui mencionada. Já na província do Québec, de influência francesa, aflora outro núcleo, com destaque para o protagonismo de Pierre Perrault e Michel Brault. De forma sucinta, a produção deste último grupo pode ser enquadrada como um cinema de celebração identitária; portanto, em sintonia com a “Revolução Tranquila”, movimento social de reivindicação política, de afirmação cultural e de secularização que aflora no Québec dos anos de 1960, após décadas de alijamento político desta província pela maioria inglesa do país (GAULTHER, 2011).

nossos realizadores de minimizar sua voz e autoridade no filme; em suma, de aderir integralmente à novidade. Em outros termos, a base tecnológica e a estilística do documentário moderno são gradualmente incorporadas à prática cinematográfica brasileira, mas sua premissa ética recua ante o anseio dos diretores de ainda usar sua arte como púlpito para *educar* o espectador (RAMOS, 2008).

Para alguns pesquisadores, todavia, o filme que verdadeiramente inaugura entre nós um uso generoso das premissas do *direto*, comportando uma maior abertura à alteridade e às ambiguidades do “real”, seria *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984)<sup>5</sup>. Como toda eleição que aponta balizas inaugurais ou obras canônicas, creio que esta escolha solicita ponderações. Seu risco maior é o de eclipsar outros títulos que, nos anos de maturação e transição do documentário brasileiro, contribuíram para alavancar este domínio, antecipando práticas inéditas entre nós e promovendo outro engajamento do espectador na tomada. Assim, sem minimizar os méritos de *Cabra marcado*, meu objetivo no presente texto é destacar o pioneirismo de três outros trabalhos anteriores neste ciclo de mudanças: os curtas *Di-Glauber* (Glauber Rocha, 1977), *Greve!* (João Batista de Andrade, 1979) e *Mato eles?* (Sérgio Bianchi, 1982)<sup>6</sup>.

Creio ser relevante ampliar aqui a justificativa para a escolha desta tríade. Ao lançar *Cineastas e Imagens do Povo* (originalmente publicado em 1985), obra cujos resultados são bem conhecidos entre os investigadores do audiovisual, Bernardet já nos prestigiara com um amplo inventário das produções nacionais que vão de 1963 a 1983. Ao investigar como a alteridade aflora nos

---

<sup>5</sup> Ver Bernardet (2003) e Da-Rin (2004), entre outros trabalhos.

<sup>6</sup> A rigor, se nos amparássemos aqui nas categorias definidas por Nichols (2005) e Renov (2004), poderíamos avançar em nossas considerações e afirmar que tais filmes, embora situados no ciclo do documentário moderno, já portam características do *documentário contemporâneo*. Pensemos, por exemplo, no viés autobiográfico do *Cabra marcado* (um exercício fílmico também em 1ª pessoa) e na conduta performática de Glauber, no seu explosivo curta. Todavia, para efeito didático, restringir-me-ei ao contexto de sedimentação da nossa modernidade documentária, marcado pelo emprego generoso do *direto* e pela afirmação das *práticas reflexivas* em oposição a qualquer pretensão especular.

documentários brasileiros que primeiro empregaram o registro síncrono, Bernardet depara-se com títulos onde a premissa ética do direto quase sempre é negligenciada e o *outro* abordado converte-se em amostragem para ilustrar uma tese prévia anterior ao filme (eis a gênese de sua precisa categoria *documentário sociológico*). Em sua análise, ressaltou, o ensaísta depara-se com obras de transição, que suscitam um olhar mais positivo para a prática documentária no Brasil e um desejo de reinvenção dos cineastas, ainda que poucos exemplares, é fato, ecoem a magnitude do direto. Tal fulgurância será identificada precisamente no antológico filme de Coutinho; tanto que, na nova edição do livro, publicada em 2003, Bernardet optou por incluir, no apêndice, o ensaio *Vitória sobre a lata de lixo da história*, ilustrativo de seu apreço e reconhecimento da singularidade de *Cabra marcado* neste ciclo.

Da tríade que mencionei, reitero, *Greve!* é contemplado por Bernardet, embora sua leitura privilegie outro foco, mas os dois outros títulos, que considero obras seminais do nosso documentário, permanecem ausentes do livro, carecendo de reconsideração. Em minha avaliação, tais filmes antecipam e inauguram muitos dos procedimentos que seriam aplicados com vigor no documentário de Coutinho – um pioneirismo que solicita reconhecimento e pormenorização. Destaco, porém, que a lista de trabalhos pioneiros nesta fase de transição, aqui não abordada em virtude da limitação física do artigo, comportaria ainda outros títulos, a exemplo de *Caso Norte* (1973) e *Wilsinho Galiléia* (1979), de João Batista de Andrade, e *Bethânia bem de perto* (1966), da dupla Bressane e Escorel, produções igualmente negligenciadas por Bernardet, embora suas realizações antecedessem o lançamento de *Cineastas e Imagens do Povo*. Creio que a inclusão de tais filmes nesta obra, hoje clássica, talvez contribuisse na reformulação de algumas hipóteses alavancadas pelo ensaísta, além de minimizar o pioneirismo de *Cabra marcado* – o que não implica em desvalorizá-lo. Assim, neste artigo, penso que uma forma de me esquivar parcialmente de suas colocações seria me voltar para as produções relevantes deste ciclo não privilegiadas por ele. Como entender a exclusão destes títulos do seu livro é tema para outra investigação, acredito.

Ressalto que não é ambição deste artigo propor retificações ao estudo de Bernardet; penso em estabelecer certa complementaridade, em alargar o território por ele garimpado. Além disso, considerando-se o limite físico da publicação, quero ressaltar o ideal de incompletude do presente texto explicitado em seu próprio título: o que proponho são notas, apontamentos, considerações sobre este período de transformação e reformulação da prática documentária no Brasil e sobre três obras relevantes, a meu ver eclipsadas pela fulgurância de *Cabra marcado*. Ressalto o sentido de incompletude porque tenho convicção de que alguns destes filmes, como *Di-Glauber* e o próprio *Cabra marcado*, demandariam bem mais do que um artigo para serem devidamente esmiuçados.

Concluída esta introdução onde recapitulamos o contexto de florescimento do cinema direto e alguns de seus preceitos centrais, cabe delinear o percurso seguinte do artigo. Na nova etapa, iniciaremos o empreendimento analítico com uma breve releitura de *Cabra marcado*, vislumbrando suas inovações estéticas e importância histórica, precisamente alguns dos elementos que lhe notabilizaram no cinema brasileiro. Em seguida, de forma retrospectiva, lançamo-nos a uma investigação atenta dos títulos de Rocha, Batista e Bianchi, identificando suas singularidades e os procedimentos pioneiros postos em prática por seus realizadores.

### **Cabra marcado para morrer**

A complexidade desta obra pode ser atestada pela montagem eficiente, que consegue ordenar e organizar um grande número de registros imagéticos e sonoros heterogêneos, com notável descontinuidade espaço-temporal entre eles. No filme, despontam imagens documentais dos anos de 1960, trechos do *Cabra marcado* original<sup>7</sup>, fotografias e recortes de jornais da época, depoimentos e

---

<sup>7</sup> Projeto iniciado no âmbito do Centro Popular de Cultura da UNE (CPC-UNE), focado na emergência das ligas camponesas e na figura exemplar de João Pedro Teixeira, líder político da Liga de Sapé, num exercício de reencenação de sua trajetória e assassinato. Sua realização sofre interdição militar em

entrevistas com os antigos atores, múltiplas vozes narrativas, tomadas da equipe durante a realização do segundo projeto e sequências investigativas sobre o paradeiro da família de João Pedro e Elizabeth Teixeira. Num primeiro momento, ao analisarmos a pluralidade de fontes e o encadeamento narrativo do filme, temos a impressão de que a obra parece se amparar numa articulação descontínua e até dispersiva. Como sugere Gervaiseau (2000), a sucessão de fragmentos heterogêneos parece reenviar o espectador a uma multiplicidade de lugares, tempos, ações e materiais, sem estabelecer conexões evidentes. Esta primeira leitura, todavia, não deve eclipsar a vitalidade do filme e nos impedir de perceber sua rica tapeçaria. Longe de ser um demérito, a disposição narrativa do *Cabra marcado* e o delicado trabalho de montagem – que concilia temporalidades e espacialidades diferentes, registros estilísticos díspares e inúmeras vozes a falar – revelam um esforço para promover uma convergência entre *forma* e *conteúdo* na obra. Na cinematografia de Coutinho, o *Cabra marcado* é precisamente a sua primeira obra a apostar na força do ato rememorativo e na eloquência dos sujeitos em cena (o interesse pela oralidade é referendado não apenas pela partilha da voz e a confiança na fala do *outro* a recapitular sua trajetória, mas também pela apreensão dos vestígios de uma cultura oral entre nós – de suas marcas de expressão). Deduzimos, pois, que a forma definida pela montagem/edição é fragmentada e lacunar porque a *memória*, o grande tema do filme, também o é. Assim, em vez de vacuidade narrativa, teríamos, então, uma sintonia entre a moldura narrativa e o conteúdo abordado.

Em contraposição à tendência dominante no documentário brasileiro à época, a chamada abordagem “sociológica”, que convertia o filme na ilustração de uma tese amparada em generalizações e relações de causalidade (BERNARDET, 2003), em *Cabra marcado* predomina o respeito pela ambiguidade/complexidade dos temas abordados, sem a imposição de leituras preferenciais. Deste modo, a obra

---

1964, com apenas 40% das filmagens concluídas. Em 1981, Coutinho retoma o projeto, agora reformulado como um documentário sobre o filme inacabado e o paradeiro dos camponeses que participaram desta experiência.

pode ser interpretada por múltiplos olhares. *Cabra marcado* é, respectivamente, o filme do golpe e da abertura política – as cicatrizes destes momentos históricos despontam nos recortes de jornais inseridos, na arbitrariedade da ação militar, na impunidade dos crimes no campo e no esfacelamento de muitas famílias jamais recompostas. O documentário é também um registro reflexivo, que mescla um exercício de intertextualidade e metalinguagem sobre uma obra inacabada e interrompida bruscamente, e as consequências desta interdição na trajetória dos principais envolvidos. Por outro lado, ao instigar a memória dos camponeses protagonistas das filmagens originais e ponderar sobre o subsequente destino de suas vidas, a obra converte-se em rico registro memorialístico sem pretensões de fidelidade histórica ou de propor qualquer conclusão esquemática. Por fim, *Cabra marcado* é também um exercício revisionista e crítico do modelo de cinema político defendido por certa intelectualidade dos anos de 1960.

E, diferentemente do que verificamos em grande parte dos documentários brasileiros das décadas anteriores, onde havia uma nítida separação entre o *sujeito* cineasta e o *objeto* por ele abordado, postura defensiva que evitava *contaminações*, neste título Coutinho é um personagem relevante (lembramos que também sua história de vida foi afetada pela interrupção do projeto original). Portanto, a subjetividade/olhar do diretor manifesta-se enfaticamente ao longo do filme, como atestam os muitos trechos narrativos em primeira pessoa e sua recorrente presença física nas imagens. Em resumo, *Cabra marcado* não se confunde com um registro autobiográfico, mas sua força deriva igualmente deste passado comum compartilhado por cineasta e camponeses; e obstruído por um episódio dramático (embora a tragédia tenha implicações diferentes para cada *facção* envolvida neste processo). Lembro ainda que, embora não abandone por completo a estilística clássica, tendo em vista sua natureza investigativa, *Cabra marcado* faz um uso competente e austero da técnica do *direto*, apostando no imprevisto e na interação não premeditada (LINS, 2004). Por fim, o filme também inova ao eleger a *reelaboração* de memória subterrâneas (POLLAK, 1989), supostamente confinadas ao silêncio, como dispositivo e ao valorizar a

interlocução, transformando a entrevista em conversa, plena de diálogos, mas também de vazios e silêncios, ricos em sua eficácia comunicativa<sup>8</sup>.

A ousadia estilística e a relevância política do *Cabra marcado*, claro, implicaram num imediato reconhecimento da crítica brasileira e internacional. No entanto, parece-me que sua consagração terminou por encobrir os méritos de outras obras que, realizadas antes, colaboraram igualmente para alavancar a tradição documentária brasileira. Embora sem a mesma projeção do *Cabra marcado*, tais títulos contribuíram para sedimentar o documentário moderno brasileiro. E, mesmo quando se utilizam de *base técnica pré-moderna* e de uma *narração em off* (típicas do padrão clássico), caso de *Di-Glauber*, inovam na abordagem, no processo de edição/montagem, na incorporação da reflexividade e na autocrítica às pretensões totalizantes do documentário. Além disso, *Di-Glauber* e *Mato eles?* partilham um caráter experimental – são filmes pouco preocupados em narrar ou em reforçar as convenções do domínio não-ficcional, preferindo apostar na desconstrução e no gesto provocador. Avancemos, pois, na identificação do pioneirismo de três títulos relevantes desta fase, obras cujas singularidades antecipam alguns dos procedimentos empregados em *Cabra marcado* ou apontam para práticas pouco usuais entre nossos documentaristas. O paralelo entre as obras (virtudes estilísticas e tendências precursoras), reitero, será mais implícito do que por meio de comparações diretas.

### Di-Glauber

Ao ouvir no rádio a notícia sobre a morte do amigo e pintor Di Cavalcanti, em outubro de 1976, Glauber reuniu alguns rolos de filme, uma câmera emprestada e seguiu com o fotógrafo Mário Carneiro para registrar o velório do artista, sob

---

<sup>8</sup> Outro mérito evidente do *Cabra marcado*, poucas vezes ressaltado, é ter familiarizado o espectador da época com as produções documentais em longa-metragem. Lembremo-nos que boa parte das obras de não ficção produzidas no Brasil, nas décadas anteriores, possuía uma duração inferior a 60 minutos.

protesto dos familiares presentes. Com pouco mais de 15 minutos de duração, o curta, cuja exibição permanece vetada por solicitação dos herdeiros do pintor, é polêmico já a partir da indefinição de seu título<sup>9</sup>. Obra que permite múltiplas abordagens, *Di-Glauber* não é um trabalho descritivo e didático sobre o velório/sepultamento de uma celebridade das artes brasileiras, tampouco uma cinebiografia, formato hoje tão em voga. Filmado em quatro locações diferentes – no Museu de Arte Moderna (RJ), no Cemitério São João Batista (RJ), numa exposição de quadros de Di e no apartamento do cineasta –, a produção subverte o caráter solene dos ritos funerários (a melancolia do luto é substituída pela carnavalização da morte e por uma subsequente apologia da vida), apresentando-nos um pintor de ímpeto e talento exuberantes. Tudo isso catalisado pela personalidade inquieta e dionisíaca do diretor.

A reflexividade e a prática da metalinguagem também são recorrentes no curta, com Glauber frequentemente em cena (presença física ou narrativa), a comentar/ler, em tom radiofônico, irônico e distante da formalidade da *voz over*, as matérias jornalísticas do período que noticiavam a realização do filme e a controvérsia com os familiares. Em outro momento, Glauber modula novamente a voz para declamar um poema de Vinícius de Moraes consagrado ao pintor. Mais à frente, em passagem eminentemente memorialística, Glauber relembra seus encontros com Di Cavalcanti – aqui, o tom da fala é cordial, afetuoso sem afetação, um misto de depoimento e confissão. E, quando se insere fisicamente no documentário, sua presença é performática, a exemplo do plano em que parece liderar o cortejo funerário. Nesta cena, sua conduta é a de quem intervém para forjar a situação a ser filmada, vencendo resistências; e, embora não tenha registro direto, o *off*, não raro, simula o que poderia ser a direção enfática de Glauber nestas tomadas, orientando a *mise-en-scène*, a exemplo das indicações verbais que acompanham alguns planos do velório (“agora dá uma panorâmica

---

<sup>9</sup> Di Cavalcanti; Di-Glauber, sugestão do crítico Alex Vianny; ou mesmo Ninguém assistiu ao formidável enterro de sua última quimera; somente a ingratição, essa pantera, foi sua companheira inseparável, fragmento do poema “Versos Íntimos”, de Augusto dos Anjos.

geral e enquadra o caixão no centro. Depois começa a filmar da esquerda para a direita”).

Como destaca Mattos, Glauber exerce múltiplos papéis no curta: ele é simultaneamente um narrador transgressor, que não emite relatos formais e, tampouco, emula a indiferença da voz *over*; é um diretor determinado em seu projeto, ainda que enfrente a resistência familiar; é um personagem cuja presença física tumultua a cena e, claro, um depoente confesso e, não raro, afetuoso (2004, p. 162-164). Talvez, por isso, Alex Vianny tenha lhe sugerido o título *Di-Glauber*, destacando assim a centralidade da figura performática do diretor nesta obra. Na produção, a figura inquieta de Glauber é tão ou mais sedutora do que o pintor falecido; em outras palavras, é sua participação que confere ao curta uma originalidade e ousadia impensáveis à época e, ainda hoje, intrigantes.

O suporte técnico pré-moderno comprovado pela ausência do *som direto*, então o baluarte do novo documentário ocidental, em momento algum compromete a modernidade do filme<sup>10</sup>. Se, por um lado, em *Di-Glauber* o som e a imagem não são síncronos, o que é comprovado pela recorrente locução *off*, por outro, o curta inova ao adotar a reflexividade e a metalinguagem como procedimentos estilísticos: em muitos trechos, o filme refere-se a si e ao processo de sua realização, o que nos permite sugerir que, mais do que um documentário sobre o pintor falecido, *Di-Glauber* é um filme que problematiza a própria obra em gestação e os entraves que ameaçam o processo criativo. Por outro lado, os comentários frequentes de Glauber sobre a execução do curta, aliados à câmera sempre nervosa e à montagem frenética, não nos permitem enveredar por quaisquer ilusionismos – longe de manifestar pretensões objetivas,

---

<sup>10</sup> Percebemos aqui que o recorte clássico versus moderno, no documentário, não pode se amparar num debate puramente tecnológico (sobre o dispositivo de registro empregado pelo cineasta). Bem mais relevante é a conduta ética e a vontade estética do realizador – o seu desejo de subverter as fronteiras anteriormente estabelecidas, independente de dispor ou não do melhor artefato de registro. A observação é válida para avaliarmos outro título ainda mais impactante, sobretudo porque produzido antes do *boom* do cinema direto: trata-se do filme *Eu, um negro* (Jean Rouch, 1958), obra igualmente pré-moderna em sua base técnica, mas moderníssima em seus resultados estéticos e políticos.

testemunhamos uma obra passional, visceral, conectada à subjetividade de seu realizador.

### **Greve!**

No contexto das grandes greves do ABC paulista, em fins de 1970, podemos identificar na obra de cineastas como Renato Tapajós, Leon Hirszman e João Batista de Andrade, certa adesão cinematográfica à causa metalúrgica. Tanto em sua produção documentária – *Linha de Montagem* (Tapajós, 1982), *Greve!* e *ABC da Greve* (Hirszman, 1990)<sup>11</sup> – como em alguns títulos ficcionais – *O Homem que virou Suco* (Andrade, 1980) e *Eles não usam Black-Tie* (Hirszman, 1981). Tendo em vista o silêncio da grande mídia diante dos eventos no ABC, ou o caráter oficioso de grande parte da cobertura televisiva, digamos que cada um destes diretores tratou de elaborar a sua versão das greves.

Em linhas gerais, talvez seja possível afirmar que tais filmes, e aqui me refiro aos documentários, nos informariam mais sobre os cineastas e os valores por eles partilhados à época (visões de mundo e vínculos partidários) do que sobre as paralisações em si. Todavia, mais relevante do que a identificação de divergências entre as obras, é o reconhecimento da complementaridade que as conecta: visto que nenhum dos três títulos, pela sua parcialidade, apreende a complexidade das greves do ABC, apenas o conjunto deles nos possibilitaria uma compreensão mais sólida do fenômeno, que implicou num renascimento do sindicalismo brasileiro (GRANATO, 2008).

Porém, antes de nos restringirmos ao curta de Andrade, creio ser pertinente delinear algumas particularidades de sua prática documentária, em contraste, por exemplo, com a de Tapajós. Ex-militante do partido comunista, Andrade notabiliza-se no final dos anos de 1960 pelo teor político de sua cinematografia e por sua *estilística da intervenção* (BERNARDET, 2003, p. 186 a 292 e p. 259 a

---

<sup>11</sup> Filmado no período de eclosão das grandes greves, o filme de Hirszman só foi finalizado em 1990.

262). Seus documentários da época destacam-se pela câmera participativa, enfática e distante da postura meramente observativa, e pelo papel dramático vivenciado pelo cineasta na tomada. Em outras palavras, o diretor também assume a condição de personagem, intervindo na cena, produzindo fissuras no real e forjando situações para que os sujeitos por ele abordados (ou provocados) possam se expressar.

Posição diferente, embora não necessariamente oposta, pode ser vislumbrada na obra de Tapajós à época. Ex-integrante da Ala Vermelha (dissidência do PC do B), Tapajós é um cineasta cujo legado artístico se confunde com a resistência política à ditadura e cuja biografia inclui ainda a experiência amarga da tortura nos “anos de chumbo”. Antes da realização de *Linha de Montagem*, Tapajós aproximara-se do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, ministrando oficinas de cinema para alguns de seus dirigentes; posteriormente, em 1977, fora recrutado pelo departamento cultural da entidade para dirigir três curtas protagonizados por operários<sup>12</sup>. Nos títulos deste período, ao contrário do que preconizava Batista, Tapajós investe numa espécie de *dramaturgia da transparência*, onde a observação se sobrepõe a interação/intervenção e a subjetividade do realizador é minimizada em benefício da voz dos personagens<sup>13</sup> (não raro, das lideranças sindicais, o que atesta uma inclinação ideológica evidente nestas obras).

Mas avancemos nas considerações sobre o curta de Andrade, sem perder de vista o paralelo com o documentário de Tapajós, já que investi numa breve comparação entre os dois diretores. Em muitos sentidos, *Greve!* se aproxima de *Linha de Montagem*. O foco central é o mesmo e grande parte das locações, inevitavelmente, repete-se: o estádio da Vila Euclides, o Paço Municipal, a Igreja

---

<sup>12</sup> São eles: *Acidente de Trabalho* (1977); *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1978); e *Teatro Operário* (1978). Tapajós filmou ainda *Greve de Março*, documentário sobre as paralisações de 1979, espécie de balão de ensaio para *Linha de Montagem*.

<sup>13</sup> As categorias *intervenção* e *transparência*, associadas a um ou outro destes dois realizadores, são formulações de Bernardet, (2003, p. 186 a 202). Ambas, de certo modo, podem ser entendidas como variações do cinema-verdade francês e do cinema direto norte-americano.

Matriz de São Bernardo, o sindicato, a portaria das grandes montadoras onde são organizados os piquetes... De forma previsível, algumas tomadas e eventos relevantes são comuns à articulação narrativa dos dois filmes. Todavia, entre eles, também há diferenças evidentes, que ratificam o perfil delineado para cada cineasta.

Ao contrário do filme de Tapajós, o documentário de Batista não manifesta adesão irrestrita aos trabalhadores (podemos falar, talvez, de uma *adesão crítica*), tampouco se limita a reiterar o ponto de vista da entidade sindical. Em *Greve!*, o laço fraternal se dilui em benefício de uma postura investigativa que se insere no epicentro dos acontecimentos para avaliar suas tensões, contradições e ambiguidades (em outros termos, o *direto* não é usado somente para promover encontros e convergências, mas também para suscitar polarizações). Principais protagonistas, os operários, e não os dirigentes sindicais, são convocados a falar e a ponderar sobre as paralisações; neste exercício, suas falas, não raro, atestam divergências. E, diferentemente do que vislumbramos em *Linha de Montagem*, no curta os trabalhadores não são abordados apenas nos espaços públicos que abrigam as assembléias. Muitas vezes, são flagrados no ambiente doméstico/cotidiano, situação que, por um lado, arrefece o ideal de força ou comunhão da categoria (evidente nas cenas que priorizam a coletividade), mas, por outro, tendo em vista o foco na intimidade, possibilita-nos um maior acesso às suas aflições e fragilidades.

Produção menos esmerada que *Linha de Montagem* (e sem financiamento sindical), o curta de Andrade não prima pelo acabamento: *Greve!* concilia múltiplos dispositivos de registro, bem como tomadas a cores com outras em preto-e-branco ou de tonalidade sépia. Em termos de abrangência, o documentário também restringe seu foco à paralisação de 1979. Porém, a conduta do realizador é menos parcial: no filme, Andrade não hesita em questionar a adesão integral à greve, vislumbrando brechas na suposta unificação alardeada pelos metalúrgicos. Testemunhamos, é fato, momentos de euforia e de reivindicação, mas o curta também apresenta-nos instantes de tensão e de

pulverização da categoria, como atestam os planos que registram a intensificação policial nas ruas, o fechamento e intervenção do sindicato, a ocupação e o esvaziamento do estádio da Vila Euclides. Em outra sequência, a câmera se desloca por bairros periféricos de São Bernardo, com ruas enlameadas e apinhadas de casebres, majoritariamente ocupados por metalúrgicos. Aqui, com sutileza, Batista inicia a desconstrução de uma velha bravata – a de que o operariado do ABC constituiria uma espécie de minoria privilegiada no País. Este processo de pauperização, é importante ressaltar, encontra-se aliado do filme de Tapajós, que prefere investir na dignidade da categoria.

O contraste entre os dois documentários também evidencia-se na sequência final, que nos apresenta Lula discursando para a multidão. Esta é sua primeira inserção direta no curta; mas a equipe de Andrade não parece interessada no sindicalista, preferindo deslocar-se pela multidão irmanada. Emblemático, o plano final de *Greve!* exhibe a massa operária de mãos dadas e braços erguidos, destacando sua unidade, mas deslocando o sindicalista do quadro. É como se o diretor nos advertisse: o culto ao líder não é prioridade; a força do movimento reside na categoria e **não** na entidade que lhes representa. Enfim, no curta de Andrade o líder sindicalista nunca é filmado em tomadas próximas, que reforcem seu carisma. Quando o observamos, está sempre à distância e ladeado por outros companheiros. Em outras palavras, fazendo um uso austero do *direto*, em *Greve!* Andrade dialoga com os metalúrgicos sem se submeter ao movimento sindical; tampouco sem abdicar de seu método característico – intervenção, provocação, ativação de fissuras no real.

### **Mato eles?**

Não apenas pela figura célebre e incendiária de Glauber Rocha, mas também pelos problemas que envolveram sua realização e interdição, *Di-Glauber* é uma produção que desfruta de relativa popularidade entre os cinéfilos, se o compararmos ao quase anonimato em que se encontram *Greve!* e *Mato eles?* É

precisamente devido a este desequilíbrio na balança da popularidade que optei por direcionar um olhar um pouco mais extenso a estes dois últimos títulos.

Em linhas gerais, e ao contrário do que se verifica com *Di-Glauber*, não é difícil traçar uma sinopse de *Mato eles?* Realizado em 1982, ainda sob o regime militar, o filme aborda os dilemas vivenciados por três etnias indígenas (*Kaingangs, Guaranis e Xetás*), instaladas na reserva de Mangueirinha, no Paraná, administrada pela Fundação Nacional do Índio (Funai). Todavia, apesar da demarcação territorial assegurada, dois problemas comprometiam a sobrevivência das comunidades: de forma suspeita, a parte mais rica da reserva fora comprada por uma madeireira, negociata que, à ocasião, se convertera em lento processo litigioso sobre a posse definitiva da área; por outro lado, no território ocupado pelos índios, a Funai instalara uma serraria que, sob a alegação de promover o êxito econômico da reserva, ameaçava devastar a mata residual da região. Em outras palavras, os índios estavam sendo gradualmente exterminados com o consentimento daqueles que, formalmente, deveriam protegê-los.

No entanto, esta matéria-prima de elevado teor político, que poderia resultar num filme militante e excessivamente didático (certamente relevante, mas sem inovações formais), encontra na verve ácida de Bianchi outras vias de desenvolvimento e maturação. Sem dúvida, *Mato eles?* promove a denúncia esperada, nos sensibiliza para a sina trágica das três etnias, mas também instiga e desnaturaliza o olhar do espectador ao adotar como estratégia a desconstrução do documentário tradicional. Como sugere Oliveira, em análise deste filme, “a rebeldia formal radicaliza o conteúdo político, desmascarando com risível ironia a fragilidade conceitual de suas pretensões didático-pedagógicas e a ilusão de imparcialidade do discurso” (2006, p. 36).

Portanto, no curta, Bianchi concilia o exercício da denúncia com um formato provocativo que contrasta imagens e sons, amplifica sentidos e promove ambiguidades, sem perder de vista a autocrítica (o papel do documentário é sempre revisado e censurado, bem como o dilema do artista cineasta – sua crise de consciência enquanto parte potencialmente beneficiária do sistema que se

propõe a criticar). A reflexividade, por tabela, é prática recorrente no filme, atestada pela aparição enfática dos equipamentos e do diretor, seja conduzindo a mise-en-scène ou ressignificando a fala dos entrevistados. A presença física de Bianchi ou de sua voz grave intervém de forma irônica e crítica no decorrer do filme, articulando a pluralidade dos discursos envolvidos e abusando da montagem como recurso manipulativo – é por meio da montagem (seca e incisiva) que ele se manifesta, questiona, estimula uma fala ou implode os argumentos de um entrevistado suspeito<sup>14</sup>. Diante da impossibilidade, por exemplo, de reunir facções adversárias em um mesmo plano, ele utiliza a montagem para promover *acareações* artificiais, fomentar desconfiâncias, minimizar a sobriedade de alguns personagens e, ao mesmo tempo, conferir ênfase a fala de outros.

Assim, em *Mato eles?*, pouca coisa pode ser compreendida de forma literal, sem suscitar desconfiância, uma vez que o uso sistemático da ironia conduz a narrativa e mobiliza a sensibilidade do espectador, produzindo efeitos dramáticos e cômicos, acirrando contrastes e conflitos, promovendo contrapontos e amplificando a complexidade das imagens. A ambiguidade materializa-se, por exemplo, na banda sonora que tripudia de algumas imagens (narrativas que desautorizam ou nos estimulam a desacreditar no que vemos); nos planos em que desmistificam o que é dito; e na intercalação de tomadas documentais e ficcionais – no curta, Bianchi com frequência emprega atores cujas falas confundem ainda mais a percepção do espectador menos familiarizado com a miscelânea de procedimentos. O emprego da ironia, claro, não poupa o formato documental, cuja estilística clássica (*o olhar autoritário e sábio sobre o outro*) é sempre questionada.

Exemplo desta crítica desponta no quadro “Sérgio Bianchi apresenta o último Xetá”, uma espécie de paródia dos filmes etnográficos tradicionais, que recorre a

---

<sup>14</sup> Como observa Robert Stam, neste filme, “Bianchi ridiculariza tanto o discurso oficial sobre os índios quanto a boa consciência burguesa evidente nos tradicionais documentários de denúncia” (2013, p. 33 e 34, *tradução minha*). A desconstrução, atesta o autor, é mais incisiva: *Mato eles?* zombaria da tradicional exaltação romântica-indianista do nativo ao revelar que os bravos guerreiros dos poetas do século XIX estão agora presos no século XX, em um sombrio ciclo de impotência e empobrecimento.

imagens de arquivo (antigas expedições tuteladas pela UFPR ou outra instituição?) e desautoriza a suposta objetividade destas produções. Numa das passagens desta sequência, o diretor é visto em cena orientando enfaticamente o enquadramento de um indígena – a manobra do cineasta sugere ao espectador que, mesmo nos títulos com aspiração científica (caso dos filmes etnográficos), a imparcialidade é uma quimera. No limite, prevaleceriam a natureza manipuladora e os artifícios de *mise-en-scène* evidentes em qualquer obra fílmica. A inserção ambígua de Bianchi (presença física e/ou sonora) não raro nos convida a duvidar do seu próprio trabalho, compondo uma espécie de autocrítica (afinal, que legitimidade possui o cineasta branco para falar em nome dos indígenas?). Autocrítica que será reforçada nos planos finais do filme, nos quais acompanhamos um índio abordar o cineasta com desconfiança sobre a finalidade do curta e o objetivo de suas perguntas, ciente de que também o diretor é mais um a lucrar com a tragédia de seus pares. Seguindo o estilo “cortar na carne”, para atingir um resultado mais eficiente, Bianchi não exclui o questionamento na edição – ou seja, não poupa a si e nem ao filme. Como indica Oliveira, o ironista se insere no próprio sistema crítico que põe em movimento, aceitando a condição de alvo a ser implodido (2006, p. 71 e 72). Todavia, é preciso destacar que a estrutura ambígua do filme não nos impede de perceber sua contundência política: a ingerência burocrática do Estado a serviço de interesses escusos e a marginalização social das comunidades indígenas são igualmente ressaltadas<sup>15</sup>.

Dois outros exemplos atestam a conduta do diretor em seu emprego da ironia.

---

<sup>15</sup> Algumas informações extra-fílmicas podem nos auxiliar a entender a beligerância do curta de Bianchi. Amparo-me nos relatos de Oliveira (2006). O filme teria sido financiado pela Secretaria de Cultura do Paraná, após sucessivas investidas de Bianchi que desejava levantar verba para novos projetos. O dinheiro em questão fora concedido, mas deveria ser aplicado em um filme sobre a reserva de Manguairinha. Bianchi concordou e obteve carta branca para entrar na reserva e filmar o que bem entendesse (inclusive as áreas consideradas focos de instabilidades). Mas, ao contrário do que esperava o governo estadual, o resultado, como hoje o conhecemos, está longe de ser um filme institucional, voltado à divulgação dos progressos obtidos pelo regime militar na área social e na proteção aos nativos. Como era previsível, *Mato eles?* enfrentou entraves por parte de censores. Após lentas negociações, porém, a obra acabou sendo liberada e exibida em circuitos alternativos.

Entre uma sequência e outra do curta, e geralmente após uma fala nada empática, Bianchi propõe questionários ao espectador, no formato de cartelas, que nos estimulam a desconfiar do entrevistado, da locução ou mesmo das intenções do filme. A ênfase nas perguntas, sempre provocativas e nunca acompanhadas da apresentação explícita das respostas, leva-nos a sugerir que *Mato eles?* é um filme muito mais interessado em estimular dúvidas do que em propor soluções. Por outro lado, diferentemente de Coutinho, que mantém uma postura austera e receptiva diante do *outro* abordado, Bianchi não se isenta de julgar o entrevistado. É o que nos revela o exemplo seguinte: diante da postura defensiva de um dos dirigentes da Funai, que insiste na viabilidade e legalidade da madeireira, o diretor utiliza-se da edição para inserir grandes cifras na tela e o *off* de uma velha caixa registradora com seu “tilintar” característico – tal sonoridade nos leva a associar o burocrata, em sua ganância evidente, com uma ave de rapina<sup>16</sup>.

A importância de Bianchi neste filme (apenas sua personalidade poderia conferir a *Mato eles?* um teor incendiário e beligerante) nos leva a pensar em alguns documentários, a exemplo dos já citados *Di-Glauber* e *Cabra marcado*, onde a presença enfática do diretor é peça-chave para o êxito da obra; em outras palavras, são filmes que encontram sua melhor expressão em virtude da relação umbilical com seus realizadores. Impossível, pois, imaginar a ousadia de *Di-Glauber* nas mãos de outro diretor ou testemunhar as transformações de personalidade vivenciadas por Elizabeth Teixeira, caso a viúva de João Pedro tivesse à sua frente outro interlocutor que não Coutinho. Idêntica leitura poderia ser aplicada a *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), uma vez que as reflexões induzidas pelo copião do filme, sobretudo aquelas que possuem dimensão memorialística e afetiva, somente poderiam despontar das reminiscências de Salles.

Finalizo esta análise sobre três títulos importantes, e por vezes esquecidos, de nossa cinematografia com rápidas considerações. *Se Di-Glauber* é obra pioneira

---

<sup>16</sup> O uso sistemático da ironia, porém, também pode implicar em alguns riscos: afinal, nem todos estão preparados para entender suas sutilezas, o que inevitavelmente pode estimular leituras imprevistas.

na prática da metalinguagem e da reflexividade, *Mato eles?* aprofunda o teor reflexivo e é implacável na desconstrução das supostas virtudes do documentário clássico (a rigor, insiste o filme, tudo deve ser encarado com desconfiança). Por outro lado, ao mesclar ostensivamente elementos da ficção e do documentário, *Mato eles?* parece antecipar, entre nós, a discussão sobre as possíveis fronteiras e convergências entre os dois domínios, implodindo qualquer rigidez conceitual. Se hoje esta questão centraliza boa parte dos volumes teóricos e instiga realizadores de múltiplas tendências, é sempre bom lembrar que, no Brasil de 1982, em lento processo de redemocratização, tais procedimentos não eram rotina. Menos ousado do ponto de vista formal, *Greve!* se sobressai pelo uso sensato das potências do *direto*, delineando-nos, através da intervenção e do agenciamento pontual do diretor, um painel menos parcial e mais complexo das tensões em jogo no contexto das grandes paralisações do ABC. O filme, ressaltado, não desconstrói a unidade da categoria metalúrgica; sua virtude é materializar os impasses e dúvidas inevitáveis em qualquer grande evento político.

À sua maneira, cada um destes títulos colocou em prática procedimentos inovadores, que implodiram o padrão clássico e anunciavam a plena modernidade (quando não a contemporaneidade) do nosso documentário; *Cabra marcado*, em certa medida, mobiliza parte deste arsenal com grande êxito, o que é atestado por sua fortuna crítica. Neste artigo, como já ressaltai, não buscamos minimizar os méritos do filme de Coutinho, mas destacar que, neste ciclo de transformação e afirmação, sua obra magistral teve antecedentes qualificados, filmes cujo pioneirismo carecia de uma justa mensuração.

## Referências Bibliográficas

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

BARNOUW, Erik. *Documentary – a history of the non-fiction film*. Nova York: Oxford University Press, 1993.

COMOLLI, Jean-Louis. “O desvio pelo direto”. In: *Catálogo do 14º. Festival do Filme Documentário e Etnográfico – Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo (Forumdoc.BH)*, 2010, p. 294 a 317. Publicação e realização da Associação Filmes de Quintal, em parceria com a Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Disponível em <<http://www.forumdoc.org.br/2010/catalogo2010.pdf>> Consultado em 19-04-2014. Estes ensaios foram originalmente publicados em *Cahiers du Cinéma*, n. 209, fevereiro, e n. 211, abril, de 1969, com o título *Le Detour par le Dirèct*.

DA-RIN, Sílvio. *Espelho partido – tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: Cinema 2*. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 2009.

GAUTHIER, Guy. *O documentário: um outro cinema*. Campinas: Papirus, 2011.

GERVAISEAU, Henri Arraes. *O Abrigo do Tempo*. Tese de doutorado defendida na Escola de Comunicação (ECO) da UFRJ, sob orientação do prof. André Parente. Rio de Janeiro, 2000.

MARCORELLES, Louis. (org.). *Living cinema*. London: Cox & Wyman, 1973.

JACOBS, Lewis. *The documentary tradition*. Norton & Company, Londres, 1979.

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

MATTOS, Tetê. “A imaginação cinematográfica em Di-Glauber”. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (org.). *Documentário no Brasil – Tradição e Transformação*. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, Papirus, 2005.

OLIVEIRA, Nezi. *O cinema autoral de Sérgio Bianchi: Uma visão crítica e irônica da realidade brasileira*. Dissertação de mestrado defendida na Escola de

Comunicações e Artes da USP, sob orientação do professor Henri Gervaiseau. São Paulo, 2006.

POLLAK, Michael. “Memória, esquecimento, silêncio”. In: *Estudos históricos*. Rio de Janeiro. vol. 2, nº 3, pp. 3-15, 1989. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417>>. [acesso em 10 de dezembro de 2013]

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.

RENOV, Michael. *The subject of documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

ROTHMAN, William. *Documentary Film Classics*. Cambridge University Press, Nova York, 1997.

SILVA, Maria Carolina Granato da. *O cinema na greve e a greve no cinema: Memórias dos metalúrgicos do ABC*. Tese de Doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, sob orientação da profa. Laura Antunes Maciel. Niterói, 2008.

STAM, Robert. “Hybrid variations on a documentary theme”. In: *Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*. Publicação da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine). Ano 2, n. 4, julho-dezembro de 2013, pp. 15-36. ISSN: 2316-9230. Disponível em <[http://www.socine.org.br/Rebeca/pdf/rebeca\\_4\\_00.pdf](http://www.socine.org.br/Rebeca/pdf/rebeca_4_00.pdf)> [acesso em 18 de abril de 2014]

## A estética nos filmes do DocTV<sup>1</sup>

Karla Holanda<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Parte deste texto foi apresentada no XVII Encontro Socine, realizado em Florianópolis entre 8 e 11 de outubro de 2013.

<sup>2</sup> Professora do PPG em Artes, Cultura e Linguagens e do Bacharelado em Cinema e Audiovisual, da Universidade Federal de Juiz de Fora, é doutora em Comunicação (UFF) e mestre em Multimeios (Unicamp). É também cineasta, tendo dirigido, dentre outros filmes, "Kátia" (2012).

**e-mail: [holanda.k@gmail.com](mailto:holanda.k@gmail.com)**

## Resumo

O Programa DocTV, cujo aspecto de maior relevância é contemplar os 27 estados brasileiros, manteve especial preocupação com a estética dos filmes resultantes, aqui entendida quanto à estratégia formal adotada. Este trabalho problematiza essa excessiva preocupação e a associa a outro contexto histórico, o chamado documentário moderno.

Palavras-chave: documentário; televisão; estética; políticas públicas.

## Abstract

An important aspect of the DOCTV Program is to regionalize the production of documentaries in Brazil. The program was particularly concerned with the aesthetics. This paper discusses this concern and associates it with another historical context, the modern documentary.

Keywords: documentary; television; aesthetics; public policies.

O documentário moderno no Brasil, que se irrompe no final dos 1950 e início dos 1960, traz a face do país que até então se procurava esconder – os vincos nos rostos marcados pela miséria; os farrapos como vestes; os casebres de barro e palha; a cultura popular através do samba, do futebol, do artesanato e da religião. Essa era a grande novidade no documentário brasileiro, maior que a ideologia que motivou os cineastas norte-americanos e franceses do cinema direto/verdade nas conquistas tecnológicas que permitiriam o corpo a corpo na tomada, ampliando sua intensidade; que impulsionariam o improvisado de cenas e a exploração do transcorrer da vida. No direto/verdade brasileiro, os cineastas, muitas vezes, nem usufruíam das conquistas tecnológicas que diminuiriam o tamanho (e o peso) das câmeras, que aumentaram a capacidade de filme nos chassis ou que permitiram a sincronização de som e imagem – seja por falta de acesso ou por serem desnecessárias às suas propostas estéticas (RAMOS, 2008, p. 269-419).

A enunciação do saber e a convocação à práxis política através da *voz over*, ideologicamente ausentes no documentário direto francês e norte-americano, deram a tônica ao direto brasileiro do primeiro período.<sup>3</sup> Afinal, como o cineasta brasileiro poderia se colocar em posição de observador - como se puseram Drew, Wiseman e os Mayles nos Estados Unidos - diante de um mundo que se revelava tão necessitado do elementar, diante da miséria extrema e de um Estado ausente? Ou como intervir lado a lado - como fizeram Rouch e Morin na França com Marceline, Marilou e Angelo - com “personagens” anônimos, saídos das caatingas e das periferias brasileiras, com seu analfabetismo ou pouco estudo na ponta da língua, gerando um quase dialeto?

Para o propósito deste texto, não interessa avançar no que levou os cineastas brasileiros, pertencentes à classe média intelectualizada, a conduzir pelas mãos o

---

<sup>3</sup> Para simplificar, daqui por diante utilizaremos o termo “direto” para designar as vertentes francesas e norte-americanas do documentário realizado no fim dos 1950 e nos 1960, seja a abordagem que expõe os métodos utilizados na construção dos sentidos, seja a que se vale da observação dos acontecimentos.

“outro” de classe, filmado nas margens do país ou a criticar o “mesmo” de classe, filmado nas praias da zona sul carioca, fazendo uma adaptação nos métodos de filmagem que criaram fama na França e Estados Unidos/Canadá. Os contextos são completamente diferentes. As realidades (e mesmo limitações) dos brasileiros no primeiro momento do documentário moderno geraram necessidades próprias, mesmo que tenham recebido influências do estrangeiro quase imediatas e tenham conhecido os filmes do lado de lá ou as críticas sobre eles logo nas primeiras horas.

Essa digressão se fez necessária para que se possa associá-la a outro momento, em outro contexto da história documentária brasileira. Trata-se do DocTV, programa de fomento à produção de documentários do governo federal, que teve quatro edições nacionais entre 2003 e 2010 e cujo principal diferencial entre outros editais foi a promoção da regionalização da produção, uma vez que as 27 unidades federativas do país seriam, necessariamente, contempladas com pelo menos um projeto selecionado. A preocupação com a estética a ser empregada nos documentários era central para os gestores do Programa. Depois da primeira edição, o Programa avaliou que significativa parte dos filmes produzidos tinha cunho educativo ou jornalístico, contrariando expectativas dos gestores quanto à inovação da linguagem documentária. Assim, o regulamento foi sucessivamente alterado para acolher projetos que fossem promissores em suas formas, relegando considerações sobre as temáticas. Além disso, criaram-se oficinas com os realizadores dos projetos selecionados às vésperas das filmagens. A seguir, falaremos com mais vagar sobre esse processo para, por fim, nos remetermos de volta ao contexto do documentário moderno.

Desde as constantes alterações do regulamento do DocTV nas sucessivas edições, o Programa vinha buscando enfatizar a preocupação com a forma a ser adotada pelo realizador na execução de seu filme, chegando a eliminar a palavra “tema”, tão costumeiramente trazida à frente quando se trata de projetos de documentários.

A partir da primeira edição, o Programa constatou que havia “se igualado a

uma série de concursos que elegem o melhor tema e não a melhor proposta de relação com o tema, amadurecimento desejado aos Concursos DocTV”, como se lê no Balanço DocTV – 2003-2006, relatório produzido pelos próprios gestores do Programa.

Enquanto nas primeira e segunda edições, no tópico referente ao objeto do edital de inscrição, diziam-se que se tratava de seleção de projeto sobre “temas relativos à diversidade cultural do estado”, no DocTV III essa frase foi retirada e acrescentou-se: “O concurso DocTV III selecionará projetos de documentários que proponham uma visão original a partir de situações, manifestações e processos contemporâneos no estado”.

O DocTV I solicitava dos candidatos uma apresentação de projeto semelhante aos concursos existentes no país, que não consideravam as especificidades do documentário e, ao contrário, repetiam as exigências feitas a um projeto de ficção: descrição do tema; justificativa do projeto; sinopse e/ou estratégia de abordagem; roteiro detalhado ou indicativo; plano de produção, orçamento; cronograma físico e financeiro; currículo do autor.

Na segunda edição, solicitavam-se: indicação do tema; hipótese sobre o tema; pesquisa sobre o tema; eleição e descrição dos objetos; eleição e justificativa das estratégias de abordagem; roteiro; plano de produção (em formulário-padrão); orçamento com previsão de impostos (em formulário-padrão); cronograma físico-financeiro (em formulário-padrão).

Além de alterações relacionadas à produção, com introdução de formulários padronizados, por exemplo, o DocTV II detalhou as informações sobre o tema, solicitando não mais somente a descrição, mas sua indicação, hipótese e pesquisa.

No DocTV III, o regulamento solicitou que fossem apresentados: proposta de documentário; eleição e descrição dos objetos; eleição e justificativa das estratégias de abordagem; simulação das estratégias de abordagem (opcional); sugestão de estrutura; plano de produção e cronograma físico-financeiro (em formulário padrão); orçamento com previsão de impostos (em formulário-padrão).

Como se verifica, a palavra *tema* foi eliminada do regulamento da terceira edição do Programa, que passou a dar mais importância à criatividade na eleição dos objetos e na adequação das estratégias de abordagem.

O Programa também instituiu a oficina de desenvolvimento de projetos, encontros que os realizadores já selecionados deveriam participar antes de partirem para a feitura de seus filmes. Em tais encontros, os projetos eram discutidos e orientados por documentaristas veteranos, com o propósito de instigar os novos realizadores ao “como fazer”, evitando modelos convencionais, geralmente empregados no telejornalismo. A Coordenação do Programa, como se constata, exercia atento controle na condução formal dos projetos selecionados.

O Balanço DocTV – 2003-2006 revela que o Programa previa a realização, que não se efetivou, de uma publicação que “consolidaria as experiências das ações de formação”. Seriam os Cadernos DocTV. Esta ação consistiria em transcrever e publicar os debates das experiências da Oficina para formatação de projetos, da Oficina para desenvolvimento de projetos e dos Seminários DocTV. O propósito da publicação, segundo exposto no relatório, seria enquadrar “o debate estético de hoje como *legitimação teórica e/ou promoção de novos grupos*, no rearranjo de forças que determinarão o próprio debate estético dessa década” (Balanço, p. 92 - grifo nosso). Assim como nas referidas oficinas, o propósito da publicação desse Caderno demonstra a vontade do Programa em afirmar um pensamento estético que consolide determinados valores e, conseqüentemente, em promover determinados realizadores<sup>4</sup>.

É uma revelação contundente, afinal, é questionável qualquer tentativa de legitimar teoricamente algum pensamento estético promovido por instâncias públicas, o que pode ser acusado de direcionamento por alguns. Evidentemente, seria um disparate sugerir qualquer semelhança com o Realismo Socialista, uma vez que não se comparam o contexto, os princípios e as conseqüências, mas vale trazê-lo à tona, juntamente com outro momento – este relacionado ao Brasil do

---

<sup>4</sup> Não iremos problematizar a utilização do termo “estético”; apenas seguimos a expressão adotada pelo relatório Balanço DocTV que, ao empregá-la, se refere às estratégias formais do documentário.

período da ditadura - pela diferença de pesos entre conteúdo e forma.

Eleito o oficial do regime stalinista a partir da década de 1930, o estilo Realismo Socialista foi uma imposição no conteúdo das artes e que deveria, ao glorificar o estado soviético, ser facilmente assimilável pelo povo, sem se ater a questões formais refinadas ou a experimentações (FURHAMMAR; ISAKSSON, 2001, p. 13-26). Em outro contexto – Brasil, década de 1970 -, Jean Claude Bernardet questionava a censura dos filmes exibidos nos cineclubes populares feita pelos programadores, que temiam que o público não estivesse pronto para filmes considerados “herméticos” ou “sofisticados”. Segundo Bernardet, o objetivo imediato da “programação adequada” decidida pelos programadores é “oferecer filmes que abordem aspectos da situação social dos públicos que frequentam tais lugares de projeção e que possibilitem discussões sobre essa situação. Uma função do tipo pedagógica” (BERNARDET, 1982, p. 29-35).

De modo avesso em relação ao exemplo soviético de 80 anos atrás, e ao exemplo cineclubista brasileiro de 35 anos atrás, o DocTV não se importa tanto com o conteúdo – contanto que trate de assunto relacionado à cultura local. Enquanto a queixa de Bernardet recaía na preocupação do teor pedagógico perseguido pelo programador e, no caso soviético, o cuidado do regime era impor determinados conteúdos; o DocTV preocupa-se justamente em que os filmes não sejam didáticos ou meramente transmissores de informação.

No entanto, tanto lá quanto cá, ao se controlar o que é exibido/produzido, age-se como se se soubesse o que é adequado ao público. É o risco em que se incorre quando se busca legitimar teorias e promover novos grupos. Na prática, essa meta pode excluir inúmeros realizadores que não pactuam com determinados princípios. Por outro lado, a motivação do DocTV em estimular o exercício formal parece muito mais de ordem ideológica que tendência autoritária ou arbitrária.

A contundência do propósito da publicação nos leva a buscar a raiz de sua motivação – a forte carga ideológica dos que estavam à frente da condução do DocTV - e a refletir sobre a inevitabilidade de lidar com as marcas próprias das

diferenças e necessidades que cada realizador e contextos carregam consigo.

A chegada, finalmente, de um partido de esquerda brasileiro ao poder, em 2003, vitalizou o desejo de alguns gestores em construir algo verdadeiramente novo num Brasil traumatizado por 20 anos de ditadura militar seguida de governos neoliberais. Na esfera da cultura, especificamente do audiovisual, a equipe que levou adiante o DocTV tinha forte entusiasmo em fomentar novas ideias que dialogassem com o que era considerado mais inventivo naquele momento; seu objetivo não era exaltar o governo no plano do discurso dos seus filmes, mas buscar um aprofundamento no campo estético, através da reflexão e pesquisas formais e sensoriais, procurando tirar o documentário daquele lugar geralmente associado a estratégias enfadonhas de abordagem, como entrevistas pouco originais ou a voz expositiva do modelo jornalístico.

Com o resultado da primeira edição do DocTV, viu-se que boa parte dos filmes parecia buscar “expressar a visão que as pessoas tinham de programação de TV pública”, como avalia Paulo Alcoforado, coordenador executivo das primeiras edições do DocTV (2003-2006), em entrevista. Assim, os gestores sentiram necessidade de aproximar o “debate estético” das produções. Alcoforado diz que naquela época estava completamente envolvido com o estudo do documentário, desde quando fora aluno do Instituto Dragão do Mar, em Fortaleza, entre 1998 e 2000, a quando, ao mesmo tempo, passou a escrever na Revista Sinopse (USP), chegando a integrar seu conselho editorial. A questão estética, portanto, era especialmente relevante para ele quando assumiu a coordenação executiva do DocTV, que o encontrou profundamente motivado a colocar em prática o que acreditava. Dessa forma, os regulamentos das edições do Programa foram se adequando a uma nova maneira de se formatar os projetos, passando a exigir informações agora consideradas relevantes para a explanação da forma, como “a visão original do realizador”. Com a mesma intenção, foram também incorporadas as “oficinas de desenvolvimento de projeto”, onde se discutiam os formatos dos documentários. Logo na segunda edição, diz Alcoforado, já se percebia o reflexo das alterações através dos filmes produzidos, destacando-se *As vilas volantes* – o

*verbo contra o vento* (Alexandre Veras, CE, 2005) e *Acidente* (Cao Guimarães e Pablo Lobato, MG, 2005). Na terceira edição, “a gente quis forçar muito a mão para o dispositivo”, continua, exemplificando com *Um corpo subterrâneo* (Douglas Machado, PI, 2007), *Uma cruz, uma história e uma estrada* (Wilson Freire, PE, 2007) e *Alô, alô Amazônia* (Gavin Andrews, AP, 2007), três espécies de *road movies* que buscam o acontecimento no processo da filmagem: “a gente tinha conseguido o que queria, que era a consciência do dispositivo, a consciência da forma, da estratégia de abordagem”.

A ideia de dispositivo aqui é a de criação pelo realizador de um conjunto de regras ou artifícios que vão gerar as trajetórias próprias do documentário (ver LINS; MESQUITA, 2008, p. 56-68). *Um corpo subterrâneo*, por exemplo, tinha um objetivo definido a percorrer: visitar o cemitério de distintas cidades piauienses, identificar a sepultura mais recente e encontrar os familiares do morto para que falem sobre ele. Ou seja, o filme é disparado por esse dispositivo, é resultado do processo dessa investigação.

Mas Alcoforado também reconhece que “forçou a mão no DocTV III. O resultado veio como a gente queria, só que a gente viu também que havia, em alguns casos, uma hipertrofia do dispositivo”. O risco desse procedimento era a aleatoriedade, que variava de níveis de filme para filme: “precisa ser consistente, não pode ser qualquer coisa aleatória, tem que ter alguma promessa de revelação”, nas palavras de Alcoforado. *Sábado à noite* (Ivo Lopes, CE, 2007) pode ilustrar o que ele se refere. O filme se afasta totalmente de uma narrativa, de qualquer fato consumado; a primazia é das composições dos enquadramentos, da iluminação, dos longos planos, da investigação sonora, que induz a uma atmosfera imprecisa. Não há palavra falada ou escrita que organize um sentido objetivo, algum discurso informativo. O mundo real é pretexto para abstrações poéticas. Mais do que por um tema propriamente, *Sábado à noite* se interessa pela exploração das potencialidades sensoriais da imagem e do som.

Assim, para conter os níveis exagerados de aleatoriedade, os regulamentos da quarta e última edição são novamente alterados, passaram a solicitar a descrição

da “ideia audiovisual” e “o tema de importância”. Isso vinha como “uma ideia de recuo, não em relação ao estímulo do dispositivo, ele continua ali, mas ele vinha como uma espécie de ponderação ou de critério para usar o dispositivo”, ainda para Alcoforado (ALCOFORADO, 2012). Nota-se em sua fala, especial atenção ao recurso do dispositivo, como algo que, por si, fosse uma conquista valorosa.

Em alguns momentos, entretanto, a busca experimental gerada por uma demanda excessiva por criatividade nos filmes do DocTV, ocasiona artificialidades e conflitos estéticos. *Calabar* (Hermano Figueiredo, AL, 2007) tem um discurso amadurecido sobre seu tema, certamente resultado de pesquisa exaustiva, que se comprova ao resgatar uma história do Nordeste açucareiro de mais de 300 anos atrás até associá-la à atualidade. Ao longo dos séculos, as versões sobre o mito de Calabar moldam-se de acordo com os interesses dos grupos dominantes de cada época. Da mesma forma, percebe-se o domínio das técnicas cinematográficas, como iluminação e sonoplastia. No entanto, os artifícios gerados pelo filme parecem excessivos. Quando uma trilha sonora pontua a narração ou quando depoimentos são dados numa sala escura com projeções de imagens ao fundo, cuja variação de luminosidade “suja” a cena, tem-se dificuldade em reter-se o discurso que, didaticamente, é dito. Como diz Cléber Eduardo, *Calabar* sobrecarrega na estetização “para criar uma conotação artística” num filme, de fato, didático – sem demérito a essa qualidade. Como exemplo dessa estetização, Eduardo cita ainda entrevistados especialistas no assunto “envoltos na sombra, ou fundidos às imagens de fundo, em busca de efeitos plásticos”. Ou seja, alguns documentários podem se sentir pressionados ou excessivamente motivados a enquadrar formas estilísticas ousadas em propostas nem tanto ousadas.

No recente documentário brasileiro, ou pelo menos em parte da produção que tem recebido atenção em análises de pesquisadores e críticos, tem-se verificado a presença de narrativas diversificadas, ora subjetivas ou reflexivas - centradas ou não na primeira pessoa -, ora influenciadas pelo estilo direto ou orientadas por métodos e formatos de outras artes. Em geral, há influxos para a construção do

acontecimento (criação de dispositivos); há influxos da escala micro, que singulariza os sujeitos; e há influxos da antirrepresentação, um distanciamento do saber documental que estabelece novas formas de se relacionar com o espectador - a mediação é o que interessa porque explicita a natureza falsa de toda imagem.

Dos filmes da terceira edição do DocTV, exibida em 2007, podemos, dentre tantas possibilidades, destacar dois exemplos que se contrapõem formalmente: *Handerson e as horas* (Kiko Goifman, SP, 2007) e *O crime da Ulen* (Murilo Santos, MA, 2007).

O primeiro, a tirar pelas informações dos tantos letreiros iniciais, parece nos convidar a imergir no mundo violento, inseguro e desconfortável do longo tempo passado no caótico trânsito paulistano. Mas esse argumento é abandonado e logo faz predominar a celebração dentro de um ônibus de um grupo de passageiros em torno da própria filmagem. O filme será resultado dos acontecimentos durante esse trajeto. O método de risco de *Handerson e as horas*, fundado em dispositivos rígidos, embora aleatórios, não é incomum na filmografia do diretor, mas neste filme a aposta não foi alta, não foram dadas condições austeras a serem cumpridas, o argumento largou-se.

Em *O crime da Ulen* são usados artifícios mais convencionais na estrutura do documentário, como entrevistas e reconstituição de cenas para apresentar a desconhecida história de José Ribamar Mendonça que, em 1933, assassinou Harold Kennedy, suposto herdeiro da famosa família estadunidense. Harold era contador da empresa Ulen, empresa dos Estados Unidos contratada na década de 1920 pelo governo maranhense para prestar serviços de infraestrutura, como energia, saneamento e transporte. Os péssimos serviços prestados pela empresa estrangeira, que recebia um terço da renda do estado, causavam revolta na população. O funcionário José Ribamar, ao reclamar por ter sido demitido sem seus direitos trabalhistas assegurados e sem receber os últimos três salários, desentendeu-se com o contador e acabou atirando nele antes que ele próprio fosse alvejado. A empresa, que continuou atuando no estado até 1948, tentou por

muitos meios condenar Ribamar em sucessivos processos, mas Ribamar, elevado a mártir pela população, que viu heroísmo em seu ato de enfrentamento, foi absolvido em todos os três julgamentos do qual participou.

Ambos diretores têm vasta experiência. Se Kiko Goifman realizou diversos filmes e é conhecido nacionalmente, em especial pelo filme *33*, Murilo Santos, embora sempre atuando em seu estado, sem ressonância nacional, é diretor de longa vivência, “revelado” no início da década de 1970 pelo Laboratório de Expressões Artísticas – LABORARTE –, grupo criado em 1972 que movimentou as áreas artísticas de São Luís. Só nessa década, Murilo produziu cerca de 14 filmes em 16mm e em Super 8 em seu estado e continua produzindo atualmente (HOLANDA, 2008, p. 142-144).

É evidente que o uso de determinados artifícios estilísticos não é garantia de melhores resultados e nos leva a pensar sobre a inevitabilidade de lidar com as marcas indelévels das diferenças e necessidades de cada região e de cada realizador, que diferem em relação às experiências. O caos do trânsito em São Paulo é um fenômeno conhecido por todos os brasileiros. Que o diretor se sinta motivado a levar esse argumento em *Handerson e as horas* sob um dispositivo que vai levar a impressões ao invés de usar uma narrativa convencional com dados pontuais, satisfaz sua necessidade de experimentar formas e sensações num contexto amplamente familiar a todos. Mas a história de um funcionário em São Luís dos anos 1930 alçado a herói pela população por enfrentar a arrogância imperialista, é desconhecida pelo país, até mesmo pelos próprios maranhenses. A opção estilística do diretor por entrevistas e encenações em *O crime da Ulen* é coerente com sua necessidade de apresentar um fato pela primeira vez.

São dois breves exemplos que poderiam se multiplicar no universo de filmes do DocTV. A intenção aqui é questionar a política de regionalização que o Programa pratica, tanto por meio de oficinas quanto pelo processo seletivo, que parece conceder autorização aos cineastas periféricos, condicionando sua participação ao alinhamento estético hegemônico, aquele que ressoa no centro do país, promovendo uma espécie de regionalização colonizada.

Como acreditam Shohat e Stam, no momento em que todas as histórias possíveis foram contadas e recontadas numa Europa hegemônica, “um certo pós-modernismo (Lyotard) fala do fim das narrativas e Fukuyama proclama o fim da história”. É preciso, entretanto, perguntar que narrativas e histórias estão se findando. Certamente, não são as dos povos do Terceiro Mundo ou das minorias do Primeiro, que apenas começam a ser contadas e, provavelmente, são as de uma Europa esgotada de seu repertório estratégico de histórias (SHOHAT; STAM, 2006, p. 355-6).

De maneira análoga, podemos ver dentro do Brasil vários brasis – uns apenas começam a contar suas histórias. A variedade e originalidade dos assuntos tratados pela maior parte dos documentários do DocTV afirmam veementemente que essas histórias apenas começam a ser contadas. Os heróis nacionais se reconfiguram e assumem novas faces, como em *O crime da Ulen*. Por que seguir determinados modelos quando as necessidades parecem ser/afirmar os próprios espaços, apresentar as desconhecidas histórias? O que parece rico dessa miscelânea de filmes e diretores é justamente revelar essas tendências, sem direcionar, artificialmente, seus caminhos.

Esse quadro se assemelha ao dos documentaristas no Brasil do início dos 1960 em relação às demandas ideológicas dos cineastas franceses e norte-americanos do mesmo período. Não é que, necessariamente, os cineastas brasileiros do período ignorassem o modelo estético daqueles – vale ressaltar *Crônica de um verão* (Jean Roch e Edgar Morin, 1960) e *Primárias* (Robert Drew, 1960), para ficar com os principais ícones desse momento –, mas os brasileiros transformaram-no em outra coisa, de acordo com as urgências que lhes apareceram. Com seus filmes – vale ressaltar os ícones *Maioria absoluta* (Leon Hirszman, 1964), *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965) e até *A opinião pública* (Arnaldo Jabor, 1967) – podem ter demonstrado ansiedade em resolver e explicar o país ou arrogância e superioridade sobre o outro (ou o mesmo) de classe ou exigido ação política ou, ainda, que tenham recorrido ao modelo *griersoniano* dos idos anos 1930. O fato é que são aqueles filmes que fazem parte de nossa

história, que falam de nós, é o que se vê na tela ou o que se lê por trás das câmeras.<sup>5</sup>

O modelo hegemônico que vingava no Primeiro Mundo foi gradualmente sendo assimilado no Brasil, recebendo cores próprias. Se não tivessem liberdade em aflorar tal como afloraram, esses documentários não se teriam perdido em artificialismos metodológicos? O que estaria hoje escondido por baixo do tapete? O que teríamos deixado de aprender, por exemplo, com “Cineastas e imagem do povo” (Jean Claude Bernardet, 1984) que, provavelmente, não teria sido escrito?

Diante do marasmo criativo que reina na programação de documentários na televisão aberta, é compreensível o desejo por renovação formal nos documentários do DocTV, mas uma vez que optou pelo anonimato do realizador no ato de inscrição do projeto, ou seja, quando não exigiu experiência anterior, o Programa não deveria criar expectativas estilísticas – os realizadores trazem repertórios, urgências e experiências próprios.

O DocTV foi um programa maduro que foi muito além da burocrática seleção de projetos; teve apenas quatro edições e seus resultados quantitativo e qualitativo ficarão como exemplo de política pública das mais marcantes e acertadas realizadas no país, sobretudo pela promoção da regionalização, cujos resultados impactaram fortemente estados sem nenhuma tradição em produção. No entanto, acreditamos que essa excessiva preocupação formal dos filmes deve ser contida na eventualidade de novos programas públicos de fomento, já que não se transportam com êxito modelos estéticos a realidades e urgências específicas – o processo é duradouro, requer acúmulo e depende das experiências pessoais.

---

<sup>5</sup> Aqui, faço breve menção à *A entrevista* (Helena Solberg, 1966), filme ignorado ou pouco discutido pela historiografia do cinema brasileiro e que, no entanto, é bastante original em relação ao que se fazia até então no Brasil – o curta não se coloca com maior saber sobre o outro, busca a polifonia do discurso, através de opiniões variadas e, muitas vezes, contraditórias. Mas não avançaremos sobre esse filme neste espaço. Ele, certamente, merecerá atenção especial.

## Referências Bibliográficas

ALCOFORADO, Paulo. Entrevista presencial. Rio de Janeiro, 2012.

BERNARDET, Jean Claude. *Piranha no mar de rosas*. São Paulo: Nobel, 1982.

EDUARDO, Cléber. *DocTV: uma outra percepção do documentário na TV*. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/doctv.htm>. Acessado em 17 de agosto de 2008.

FURHAMMAR, Leif & ISAKSSON Folke. *Cinema e política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2ª ed., 2001.

HOLANDA, Karla. *DocTV: a produção independente na televisão*. Tese (doutorado em Comunicação). UFF. Niterói, 2013.

\_\_\_\_\_. *Documentário nordestino: história, mapeamento e análise*. São Paulo: Annablume, 2008.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editora, 2008.

RAMOS, Fernão. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Ed. Senac, 2008.

SENN, Orlando. *Biografia precoce do DocTV*. In: CAETANO, Maria do Rosário (org.). *DocTV: operação de rede*. São Paulo: Instituto Cinema em Transe, 2011. P. 15-24.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: ed. Cosac, 2006.

## Rastros de sobrevivência no documentário brasileiro pós-64

Augusto Sarmiento-Pantoja<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Doutorando pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Professor Assistente da Universidade Federal do Pará. Líder do Grupo de Pesquisa Estéticas, Performances e Híbridos (ESPERHI), Coordena o projeto Literatura e Cinema de Resistência: performances na tragédia da Antiguidade à Contemporaneidade. Organizador dos livros Memória e Resistência (2012), Literatura e Cinema de Resistência (2013), Vertigens do Olhar: estudos de literatura vernácula (2013), Estudos de Literatura e Resistência (2014).  
e-mail: [augustos@ufpa.br](mailto:augustos@ufpa.br); [a.sarmentopantoja@gmail.com](mailto:a.sarmentopantoja@gmail.com)*

## Resumo

Este estudo discute de que modo podemos conceber a sobrevivência após experiências traumáticas vividas por militantes políticos que lutaram contra a ditadura civil-militar brasileira pós-1964 e estiveram literalmente dentro do *olho do furacão*. A sobrevivência em si traz questões ambíguas em relação à construção dos testemunhos e, por isso, devem ser estudadas em seus pormenores. Utilizaremos para nossas análises dois documentários produzidos após a abertura política no Brasil, o primeiro de 1989, *Que bom te ver viva*, de Lúcia Murat, e o segundo de 2003, *No olho do furacão*, de Renato Tapajós e Tony Venturi. Entre aspectos destacados temos as formas estéticas dos filmes e a presença do narrador/personagem/testemunho.

Palavras-chave: sobrevivência; testemunho; documentário; ditadura.

## Abstract

This paper discusses how we can conceive of survival after traumatic experiences of political activists who fought against the Brazilian civil-military post-1964 dictatorship and were literally in the eye of the hurricane. Survival itself brings ambiguous issues regarding the construction of the witnesses and, therefore, should be studied in its details. For our analysis we use two documentaries produced after the political opening in Brazil, the first one from 1989, Lucia Murat's *Que bom te ver viva*, and the second one from 2003, Renato Tapajós and Tony Venturi's *No olho do furacão*. Among the highlighted issues, there are the aesthetic forms of the films and the presence of the narrator / character / witness.

Keywords: survival; testimony; documentary; dictatorship.



## Quando a sobrevivência é resiliência

Warburg dizia a seu próprio respeito que ele menos fora feito para existir do que para “persistir [eu diria *insistir*] como uma bela lembrança”. É bem esse o sentido da palavra *Nachleben*, esse termo do “pós-viver”: um ser do passado que não para de sobreviver. Num dado momento, seu retorno em nossa memória torna-se a própria urgência, a urgência anacrônica do que Nietzsche chamou de inatual ou *intempestivo*.<sup>2</sup>

Georges Didi-Huberman

Pode parecer incompreensível, à primeira vista, dizer que sobreviver não estava nos planos da maioria dos militantes de esquerda que se envolveram com a luta armada no Brasil. Entretanto, esta proposição verbera os discursos de diversos militantes, no sentido de que estavam preparados para tudo, menos para “a terceira hipótese, [a de] que a gente poderia sobreviver e ser derrotado. Para essa eu não me preparei<sup>3</sup>. Sobreviver, não seria simplesmente um infinitivo latino *supervivere*, ou um simples “continuar a viver depois de outra pessoa ter morrido” ou mesmos “subsistir depois da perda ou ruína de alguém ou alguma coisa”<sup>4</sup>. Georges Didi-Huberman quando analisa a obra de Warburg deixa clara a urgência da sobrevivência. O passado traumático faz com que o tempo seja profundamente relativo, pois não temos como mensurar nem quando, nem onde e nem como o sobrevivente conseguirá narrar, seja o que for ou como for. Mesmo que a narrativa do sobrevivente esteja fora do tempo histórico, ela estará sempre em um tempo presente para o sobrevivente que não vê a hora de se sentir em condições de

---

<sup>2</sup> DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 29

<sup>3</sup> Testemunho de Carlos Eugênio (Clemente), líder da ALN e sucessor de Carlos Marighella e Toledo. Único líder da ALN que não foi preso pela ditadura brasileira. In. TAPAJÓS, Renato & VENTURI, Tony. *No olho do Furacão*. Documentário. Brasil. Cores. Português, 2003.

<sup>4</sup> Acepções do verbete “sobreviver” retiradas do Dicionário Eletrônico Michaelis (Português). Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=sobreviver>

narrar, sem sucumbir. Narrar sem sucumbir é o desejo de homens e mulheres que testemunham suas experiências durante a ditadura civil-militar no Brasil. Esses testemunhos se aproximam pelo fato de fazerem parte de um grupo que perdeu o direito à vida e passaram a uma condição de indivíduos amotinados em uma “sobre vivência”<sup>5</sup>.

A sobre vida que toma conta dos testemunhos pode ser compreendida tal qual nos apresenta Beatriz Bergieri: “Meu corpo está preso, minha alma não”<sup>6</sup>. A separação entre corpo e alma revela a utopia revolucionária que se mantém mesmo diante da prisão dos corpos sofridos e sorvidos pela tortura. Mesmo passados muitos anos, as experiências catastróficas ficam latentes em suas memórias, impossibilitando a sobreviver tão simplesmente. Encontramos uma recorrência nessas narrativas, uma forte insatisfação por terem sido esquecidos em suas sobrevivências, ou melhor, na vida que lhes sobrou, pois a vida de suas existências ficou para trás. Mas o presente lhe bate à porta e lhe diz que para sobreviver é preciso esquecer o passado. Mas será que isso é possível?

Primo Levi já refletia sobre isso em *É isto um homem?* Para ele todos que passaram pelo *Lager* sabem de onde vêm, já que “as lembranças do mundo de fora povoam nossos sonhos e nossas vigílias; percebemos com assombro que não esquecemos nada; cada lembrança evocada renasce à nossa frente, dolorosamente nítida”<sup>7</sup>. Quando pensamos em sobrevivência diante do testemunho, o que acaba por sobressair é o fato de não haver possibilidade de saber onde cada um desses sobreviventes irá parar. No caso da *Shoah*, o testemunho contempla um caminho que leva a um retorno inconsciente ao passado aterrorizador, já que “talvez sobrevivamos às doenças e escapemos às seleções, talvez aguentemos o trabalho e a fome que nos consomem, mas, e depois?”<sup>8</sup> Sabemos que o sobrevivente pode ficar longe das blasfêmias e das

---

<sup>5</sup> CORNELSEN, 2011, p. 13

<sup>6</sup> TELES; RIDENTI; IOKOI, 2010, p.104.

<sup>7</sup> LEVI, 1998, p. 54

<sup>8</sup> Idem

pancadas, mas até quando? Já que o horror está “dentro de nós mesmos”<sup>9</sup>. Certamente o sobrevivente voltará muitas vezes, pois não será capaz de esquecer, não por ressentimento, tão simplesmente, mas pela impossibilidade de resilir. Se pensarmos que o conceito resiliência está atrelado a ideia de esquecimento, como destaca Boris Cyrulnik compreendemos tão bem o embate realizado entre os sobrevivente e sua tentativas de sobrevida.

Se esses homens e mulheres não estavam preparados para a sobrevivência como fazer após sobreviver? Muitos serão os caminhos percorridos pelos sobreviventes, mas de certa forma, todos estão associados à necessidade de narrar o trauma, mesmo quando isso é impossível. Nos filmes que analisaremos consideramos que os testemunhos ali presentes representam a figura do narrador/personagem/testemunho. Tomemos as considerações de Paul Ricoeur sobre a diferença entre ponto de vista e voz narrativa:

O mundo contado é o mundo do personagem e é contado pelo narrador. Ora a noção de personagem está solidamente ancorada na teoria da narrativa, na medida em que a narrativa não poderia ser uma *mimese* de ação sem ser igualmente uma *mimese* de seres agentes; ora seres agentes são, no sentido amplo que a semântica da ação confere à noção de agente, seres que pensam e que sentem; melhor, seres capazes de falar seus pensamentos, seus sentimentos e suas ações. A partir de então é possível deslocar a noção de *mimese* de ação para o personagem e do personagem para o discurso do personagem.<sup>10</sup>

Desse modo passamos a compreender uma simbiose entre narrador, personagem e testemunho, pois as narrativas dos documentários são construídas por testemunhos de sobreviventes que, no momento de construção de seu testemunho, são narradores de suas experiências; ao mesmo tempo personagens de si, que foram construídas para suportar a dificuldade de construir o testemunho. Assim temos narradores e narradoras que tomam a voz narrativa para testemunhar e contam o que a personagem sobrevivente e militante consegue narrar. Assim, as narrativas dos sobreviventes se aproximam do que

---

<sup>9</sup> Op cit. p. 55

<sup>10</sup> RICOEUR, 1995, p. 147-148



Boris Cyrulnik conceitua em *O murmúrio dos fantasmas*, de narrativas resilientes:

Experimentamos um alívio e até certo orgulho quando superamos a dificuldade, enquanto que a confusão é a regra após um traumatismo. O torpor de nossa representação torna o mundo incompreensível porque a obnubilação nos fixa em um detalhe que significa a morte iminente e nos fascina tanto que obscurece o resto do mundo.<sup>11</sup>

Há nesta descrição uma agonia psíquica que acomete o indivíduo traumatizado, associado à construção de mecanismos de defesa para com a memória traumática. Para Cyrulnik essas defesas são “chamas tênues de existência” capazes de promover a sobrevivência diante do trauma ou simplesmente a *resiliência*. Esses mecanismos de defesa já são cintilados por Sigmund Freud ao definir trauma, pois o trauma está diretamente ligado a uma ruptura, que constrói uma espécie de barreira responsável por impedir que outros estímulos possam influenciar o indivíduo traumatizado, já que “um trauma externo está destinado a provocar um distúrbio em grande escala no funcionamento da energia do organismo e a colocar em movimento todas as medidas defensivas possíveis.”<sup>12</sup>

As defesas propostas por Freud fazem com que associemos o trauma a sua irrepresentabilidade, uma vez que as defesas podem afastar completamente o narrador do fato traumático, impossibilitando sua narração, porém permanecendo nele a necessidade de sobreviver mesmo diante do trauma, o que desencadeia o fortuito desenvolvimento das narrativas da memória traumática. Marcadas por um trabalho memorialístico com inúmeros mecanismos de defesa que garantam uma representabilidade, não do trauma, mas de algo que se aproxime a ele, o que é possível, o que é *resiliente*. Tal narrativa será não só necessária, por possibilitar a memória da experiência extrema, mesmo que sempre de modo estilizado, mas, sobretudo, por permitir a sobrevivência desse narrador. O trauma, assim, gera um estado de *resiliência* da memória, fazendo com que o indivíduo permaneça em constante estado de tensão, pois para ele o trauma sofrido envolve continuamente

<sup>11</sup> CYRULNIK, 2005, p. 41

<sup>12</sup> FREUD, v.18, 1996, p. 19

“a ideia de perigo mortal, de uma ameaça à vida”<sup>13</sup>. Por isso acreditamos que a *resiliência* nesse sentido não faz com que o trauma seja esquecido ou superado, pelo contrário, quando o narrador consegue manter-se diante da experiência rememorada ele *resile*, sem esquecer, mas suportar. É por isso que preferimos falar na capacidade de suportar e não superar, já que não há nada para superar, pois o sobrevivente não é culpado por sofrer.

As narrativas ligadas às experiências traumáticas como a *Shoah*, no início do século XX, e as ditaduras na América Latina, na segunda metade do século XX, representam bem esses espaços de construção de narrativas da memória traumática e a realização de seus testemunhos, a evidência de sua *resiliência*. Marcadas por diversas estratégias de defesa buscando dar ressonâncias à ferida traumática e permitir a construção de narrativas de tais experiências-limite. Entre as estratégias podemos destacar o esquecimento e a falsa memória. Elas devem ser entendidas, a partir das postulações de Freud quando analisa a existência do esquecimento de impressões e o de intenções, como aquelas que enquanto “esquecimento de impressões pode ser acompanhado por falsas recordações, que, quando merecem crédito, são designadas de ilusões de memória [*Erinnerungstäuschung*]”<sup>14</sup>. Esquecer e lembrar ou esquecer-se de lembrar para lembrar-se de esquecer, essas são situações que pungem quando falamos de sobrevivência. As reflexões de Primo Levi marcam o caminho da difícil tarefa de lembrar, ou melhor, de continuar lembrando quando a lembrança é tão aterradora, por isso Levi destaca que não existe um testemunho “melhor” ou “pior” que o outro, já que não temos como diferenciar uma experiência de outra, já que cada uma tem suas particularidades e merecem ser analisadas, seja por valores positivos ou negativos. “Desejaríamos chamar a atenção sobre o fato de que o Campo foi também (e marcadamente) uma notável experiência biológica e social”<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> FREUD, v. 3, 1996, p. 16

<sup>14</sup> FREUD, v. 6, 1996:98

<sup>15</sup> LEVI, 1998, p. 88

Tais experiências descritas por Levi potencializam um interessante debate sobre a natureza do testemunho, uma vez que o mesmo, além de estar contido na esfera da experiência humana, acaba por pautar as experiências de uma sociedade, de uma coletividade, de um grupo, saindo da esfera do drama individual, passando à esfera dos dramas coletivos. Com isso concordamos com Valéria de Marco quando esta analisa que o testemunho “reconstitui a história de um ou mais sujeitos escolhidos pela relevância que eles possam ter em um contexto social”<sup>16</sup>. A relevância do narrador testemunhal pode ser construída na medida em que conseguimos garantir um espaço para essas memórias, como afirma Beatriz Sarlo, já que a memória não está fundada somente no indivíduo tal qual o testemunho, ela é “um bem comum, um dever (como se disse no caso europeu) e uma necessidade jurídica, moral e política”<sup>17</sup>, como no caso latino-americano. Isso por que fica notória a falta de critério e cuidado para com a análise de narrações de vítimas desses grandes descalabros ditatoriais. Por isso é preciso compreender que “se o núcleo de sua verdade deve ser inquestionável, também seu discurso deveria ser protegido do ceticismo e da crítica. A confiança nos testemunhos das vítimas é necessária para a instalação de regimes democráticos e o enraizamento de um princípio de reparação e justiça”<sup>18</sup>. Pois bem, esses discursos testemunhais, sejam quais forem, são discursos e não deveriam ficar confinados numa cristalização inabordable. Sobretudo porque, em paralelo e construindo sentidos com os testemunhos sobre os crimes das ditaduras, emergem outros fios de narrações que não estão protegidas pela mesma intangibilidade nem pelo direito dos que sofreram.

### **A sobrevivência no documentário**

Foram 21 anos, amargados pelo Brasil, de ditadura civil-militar que massacrou

---

<sup>16</sup> DE MARCO, 2004, p. 50

<sup>17</sup> SARLO, 2007, p. 47

<sup>18</sup> SARLO, 2007, p. 47

homens e mulheres combatentes desse regime cruel e desumano. Com a instalação do governo ditatorial, veio um estado de guerra e um forte esquema de repressão dimensionado pela tarefa militar de destituir, nos porões do DOI/CODI, o direito de sobreviver dos sobreviventes. Isso porque os órgãos de repressão foram extremamente eficazes na tarefa de retirar a dignidade daqueles homens e mulheres e deixar marcas indeléveis no corpo, na alma e, principalmente, nas mentes dos sobreviventes.

A recuperação dos testemunhos de militantes políticos que combateram a ditadura civil-militar no Brasil utilizou-se de um recurso bastante eficaz, o documentário. Estratégia que mistura documento, criação e ficção na tentativa de construir espaços de legitimação do testemunho. É o que ocorre com os documentários *Que bom te ver viva* (QBTVV), de Lúcia Murat, e *No olho do furacão* (NOF), de Renato Tapajós e Toni Venturi, que expressam perfeitamente o conflito pela angústia da sobrevivência, em um diálogo indireto com o espectador. Os filmes expõem uma perspectiva construída a partir dos depoimentos das personagens, fragmentos de histórias que se convergem em pontos comuns, expõem fatos reais organizados para que de alguma forma se estabeleça um enredo narrativo, conforme compreende Soares ao definir o gênero documentário:

Documentário é também resultado de um processo criativo do cineasta marcado por várias etapas de seleção, comandadas por escolhas subjetivas desse realizador. Essas escolhas orientam uma série de recortes, entre concepção da ideia e a edição final do filme, que marcam a apropriação do real por uma consciência subjetiva.<sup>19</sup>

A apreensão da realidade histórica da ditadura civil-militar brasileira sob o olhar e a narração dos sobreviventes que foram perseguidos, presos e torturados, constrói o enredo dos dois documentários compostos por 12 entrevistados que se apresentam como verdadeiros narradores/personagens/testemunhas de suas próprias histórias e das histórias de outros. Essas testemunhas serão responsáveis por narrar para sobreviver e sobreviver para narrar, quase simultaneamente, como destaca Seligmann-Silva:

---

<sup>19</sup> SOARES, 2007, p. 20

O testemunho como uma atividade *elementar*, no sentido de que dela depende da sobrevivência daquele que volta do *Lager* (campo de concentração) ou de outra situação radical de violência que implica esta necessidade, ou seja, que desencadeia esta carência absoluta de narrar. Levi (...) coloca as expressões “aos outros” e “os outros” entre aspas. Este destaque indica tanto o sentimento de que entre o sobrevivente e “os outros” existia uma barreira, uma carapaça, que isolava aquele da vivência com seus demais companheiros de humanidade, como também a consequente dificuldade prevista desta cena narrativa.<sup>20</sup>

Essa impossibilidade de elaborar o passado tácito do testemunho da catástrofe nos é apresentada por Seligmann-Silva em “*Zeugnis*” e “*Testimonio*”: *um caso de intraduzibilidade entre conceitos* quando contrapõe o testemunho da *Shoah* e o *Testimonio* na América Latina ao diferenciá-los por meio da necessidade de testemunhar em uma acepção mais religiosa ligada a punição do Deus para com o povo judeu, no caso da *Shoah* e da necessidade de testemunhar para fazer justiça, nesse sentido há necessidade de dar a voz ao “subalterno” para a criação de um herói exemplar. Ambos são sobreviventes, mas na *Shoah* temos o *etos* religioso tomando conta do discurso e no outro temos o *etos* jurídico. Nesse sentido, ambas as narrativas estão marcadas por essa acepção de denúncia e justiça, diante da ausência da voz dos sobreviventes da ditadura civil-militar brasileira. Além de realçar a inclinação heroica dos militantes entrevistados.

Pensamos, então, “o que difere essas duas narrativas fílmicas?”. Podemos destacar as opções estéticas ali presentes: a primeira película, de Murat, foi construída sob o argumento de recuperar as vozes silenciadas de oito mulheres sobreviventes das prisões durante a repressão da ditadura civil-militar brasileira. Observamos que a diretora realizou uma seleção de narradoras que singraram por caminhos diversos, desde a escolha por viver em uma comunidade religiosa, passando por mulheres que encontraram na profissão sua fuga; chegando a continuidade da luta política no trabalho comunitário. Todas perpassadas por um mesmo sentimento a necessidade de suportar as lembranças dolorosas da memória traumática. A diretora costura essas narrativas testemunhais com a

---

<sup>20</sup> SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 66

encenação dos sofrimentos de uma personagem anônima na difícil tarefa de sobreviver, traçando uma crítica ao modelo social que, mesmo depois da ditadura, continua alijando a memória dos militantes com a mácula do terrorismo. Ao mesmo tempo, utiliza a voz da personagem anônima como a face da voz do narrador que procura assimilar os diversos narrares e as diversas conversas dessas narrativas, por isso dizemos que a personagem ficcional encenada por Irene Ravache, busca representar a síntese e a antítese daquelas narradoras. Vejamos o que relata a narradora anônima criada por Murat em QBTVV:

Observando do lado de fora, como um voyeur olha pela janela da vizinha, meu olhar é igual ao de todo mundo. E a história de Maria hoje, uma educadora que é casada e tem dois filhos parece não ter muito a ver com esse passado. Na maternidade, Maria diz ter resgatado a possibilidade de vida, mas isto explica ou encerra tudo? <sup>21</sup>

Notemos que a narradora anônima de QBTVV, questiona a aparente sobrevivência de Maria mediada pela maternidade, para a narradora problematizar a opção de Maria em enterrar seu passado ao se perguntar se realmente o passado foi aniquilado pela memória ou se esta seria apenas uma forma de garantir a sua sobrevivência por meio da sobrevivida conquistada com a maternidade. O conflito se acentua no discurso da narradora quando se questiona “mas isso explica ou encerra tudo?”. A narradora não acredita que a sobrevivência funda um fim para o sofrimento e a mácula deixada na alma daquelas mulheres, por isso, deixa evidente sua incredulidade diante da uma vida “normal” que buscam representar aquelas mulheres.

Em outra passagem do testemunho de Maria do Carmo, fica evidente a necessidade de apegar-se à maternidade como forma de garantir a sobrevivência em meio ao terror que cada sobrevivente passa a viver no que resta de suas vidas:

eu descobri que esse tiro que eu dei neles era de saúde e me reconciliei com esta situação na minha primeira gravidez. Descobri que a melhor coisa do mundo era ser mulher. (...) E agente produz vida, uma coisa... Não é uma frase, nem um troço

---

<sup>21</sup> QBTVV, 12'02" -12'36"

intelectualizado, foi uma descoberta tão bonita. Ai que eu descobri que ser mulher era o maior barato.<sup>22</sup>

Para a narradora de QBTVV há uma posição de afastamento em relação ao evento traumático, peculiar aos narradores *testis*, o que garante certa isenção para analisar o que se passa na narrativa do trauma, ao formalizar estratégias de sobrevivências que possam afastá-las cada vez mais de seu passado, seja para se proteger ou para proteger seus familiares. Assim narrar não seria mais fundamental? E sobreviver seria? Quando questionamos a relação entre narração e sobrevivência, observamos que a sobrevivência acaba se tornando sinônimo de esquecimento, como observamos no depoimento de Estela Bohadana:

Eu tenho um filho de 10 anos e um que vai fazer 15, mas o que eu sinto, nos dois, é que, embora o fato de eu ter sido presa, ter sido torturada, incomode, crie uma certa revolta, eles preferem que eu não fale. Quer dizer, eu sinto que é um assunto que incomoda tanto, que é melhor que se esqueça. Eu acho que eles de alguma forma reivindicam que eu esqueça, talvez para que eles mesmos não entrem em contato com uma coisa tão dolorosa.<sup>23</sup>

O que Estela Bohadana acirra em seu discurso é o conflito da duplicidade existente na construção do testemunho, uma vez que formaliza um testemunho, faz escolhas na difícil tarefa de lembrar e esquecer, já que a condição de sobrevivente de experiências traumáticas promove uma exasperação da dimensão do sofrimento, pois contraditoriamente necessita testemunhar, narrar o que aconteceu, mesmo tendo necessidade de esquecer partes dessa narrativa como forma de se proteger do horror que essas lembranças lhes causam.

Não há como alijar da sua existência tais experiências, ao mesmo tempo as lembranças são entrecortadas por vazios que o próprio narrador/personagem/testemunho não consegue explicar. Observamos assim, que o narrador/personagem/testemunho passa a compreender que construiu uma identidade nova, tão marcante quanto à antiga, de combatente, que representa não mais aquele passado, e sim um misto de suas lembranças e a necessidade de

---

<sup>22</sup> QBTVV, 10'23" – 12'00"

<sup>23</sup> QBTVV, 20'21" – 20'56"

suportar as consequências terríveis e inesquecíveis daquele passado, que até hoje estão presentes. Seligmann-Silva afirma que esta necessidade de testemunhar faz referência a chave do trauma, a uma necessidade de justiça e de dar conta da exemplaridade do *herói* e de conquistar uma voz, silenciada e oprimida, no caso de Estela.

Também em torno da heroização dos militantes, o filme de Renato Tapajós e Tony Ventura utiliza outra estratégia cinematográfica, tenta mostrar que a luta contra a ditadura militar se desdobrou na busca, no presente de um lugar na sociedade, que verbere sua proposição resistente. Nesse sentido as quatro pessoas que fazem parte do documentário de Tapajós e Venturi fomentam o imaginário de que “tudo vale a pena quando a alma não é pequena”, como Dulce Maia parafraseia Fernando Pessoa em seu depoimento emocionado sobre sua condição resistente.

A narrativa de *No olho do furacão*, é formada pelo depoimento de dois homens e duas mulheres e busca apresentar um cenário militante da história e do cotidiano de heróis que sobreviveram à luta contra a ditadura no Brasil. Os diretores Tony Venturi e Renato Tapajós exploram caminhos diferentes na condução desse documentário, pois encontramos um comprometimento tamanho de Renato Tapajós com o projeto de recuperação do heroísmo dos militantes ao ponto de se incluir nas cenas, acompanhando os entrevistados como parte desses depoimentos; já que Renato também é um sobrevivente e hoje delega sua história ao compromisso de narrar cinematograficamente o valor das ações e dos homens e mulheres comprometidos com a luta contra a ditadura no Brasil. Por isso, antes de tudo, os diretores criam um efeito de comprometimento com aquelas histórias e sua função revolucionária na contemporaneidade. Com isso o filme busca revelar tipos diferentes de revolucionários: a) o que, após a abertura, recupera seus direitos civis e políticos e se volta à política partidária; b) o que continua na resistência, mas sob outro viés, uma resistência ligada à compaixão e ao trabalho voluntário; o revolucionário que sai de dentro do sistema repressivo e que, de certa forma, continua sua relação com o estado repressor como

adestrador de cães da Polícia Militar do Estado de São Paulo. Histórias que os confinam e, ao mesmo tempo, completam suas existências, mas que associadas a isso representam a sobrevivência, não mais como derrota, mas como esperança de quem precisa trabalhar para mudar o mundo, seja na política, no trabalho voluntário ou na formação de um contingente não humano para lutar pela ordem social.

O passado heroico dos militantes é descrito com detalhes, mostrando, entre outras coisas, as dificuldades vivenciadas por eles durante a resistência e o compromisso daqueles homens e mulheres com o movimento, como no testemunho de Carlos Eugênio Paz (Clemente):

Não podia fazer nenhum barulho, porque oficialmente os dois companheiros que moravam na casa saíram para trabalhar (...) quando vinham de noite traziam sanduiche e coca-cola, coca-cola quente... aquela coca-cola que já veio do botequim gelada, mas até chegar em casa tava quente, e sanduiche de mortadela. Aquelas coisas barata [sic] que a gente podia comprar porque o dinheiro ali não era... O dinheiro custava sangue, né? Nosso. Nós era [sic] muito espartanos nessas coisas, a gente não gastava dinheiro, assim sabe, era uma coisa assim de princípio nossa, né? A gente não cuidava do bem estar da gente primeiro.<sup>24</sup>

O valor do dinheiro e a necessidade de valorizá-lo ficam latentes na passagem acima. O mesmo ocorre no testemunho de Robêni da Costa (Rosângela) que de certa forma aponta o quanto era necessário para manter a sobrevivência do movimento, os sacrifícios alimentares, pois como nos mostrou Clemente “o dinheiro custava sangue”.

O dinheiro era muito curto, era só o dinheiro que vinha pra fazer a manutenção do aparelho e vinha da organização e era o Alcides que fazia a comida, ele cozinhava. E a comida era... contar não dá pra acreditar, mas era assim, era arroz, arroz que japonês gosta, que chama *gohan*, e era uma sardinha que a gente comprava no mercado de Pinheiros, aquela sardinha seca salgada e ele punha pra perder um pouco de sal, depois fritava e agente comia aquilo, semanas e semanas.<sup>25</sup>

O filme é marcado por uma pesquisa de arquivo e traça dois momentos das

---

<sup>24</sup> NOF, 14'06" – 14'39"

<sup>25</sup> NOF, 14'57" – 15'37"

vidas das personagens como se quisesse desnudar as facetas do terror e da sobrevivência, pois cada entrevistado será direcionado para discorrer sobre seus traumas e dores, de um lado; de outro, as alegrias e satisfações do cotidiano resistente durante suas experiências na luta contra a ditadura civil-militar pós-1964 e sua rotina após a anistia. De certo modo, nesse estafe, os dois filmes projetam um caminho parecido, pois em QBTVV também temos a comparação de como foram as ações que as militantes participaram e como fizeram para manter seu engajamento ideológico após a anistia.

Essa luta contra a ditadura civil-militar brasileira construiu espaço para o testemunho e denúncia das atrocidades promovidas pela ditadura no Brasil, com mais liberdade após a anistia política. O que terá uma dupla função no cenário ditatorial, de um lado, permite que exilados políticos retornem para o Brasil, promovendo o perdão irrestrito dos crimes a eles atribuídos. De outro lado, garante a impunidade para com as atrocidades praticadas contra a sociedade em nome da Lei de Segurança Nacional e silencia toda e qualquer forma de denúncia contra o estado brasileiro, que abdicou de suas responsabilidades para com as torturas, os sequestros, os ocultamento e desaparecimento de corpos.

Como tratar da sobrevivência desses homens e mulheres diante da indignação pelo silenciamento promovido pela Anistia? Robêni, no início de NOF mostra um pouco do que seria a tônica da crítica no documentário. Diz ela: “os meus filhos me tiram sarro. Pô, mãe, você não cria juízo nunca? Então ... não consigo! Acho que o que sobrou é uma ... eu chamo de indignidade ... é indignação, por ver tanta coisa errada”<sup>26</sup>. Sentindo-se completamente digna pelas suas ações, a militante percebe a necessidade de resistir, inclusive à família que deseja que a mãe de família assuma um lugar mais passivo na sociedade e esqueça a indignação que um dia lhe levou à luta contra a ditadura e hoje lhe mantém na luta por dignidade humana.

A crítica reservada à Anistia se tornou pano de fundo nos filmes. Em *Que bom te ver viva*, Lucia Murat propõe um debate sobre a sobrevivência e a manutenção

---

<sup>26</sup> NOF, 02'47” – 03'11”

da dignidade feminina após experiências extremas de violência, dor e sofrimento, marcando seu território como um dos primeiros documentários realizados no Brasil com sobreviventes da ditadura após a abertura política. Já em *No olho do furacão*, temos também certa crítica de como a Anistia foi cruel para com os sobreviventes. Mesmo com o fim do regime civil-militar, os sobreviventes de certo modo foram impedidos de serem reconhecidos como testemunhas de luta e sobrevivência. Desse modo, não havia espaço para denúncia, pois a Anistia arregimentou uma grande operação borracha, em que nada deveria ser falado sobre os 21 anos de ditadura.

Ambos documentários foram dirigidos por testemunhas vivas da resistência, o que marca o compromisso desses autores com uma reescritura da história, como salienta Walter Benjamin ao descrever a necessidade de ler a história à contrapelo, desmascarando as versões da história cristalizadas pelo poder. O testemunho das mulheres, em ambos os documentários aqui analisados, foi marcado pela culpa diante da derrota e o desejo de desforra diante da crueldade de seus torturadores. Não que essa desforra pudesse ser compreendida como simples ressentimento, como avalia os defensores da ditadura, mas como clamor da sobrevivência, para as mulheres que fizeram seus testemunhos nos documentários tomamos a epígrafe do filme QBTVV: “a psicanálise explica porque se enlouquece, não porque se sobrevive”<sup>27</sup>. Do mesmo modo, a fala de abertura da personagem anônima criada por Murat em QBTVV, denota bem esse sentimento, para ela “tudo começa exatamente aqui, na falta de respostas. Acho que devia trocar a pergunta ao invés de porque sobrevivemos seria como sobrevivemos?<sup>28</sup>. Por isso para ela é necessário “aprender a conviver com a certeza de que ter sobrevivido foi absolutamente casual”<sup>29</sup>.

Lúcia Murat foi presa e violentamente torturada no DOI-CODI, onde permaneceu durante dois meses e meio. O mesmo aconteceu com Renato

---

<sup>27</sup> Bruno Bettelheim, QBTVV, 00’22”

<sup>28</sup> QBTVV, 00’49”- 01’01”

<sup>29</sup> QBTVV, 62’00 – 62’05”

Tapajós, que chegou a escrever um livro na prisão: *Em câmera lenta*, publicado após sua saída da prisão, como forma de resiliência de suas experiências na militância e na prisão. Mas foi por meio da linguagem cinematográfica que ambos abriram os arquivos dos sobreviventes e deram a eles o espaço necessário para que pudessem tirar do esquecimento o assassinato de seus entes queridos, seus relatos sobre o que foi a tortura e, sobretudo, como vivenciaram estes acontecimentos e sua dificuldade de lembrar e narrar, como demonstra Maria do Carmo:

O que é que foram aqueles 60 dias... é muito... parece que foram 60 anos, isso eu já disse, não dá pra descrever. É uma coisa terrível, porque... é uma luta constante para você se manter inteiro. Eu me lembro que eu estava menstruada. Eles, então, para me pendurar no pau-de-arara, em consideração em ser uma senhora, me punham uma calça nojenta. Uma calça de homem toda suja de tudo quanto era coisa. E eu ficava pendurada com aquela calça. Porque começou a pingar e eles disseram que não estavam a fim de ver aquele espetáculo puseram a calça. Ai de vez em quando eles me pegavam com a calça e tudo e me jogava [sic] dentro de um aquário que tinha ali numa outra sala, depois pegava [sic] e tornava[sic] a pendurar no pau-de-arara. Isso durou até... eu não me lembro bem, é tudo muito confuso. Só me lembro que teve uma hora que... é... tavam tirando a minha pressão e o outro sujeito dizia assim: "pode continuar, pressão de atleta, pode continuar!"<sup>30</sup>

O depoimento de Maria do Carmo no filme de Lúcia Murat retrata e reconstrói artisticamente a memória dos oprimidos durante a ditadura civil-militar brasileira pós-64. A diretora do filme seleciona aquilo que deseja discutir e compartilhar com o espectador. Essa seleção alimenta o debate relativo ao conflito ficção/realidade proposto pelo cinema documentário. Deste modo, observamos que a estratégia de construção narrativa entrelaçada ao testemunho amplifica ainda mais os liames entre o ficcional e o real. Essa costura entre a realidade e a ficção dá ao leitor a tarefa de separar ou não a realidade da ficcionalidade. Assim como afirma Marialva Barbosa:

Se o passado for visualizado como algo que pode ser recuperado, as fontes, documentos e emblemas do passado que chegaram até o presente, sob forma de

---

<sup>30</sup> QBTVV, 12'38" - 13'46"



rastros, serão privilegiados na interpretação. Se por outro lado, considera-se que o que chega do passado são vestígios memoráveis, permanentemente reatualizados pelas perguntas que do presente são lançadas ao pretérito, o que será destacado é a capacidade de invenção da narrativa. Ou seja, não se pode eliminar a categoria interpretação da história, da mesma forma que a história será sempre uma narrativa.<sup>31</sup>

Os filmes documentários que estamos analisando aqui possuem essa potência de interpretar a história da sobrevivência dos militantes que lutaram para destituir a ditadura brasileira e trazem consigo os vestígios desse passado, que aos poucos vai sendo trazido ao presente. Quando essas narrativas vem à tona há, conseqüentemente, uma atualização dessa história, pois novos olhares, novas vozes, novas interpretações são lançadas para o leitor/espectador. Desse modo o espectador trava um debate com a obra, busca resignificar suas impressões sobre o passado e constrói postulações antes impensáveis, por isso fica evidente a relação performática entre a obra cinematográfica, os autores (personagens, entrevistados, diretores) e os leitores, recuperando as premissas de Pierce, Morris e Iser<sup>32</sup> no campo de uma semiótica do objeto e da interpretação; ou de Jauss quando analisa a relação entre a obra e o leitor, pois, para ele,

A relação entre literatura e leitor pode atualizar-se tanto na esfera sensorial, como pressão para percepção estética, quanto também na esfera ética, como desafio a reflexão moral. A nova obra literária é recebida e julgada tanto em seu contraste com o pano de fundo por outras formas artísticas quanto contra o pano de fundo da experiência cotidiana de vida.<sup>33</sup>

A atualização do leitor/espectador será fundamental no contato com os filmes em questão, pois ao assistir QBTVV e NOF percebemos a presença ideológica dos autores como aqueles que constroem a narrativa, aparecendo ou não no filme. No filme de Lúcia Murat, sua presença é marcada pela voz da narradora e pela presença da personagem fictícia. No caso de NOF, temos Renato Tapajós imerso no cotidiano dos entrevistados, mostrando-se partícipe daquelas

<sup>31</sup> BARBOSA, 2007, p.17

<sup>32</sup> Ver CAMPOS, 2011, 57-58.

<sup>33</sup> JAUSS, 1994, p. 53

memórias. Os diretores/autores, ao escolherem os fragmentos que serão apresentados ao espectador, alteram o estado pacífico do leitor, impondo-lhe uma necessidade de reflexão sobre tais testemunhos. As ações performáticas desses narradores/personagens/testemunhos, tanto no filme de Murat quanto no filme de Renato Tapajós, expressam em suas narrativas “segredos” revelados de um passado difícil e passível de ser superado, mas que as câmeras, e todo aparato técnico que requer uma filmagem, pressupõem uma observação de si, fazendo com que a narração seja anteriormente pensada para que diante da câmera e do diretor seja dado seu depoimento. Desse modo, torna-se relevante a proposição de Marialva Barbosa ao considerar que:

*Performar é realizar uma ação artística no tempo e no espaço. Porém, não é só a qualidade efêmera de seus atos que a caracteriza e sim a emergência de um ato criativo como articulador de processos estéticos, humanos e/ ou sociais em momento presente.*<sup>34</sup>

A *performance* enquanto ação está presente na atuação da atriz, que interpreta a personagem anônima, voz que não cala, fala direto para câmera que filma, dialoga diretamente com o espectador, incluindo-o em sua participação performática. No caso de QBYVV, cada uma das oito mulheres, em detrimento da personagem ficcional, tem dificuldade de encarar a câmera e contar suas dores. A personagem anônima não narra somente, convida o espectador a fazer parte da ação reflexiva e interativa durante a ação cênica que envolve o documentário, mesmo quando o cerne do debate seja a necessidade de narrar contrastando com a urgência de esquecer. Nesse caminho o conceito de *performance* está atrelado a condição de narradoras/personagens/testemunhas, que por nós pode ser entendida como nos apresenta Jorge Glusberg (2005, p. 65) ao defender, em *A arte da performance*, que a *performance* “é fonte de numerosos fantasmas psicológicos que tocam a interioridade do sujeito e põem em crise sua estabilidade; estabilidade – literalmente falando – que se fundamenta na repetição normalizada de convenções gestuais e comportamentais”. Tais repetições de

---

<sup>34</sup> BARBOSA, 2007, p.1

gestos e comportamentos são identificáveis em vários desses depoimentos, o que gera uma instabilidade, levando as testemunhas a calar-se, a chorar, a ficarem perplexas, diante da insuportabilidade das situações. Essa instabilidade também pode ser identificada em Renato Cohen, quando considera que a “*performance* é basicamente uma arte de intervenção, modificadora, que visa causar uma transformação no receptor”<sup>35</sup>. Como aponta Paul Zumthor, “a performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados naquilo que a natureza da performance afeta o que é conhecido. A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca”<sup>36</sup>. Vejamos como isso se dá no testemunho de Maria Luiza (Pupi):

Quando eu fiquei grávida e aí eu tava até fazendo terapia... e aí... o terapeuta disse “agora eu acho que você já está bem, vai embora pra casa, vai ter seu filho, vai criar seu filho.”. Porque é uma vida nova que surge, é uma esperança grande que vem junto. E aí você se desloca do social para o individual e aí vai viver uma outra coisa.<sup>37</sup>

Quando Pupi relata a conversa com o terapeuta, deixa evidente a mágoa que sente quando lembra da cena, pois ela queria convencê-la de que era preciso esquecer todo o seu passado e que o filho teria que ter uma outra vida, longe de suas memórias. Mas isso seria possível? Como poderia ela passar uma borracha sobre suas memórias? O incômodo de Pupi, sem dúvida, espelha o incômodo do espectador, pois como seria possível dizer para um sobrevivente “Esquece tudo! vai viver uma nova vida!”?

Impossível, pois as paixões e o pensamento ideológico formaram as bases do envolvimento com a situação política do país por parte desses militantes. O desejo de revolucionar, viver na clandestinidade e, se fosse necessário, matar, estava pungente, pois era preciso viver no limiar entre a vida e a morte, pois tinham a certeza de estar promovendo um bem para a humanidade e para eles mesmos, já que lutavam contra o mal avassalador, representado pela ditadura civil-militar.

---

<sup>35</sup> COHEN, 2002, p. 45-46

<sup>36</sup> ZUMTHOR, 2007, p.32

<sup>37</sup> QBTVV, 33’30” – 34’01”

Mas aos sobrevivente restaram as máculas deixadas pelo insucesso da revolução, deixando marcas perceptíveis em todos os depoimentos. Os traumas amargados pela lembrança dos que morreram e a incompreensível sensação de que a sociedade não sabe ou faz questão de não saber o quão foi importante ser um militante e o quanto era necessário reconhecer os verdadeiros heróis da nação. Vejamos o depoimento de Carlos Eugenio Paz em NOF sobre a morte de Carlos Marighela:

Eu demorei muito anos para parar de chorar a morte. Talvez é por causa disso que eu diga a você, que eu cheguei quase a perder a ternura. Porque teve uma hora que eu parei de chorar. Mas nessa época agente chorava os nossos mortos ainda. Foi... Chorei em casa, chorei na rua. Fiquei desesperado por que eu andava pela rua e saí para encontrar o pessoal da organização. E andando ali por Copacabana, e aquilo... Puxa! Mas não tem uma bandeira a meio pau. A população continua andando... quer dizer... a vida está exatamente igual... Quer dizer, morreu, assim, o brasileiro mais importante para esse país, para o destino desse país... e tudo continua igual!<sup>38</sup>

Sem dúvida, o sofrimento em relação aos mortos deixou máculas, que duraram muito tempo a ponto, no caso de Marighela, que a história delegou a sua memória ao ostracismo; pois na conjuntura de nossa sociedade contemporânea, poucos sabem quem ele foi ou o que representou para a história política nacional. O mesmo acontece com inúmeros militantes que foram esquecidos, ou melhor, nem são reconhecidos como parte da história brasileira, pois foram rotulados de terroristas e criminosos. Os filmes que analisamos buscam reconstituir as histórias desses militantes e desconstruir a imagem negativa que ainda hoje paira sobre os sobreviventes da ditadura civil-militar brasileira.

Essas histórias de vida são, ao mesmo tempo, histórias marcadas por experiências limites, pois os militantes não foram somente presos e interrogados, como deveria ser a prática do estado que busca investigar o que eles chamavam de terrorismo. Aqueles revolucionários foram submetidos a intensas torturas, o que modificou bastante o sentido da palavra sobreviver, pois nela está a convivência com o trauma e com o sofrimento, que passa a ser uma presença

---

<sup>38</sup> NOF, 34' 32" – 35'06"



recorrente, um conflito entre o sobrevivente de hoje e memória do jovem combatente, que no passado foi aquele quem lutou e perdeu! Humilhações imponderáveis da tortura que não se pode esquecer. Lúcia Murat em QBTVV, disponibiliza a imagem deste conflito no depoimento da mãe de Maria do Carmo numa perspectiva, enfim “positiva”, de que no final a filha supera o insuperável:

No principio a vida dela foi muito difícil, ela tinha pesadelos incríveis, alucinações, sofreu muito... O médico do Chile chegou a me dizer que se ela houvesse perdido uma mão, um dedo, seria fácil, porque a gente veria o problema, mas não. O que ela perdeu foram células cerebrais, isso dificultou muito no princípio e para a vida dela. Felizmente ela superou tudo isso e hoje ela educa muito bem os seus filhos e, sobretudo, ela guarda uma grande coerência de vida.<sup>39</sup>

Havia na maioria dos relatos apresentados a experiência da mudança de nome, uma nova identidade construída para ser militante. Robêni da Costa se tornou Rosângela, Carlos Eugênio virou Clemente. Identidades que estabeleceram outros padrões de comportamento, de clandestinos no próprio país, sem referência de amigos ou família, cumprindo ordens, sem divulgar endereço. Mas como todo jovem, estudava, trabalhava e namorava. Esse comportamento natural da juventude foi um caminho destacado por Tapajós e Venturi, para combater os contínuos discursos corrosivos de terroristas, que assombravam seus cotidianos. Eles viveram intensamente! Talvez este seja um aspecto relevante no filme de Renato Tapajós: o de que os entrevistados se apresentam fora do estereótipo de brutalidade e falta de alegria. Eles se apresentam como estudantes e trabalhadores preocupados com o próximo, sonhando com o futuro que teriam – preferencialmente em uma sociedade melhor. E isto se observa no relato de Carlos Eugênio:

A gente entrava num carro.. bicho, era piada, era brincadeira entendeu? Era um clima de camaradagem total, total... completamente fraterna. A gente na reunião, num aparelho assim, a gente fazia verdadeiras festas, com macarrão com sardinha, vivia no dia-a-dia da cidade e da rua, entrando no botequim ali, saber onde que é não-sei-o-quê. Sabe? Vivia.. não era uma coisa assim... não vivia completamente escondido.

---

<sup>39</sup> QBTVV, 14'13" – 14'49"



Agora a minha casa ninguém sabia onde era, só eu e minha mulher. E se eu tava morando sozinho só eu é que sabia.<sup>40</sup>

A condição resistente vivida pelos entrevistados fica marcada em *No Olho do Furacão* como um cotidiano que se aproxima ao dos demais jovens, mas possuíam particularidades pouco entendíveis quando não se está vivendo sob um regime de exceção, como foi a ditadura civil-militar brasileira. Vejamos o exemplo apresentado por Clemente sobre as relações afetivas entre os membros do grupo:

Mas tinha tudo isso, tinha amor, tinha ódio, tinha relação mal resolvida, tinha relação bem resolvida, tinha... tinha gestos tão incríveis, mas tão incríveis. Você aí imaginou e aí toca um pouco naquela.. no começo da história da revolução sexual e do amor livre, aquela coisa toda, né?... Tinha momentos em que... teve momentos em que,...Teve um caso concreto que eu conheço. de uma companheira que tava morando com o companheiro, apaixonado por um companheiro que. de repente, o companheiro quis acabar a relação, então tavam [sic] no mesmo aparelho e disse que estava querendo acabar porque estava apaixonado por outra companheira, entendeu? E de repente essa companheira chegar e dizer assim “poxa, traz ela pra cá.” E essa companheira ir pra lá e a outra companheira ceder a cama pros dois dormirem juntos e fazerem amor.”<sup>41</sup>

A relação aberta proposta na militância lembra bastante o cenário de companheirismo das comunidades alternativas de *hippies*, que de certa maneira reforçam o desejo utópico dos jovens de construir um mundo melhor, onde as questões amorosas bem demarcadas pelos princípios do casamento burguês pudessem ser substituídas pelos princípios do amor livre, mais próximos do pensamento socialista que pautava os movimentos de resistência. O filme de Renato Tapajós e Tony Venturi salienta que a juventude que se envolveu nos movimentos de resistência não representa a inconseqüência ou a ingenuidade. Pelo contrário: encontramos profunda maturidade, pois vale a pena manter os laços de companheirismo e não os sentimentos de posse. A revolução é mais importante que as vidas individuais, por isso, para os diretores, não seria cabível conceber que o amor durante a revolução poderia ser o responsável pela

<sup>40</sup> NOF, 21'46" – 22'16"

<sup>41</sup> NOF, 22'17" – 23'14"

derrocada do movimento, como apregoam filmes como *O que é isso companheiro*, justificando que a imprudência dos jovens amantes seria o erro na luta armada.

O amor propalado pelo movimento de resistência gera seus filhos, mas nem sempre isso se dá de maneira natural, principalmente porque as mulheres são costumeiramente desmoralizadas em sua alma. Pelo fato de serem mulheres, as torturas não são abrandadas, pelo contrário, como denuncia Dulce Maia:

Eu fui a primeira mulher a ser presa no Brasil desse período, desse período sim.. e fui muito maltratada justamente por isso, por eu ser mulher, por eu ser de uma classe social diferente. Como? Eu era uma traidora para eles, eles me trataram assim, exatamente assim, eles diziam isso. Na época também havia todo um ódio assim uma coisa te... violenta contra um que era muito meu amigo e até hoje muito meu amigo: Chico Buarque... Vandrê que também era muito amigo. Então eles queriam muito saber sobre eles. Eu vinha do Teatro Oficina, que tinha acabado de montar o Rei da Vela - Caetano, Gil também - o tropicalismo todo nasceu ali naquele momento. Eu era pra eles [a polícia] considerada uma estudante, mesmo eu não sendo uma estudante, porque eles tinham muito ódio aos estudantes também, então eles achavam inclusive que eu pertencendo a uma outra classe eu devia estar ligada aos estudantes e nunca deveria estar ligada a sargentos, a cabos, e.... Mas a traição minha era uma traição de classe, muito maior...<sup>42</sup>

Quando Dulce afirma ter sido a primeira mulher a sofrer tortura no Brasil, ela passa a representar não uma exceção, mas a norma. A mulher era vista pela repressão como “presas mais fáceis (...) eles se sentiam muito ofendidos na sua arrogância machista pelo fato daquelas mulheres terem coragem e dignidade de enfrentá-los”<sup>43</sup>, destaca Leane Ferreira de Almeida, em seu testemunho para o *Intolerância e Resistência: testemunho da repressão política no Brasil (1964-1985)*. A dura situação feminina diante da repressão será matéria de denúncia e de revolta, pois vários filhos da resistência nem chegaram a nascer por conta das condições aviltantes delegadas àquelas mulheres, seja por conta dos serviços sexuais, seja pelo teor da violência, seja pelo simples prazer de subalternizar a

---

<sup>42</sup> NOF, 44'09" - 45'27"

<sup>43</sup> TELES; RIDENTE; IOKOI, 2010, p, 352

mulher, especialmente quando elas estavam grávidas ou menstruadas. Várias delas trazem em suas memórias inúmeras situações de companheiras que, grávidas, abortaram em sessões de tortura, chegando à morte. Ou mesmo quando há a sobrevivência da mulher, como acontece com Regina Toscano, o único amparo é provar que continuará resistindo fora do cárcere, no intuito de ser mãe.

Quando fui presa tava grávida e perdi esse nenê que seria o meu primeiro filho lá. Durante a cadeia toda, o que realmente me segurou era a vontade de ter um filho, era a certeza que eu ia ter um filho. Isso representava para mim vida. Se eles tavam querendo me matar, eu tinha que dar uma resposta de vida. E ter um filho simbolizava, e simboliza até hoje, a resposta, que a coisa continua, que a vida está aí, que as coisas não acabam.<sup>44</sup>

O documentário de Lúcia Murat não foi feito com o objetivo de divulgar os casos de abuso, ou mostrar o quanto a maternidade é a grande responsável pela sobrevivência feminina, mas fica claro que esses dois pontos são representativos para compreendermos o outro lado da sobrevivência. Por conta disso, a diretora do filme nos questiona sobre a possibilidade de uma pessoa torturada ter condições de restabelecer algum pertencimento ao meio social e superar seus traumas, por fim, fazer a *resiliência*. Acreditamos que não só em QBTVV, mas também em NOF, ficou claro que é possível a *resiliência* existir, mas não possibilidade de memória e não como estratégia de esquecimento.

Desse modo, encontramos nos documentários certa urgência em mostrar que existe uma necessidade de nos identificar com este meio, para assim fazermos parte dessas narrativas, não como testemunhas, mas como testemunhantes, ou seja, expectadores que possibilitam que aqueles testemunhos sejam ouvidos e legitimados, em um exercício de *performance*, que faz com que o narrador/personagem/testemunho sinta-se à vontade para narrar, porque sabe que do outro lado há pessoas que se importam com seus testemunhos e lhes ouvirão. Assim é possível sobreviver aos traumas, mesmo quando estamos em uma sociedade que cobra o esquecimento.

---

<sup>44</sup> QBTVV, 38'39" – 39'14"

As obras artísticas produziram ao longo da história da humanidade representações, indagações e questionamentos imbuídos de ética e estética em que, ao mesmo tempo em que as condições emocionais e afetivas do espectador são acessadas, o seu comprometimento lógico-racional também o é. Os filmes *Que bom ver viva* e *No olho do Furacão* impelem atributos de narrativa artística de qualidade que se aproximam dos memoriais e da *performance* efêmera e insubstituível no tempo e no espaço. Mesmo que os filmes se constituam de fragmentos de vida real ou espelhamento do real, vimos ao longo desta análise, que podemos considerar tais documentários, obras autorais e singulares, pelo profunda imersão na representação da realidade e pelo sentido revisionista da figura do herói que as obras adquirem. Sem dúvida, cada um dos documentários aqui comentados traz o recurso da mobilização da participação do espectador, para uma negação da tortura e da violência contra a liberdade do pensamento humano. Por isso, tais filmes são exemplares da sobrevivência do relato de narradores/personagens/testemunhos de quem um dia esteve imerso *no olho do furacão*.

## Referências Bibliográficas

BARBOSA, Marialva. Vestígio do tempo: história cultural da imprensa brasileira e práticas sociais de leitura. Lisboa: Revista Portuguesa de História do Livro, 2007.

CAMPOS, Haroldo. Da transcrição: poética e semiótica da criação tradutora. Belo Horizonte: FALE/UFMG/Viva Voz, 2011.

COHEN, Renato. Performance como linguagem: criação de um tempo espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CORNELSEN, Élcio Loureiro. O testemunho na chave do trauma: aspectos teóricos. In: UMBACH, Rosani Ketzer; CALEGARI, Lizandro Carlos (Orgs.). Estética e política na produção cultural: as memórias da repressão. Santa Maria – RS: editora UFMS, 2011.

CYRULNIK, Boris. O murmúrio dos fantasmas. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 41

DE MARCO, Valéria. Literatura de testemunho e violência de estado. Revista LUA NOVA Nº 62, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem sobrevivente: histórias da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

GLUSBERG, Jorge. A arte da performance. Tradução: Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2005.

JAUSS, Hans Robert. A história da literatura como provocação à teoria literária. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo Ática, 1994.

LEVI, Primo. É isto um homem? Tradução: Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

RICOEUR, Paul. Tempo e Narrativa. Tomo II, Trad. Marina Appenzeller. Campinas-SP: Papyrus, 1995.

SARLO, Beatriz. Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução: Rosa Freire D'Aguiar - São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Zeugnis e Testemonio: um caso de intraduzibilidade entre conceitos. *Revista Letras*. Nº 22. Jun/Jan 2001. Disponível em:

[http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos\\_r22/11\\_marcio\\_silva.pdf](http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos_r22/11_marcio_silva.pdf). acesso em 20/08/2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Revista Psic. Clin.*, Rio de Janeiro, Vol. 20, Nº 01, p. 65-82, 2008.

SOARES, Sérgio José Puccini. Documentário e Roteiro de Cinema; da pré-produção à pós-produção. Tese de Doutorado. Campinas, SP: UNICAMP/IA, 2007.

TELES, Janaina de Almeida; RIDENTI, Marcelo; IOKÓI, Zilda Márcia Gricoli. Intolerância e resistência: testemunhos da repressão política no Brasil (1964-1985). São Paulo: FFLCH/USP, 2010.

ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção, leitura. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Suely Feneruch. 2ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

### **Filmografia**

MURAT, Lúcia. Que bom te ver viva. Documentário, 100 min. Cores. Brasil, Taiga, 1989.

TAPAJÓS, Renato & VENTURI, Tony. No olho do furacão. Documentário. 56 min. Cores. Brasil, Olhar Imaginário, 2003.

**Entre a cavação e o ato de documentar:**  
*os limites da produção de filmes em São Paulo nos anos 20 e 30<sup>1</sup>*

Márcia Juliana Santos<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *A pesquisa que resultou neste artigo é um desdobramento da tese de doutorado e da pesquisa de pós-doutoramento, ainda em desenvolvimento, e que está sendo financiada pela FAPESP.*

<sup>2</sup> *Pós-doutoranda em História no Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP – Universidade de São Paulo.*  
**e-mail: majusan1@hotmail.com**

## Resumo

O objetivo deste artigo é analisar a atividade cinematográfica e as dificuldades enfrentadas pelos cinegrafistas e produtores de filmes que atuavam em São Paulo nas décadas de 1920 e 1930. Nesse período, a produção fílmica não ficcional, conhecida como *natural*, se intensificou. Isso ocorreu, em parte, para atender a uma demanda de propaganda do governo e de uma elite econômica que tinham necessidades de registrar símbolos e práticas de poder. Partimos da experiência e dos saberes de alguns cinegrafistas brasileiros e estrangeiros para identificar referenciais técnicos, culturais e sociais pontuados em alguns filmes aqui apreciados. Entrevistas, relatos, memórias, sequências de filmes, críticas e textos de jornais e revistas forneceram pistas para seguir os percursos desses cinegrafistas, muitas vezes chamados pelos críticos da época como “cavadores”. Confrontamos os discursos dos críticos e dos próprios cinegrafistas para entender a formação do cinema em São Paulo e, ao mesmo tempo, identificar as dificuldades técnicas, perpassando pela ausência de financiamento sistemático até a falta de mercado distribuidor.

Palavras-chave: cinegrafistas; *naturais* (filmes); cavação; cinema paulista.

## Abstract

The objective of this paper is to analyze the film activity and the difficulties faced by cinematographers and film producers working in São Paulo in the 1920s and 1930s. During this period, non-fiction film production, known as *natural*, intensified. This occurred, in part, to meet a demand by the government for propaganda and an economic elite that had needs for registering symbols and practices of power. We have started off with the experience and knowledge of some Brazilian and foreign cameramen to identify technical, cultural and social reference issues highlighted in a few films considered hereby. Interviews, reports, memoirs, film sequences, and critical texts from newspapers and magazines provided us clues on how to follow the paths of these cameramen, often called by critics at the time as “diggers”. The discourse of critics and filmmakers themselves has been compared, in order to understand the formation of cinema in São Paulo, and at the same time identify the technical difficulties, approaching some themes, from the lack of a funding systematic to the distribution market.

Keywords: cinematographers; *Natural* (film); digging; paulista movie.

## Introdução

A produção do cinema paulista é datada do início do século XX. Esse período é marcado pela atuação de alguns cinegrafistas e operadores de câmera que percorriam a capital e o interior captando, criando e vendendo imagens em movimento para a elite abastada, em geral, que pretendia reafirmar seus “rituais de poder”<sup>3</sup>.

E por que o uso da expressão “cinegrafista” ou “operador de câmera” para definir o ofício? No Brasil, o termo “diretor” não era usual até o início da década de 1950. O pesquisador Antônio Leão da Silva Neto informa que, dos 3.382 filmes sem direção atribuída, 3.134, ou 93%, foram produzidos até este período. O crédito geralmente era concedido ao produtor, que não era necessariamente o operador/cinegrafista, o que justifica as ausências do nome “cinegrafista” nas fichas dos filmes identificados. (SILVA, 2006).

Cinegrafistas ou documentaristas, os pioneiros da produção de filmes em São Paulo preferiam filmar *posados* (ficcionalis), reconstituindo a história e a literatura nacionais, fatos policiais noticiados na imprensa entre outros temas que despertassem o interesse do público. Mas, a partir da década de 1920, a maioria intensificou a filmagem de *naturais*, *atualidades* e *cinejornais*, o que representou de fato o lastro de uma experiência que consolidaria a produção de *documentários* a partir dos anos de 1950.

*Naturais* eram aqueles que relatavam desde as temáticas históricas tradicionais, festividades, inaugurações, até os temas que exaltavam belezas naturais. Passaram a ser identificados à narrativa de efemérides em torno de políticos, artistas, religiosos e das elites locais. Muitos cinegrafistas atribuíam essa

---

<sup>3</sup> Os termos “ritual de poder” e “berço esplendido”, ambos consagrados na historiografia do cinema brasileiro, foram cunhados por Paulo Emílio para definir um contexto das primeiras décadas, em que os chamados “cavadores” registravam visitas, viagens de autoridades públicas, celebrações, posses, inaugurações e desfiles militares. Em outras palavras, filmes que eram encomendados por grupos políticos e econômicos que financiavam o registro de suas efemérides. Cf: GOMES, Sales Paulo Emílio. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

definição para diferenciar o *natural* dos *posados*, os últimos eram encenados e considerados ficcionais.

A intensificação da realização de *naturais*, em meados dos anos de 1920, pejorativamente foi nomeada, ainda à época, de *cavação*. O pesquisador Luís Alberto Rocha Melo<sup>4</sup> define a prática da cavação associando-a ao ato de “*tirar do natural*”. (MELO, 2011: p.24) Para conseguir dinheiro, os operadores realizavam imagens e ofereciam o produto a quem pudesse interessar. Não se sabe ao certo quem primeiro alcunhou o termo: se os críticos de cinema ou os cinegrafistas. Porém, essa denominação logo seria incorporada ao vocabulário de ambos. Em parte, os filmes de cavação eram criticados por não apresentarem preocupações com o aprimoramento técnico, roteiro ou estética, o que só aumentava os discursos pejorativos dos críticos brasileiros em relação ao ato de “cavar” ou “caçar imagens”. No verbete “documentário mudo”, grafado na Enciclopédia do Cinema Brasileiro, os pesquisadores Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda chamam atenção para o fato de que “a cavação cobre o documentário de encomenda e a propaganda”. (RAMOS; MIRANDA, 2000: p. 220).

O produtor Adhemar Gonzaga ressalta que a estrutura da narrativa de filmes de longa-metragem ficcional, chamados no período silencioso de *posados*, ainda era muito rígida e compartimentada em episódios. Segundo ele, o avanço quantitativo e qualitativo só viria na década de 1930 com os filmes do estúdio carioca Atlântida (GONZAGA; GOMES, 1966: p. 58).

A historiadora Meize Regina Lucas vai além da terminologia “diretor” e “documentarista” para destacar que o documentário teve referência nos *naturais* e que muito da técnica documental é parte do legado das primeiras produções do período silencioso no Brasil (LUCAS, 2006: p.69-78).

Após essas definições e considerações iniciais, o objetivo deste artigo é

---

4 É de autoria do mesmo pesquisador o filme “Que cavação é essa?” (Rio de Janeiro, 2008, 35mm, preto-e-branco e cor, 19min), curta-metragem produzido em 2008, reúne filmes do período silencioso. A análise desse período e dos objetivos dos filmes de cavação é feita por meio do suporte fílmico, num exercício de metalinguagem. Para saber mais sobre essa experiência, cf: [http://www.cinemateca.gov.br/jornada/2010/f\\_contemporaneas.php](http://www.cinemateca.gov.br/jornada/2010/f_contemporaneas.php) (Acesso em 04 de nov. de 2014).

identificar experiências filmicas e os principais desafios de alguns dos primeiros cinegrafistas que atuaram no cinema paulista no período silencioso. Relacionado a isso, analisarei uma série de críticas de cinema e da historiografia clássica que procuravam qualificar a produção, identificar bons filmes, determinar padrões estéticos, mas, sobretudo, criticar a natureza documental desempenhada por muitos dos homens de câmera de São Paulo nos anos de 1920 e 1930.

### **“Os maus elementos”: cavadores ou caçadores de imagens**

Até os anos de 1930, os textos dedicados ao cinema brasileiro – reproduzidos em revista como a *Cinearte* – desprezavam os filmes feita, sobretudo em São Paulo. Tal assertiva pode ser identificada na edição de 23 de junho de 1926 da revista que, ao desenhar o cenário de produção do cinema paulista, fazia as seguintes considerações: “O ambiente de S. Paulo vai se saneando. Pouco a pouco os maus elementos vão desaparecendo da circulação, covardes para a luta que se desenha no horizonte cinematográfico de nossa terra”.

E quem seriam os “maus elementos”? Que tipo de produção era criticada pela revista? Certamente seriam os mesmos que recebiam encomendas, captavam imagens e produziam filmes para fins políticos ou para particulares. A revista condenava a cavação e, de certa forma, boa parte dos *naturais* que eram realizados pela maioria daqueles que iniciaram a atividade no período, sendo brasileiros ou não.

Por certo, boa parte da produção cinematográfica paulista até o final de 1930 foi feita por imigrantes que, anteriormente, já filmavam e fotografavam na Europa. Homens, a exemplo dos italianos Gilberto Rossi, Arturo Carrari, Victor Capellaro, o espanhol José Medina, o português Antônio Campos, os húngaros Adalberto Kemeny e Adolfo Rex Lustig e tantos outros tentaram no Brasil prosseguir com o sonho de ganhar a vida produzindo filmes. (GALVÃO, 1975)

Maria Rita Galvão, em seu trabalho clássico sobre o período silencioso paulista, entrevistou vários desses homens de cinema, destacando os produtores

italianos. Ressaltou ainda que nos anos que sucederam o advento do som, a atividade paulista seria dominada por brasileiros: Joaquim Garnier, Menotti e Victor Del Picchia, Alberto Botelho, Canuto Mendes de Almeida, João Stamato e, mais tarde, Benedito Junqueira Duarte. Outros nomes não aparecem na historiografia do cinema paulistano, como é o caso do cinegrafista japonês Hikoma Udihara, imigrante que produziu entre os anos de 1927 e 1962 dezenas de filmes e ajudou a fundar núcleos de imigração japonesa no interior paulista e paranaense. (CESARO, 2007)

Udihara fez poucos filmes em São Paulo, embora uma de suas obras mais conhecidas seja justamente sobre a capital paulista: *Panorama da Cidade de São Paulo*<sup>5</sup>, lançado em 1927, com título atribuído posteriormente. Em suas imagens antecede-se a apresentação de elementos que logo invadiriam os filmes que retrataram a cidade, além de esse ser um dos primeiros silenciosos a mostrar imagens da verticalização, do trânsito e do cotidiano no centro de São Paulo. A câmera focaliza, em primeiro plano, grandes luminosos e letreiros das lojas do “centro velho”. As imagens apontavam indícios de uma crescente publicidade em torno das mercadorias, nacionais e importadas, além dos mais variados serviços que se expandiam na capital. *Mappin Stores*, *Santista*, entre outras lojas, “adquiriram vida” nas primeiras sequências do filme.

Para destacar a modernização e a urbanização da cidade, a câmera percorreu rapidamente o caminho realizado pelo bonde. Um corte abrupto apresenta uma nova sequência, em que aparecem homens em cima de tratores e automóveis numa exposição no Palácio das Indústrias.

O filme também mostra imagens de muitas calçadas de paralelepípedos. As reminiscências do período colonial são identificadas também em algumas casas de taipa próximas à ladeira de São Francisco, localizada na região central. No entanto, o olhar do cinegrafista não era só para o passado colonial. Ele estava preocupado também com as contradições sociais que insistiam em aparecer nas

---

<sup>5</sup> Disponível em: <<http://www.saopaulo.sp.gov.br/spnoticias/lenoticia.php?id=97439&c=15>>. Acessado em: 15 jul. 2013. O filme está disponível na Cinemateca Brasileira.

câmeras, a exemplo das crianças descalças que subiam e desciam as ruas próximas ao largo.



Crianças na ladeira São Francisco.  
Ampliação de fotograma de *Panorama da cidade de São Paulo* (1927)

A foto acima compõe o último plano-sequência do filme. Udihara acompanha – filmando de costas – as crianças que descem a ladeira em direção à câmera. A foto cortada exemplifica a dificuldade técnica em realizar o enquadramento e o foco, que acabam impedindo a captação e exibição dos elementos identificados na paisagem.

As imperfeições de enquadramento e montagem, além das dificuldades de manejo da câmera que geravam imagens trêmulas, não impediram a interação do cinegrafista ao mostrar os diversos aspectos que compõem a paisagem urbana.



Vista aérea da região do Vale do Anhangabaú.  
Ampliação de fotograma de *Panorama da cidade de São Paulo* (1927)

Esse fotograma revela uma das primeiras filmagens em panorâmica do cinema paulistano. A câmera do cinegrafista percorre parte do vale do Anhangabaú (região central) em direção oeste. Percebe-se ao fundo o prédio da *Light*. À esquerda, vê-se um prédio em construção. As tomadas realizadas em panorâmica, provavelmente do alto de um prédio, apontaram, no início da verticalização, uma cidade que já não conseguia distinguir os arranha-céus construídos daqueles ainda em construção.

Ao mostrar símbolos do trabalho, da arquitetura e de elementos do cotidiano da cidade, Hikoma Udihara já demonstrava preocupação em construir um discurso fílmico, traçar um paralelo entre o que era considerado “arcaico” e “moderno” no final de 1920.

Não foram encontrados registros, em jornais ou revistas, acerca da exibição do filme de Udihara à época da realização. É muito provável que o cinegrafista não tenha conseguido exibir o filme nos cinemas da cidade, pelo menos não há informações nos jornais paulistanos.

De fato, *Panorama...*, além de apresentar o início do processo de verticalização da cidade, evidencia também os limites materiais e técnicos do cinegrafista e, talvez, de tantos outros que se aventuraram na atividade.

Em 1929, o jornal *Diário da Noite* destacava em uma de suas críticas de cinema a “baixa qualidade”, além da ausência ou despreparo dos “operadores”

para filmagem e edição de naturais. Segundo o jornal, os operadores – cujos nomes não aparecem – filmavam sem critérios, proporcionando o desinteresse de particulares e, sobretudo, inviabilizando o financiamento público da atividade cinematográfica.<sup>6</sup>

Em meio às críticas de estetas e especialistas, os operadores continuavam almejando a produção de *posados* de longa-metragem. Mas vários problemas perpassavam a realização desses filmes, desde os altos custos até a exibição e distribuição nas salas de cinema. Assim, em meio aos ficcionais, a cavação ainda era maioria.

Nesse contexto, o poeta Menotti del Picchia se aventurou no *métier* e passou a escrever argumentos e roteiros para filmes de Victor del Picchia, durante os anos 20 e 30. *Dente de Ouro* (1923), *Vício e Beleza* (1926), *O Bem-te-vi* (1927), *Acabaram-se os otários* (1929), *Messalina* (1930), *Alvorada de glória* (1931) foram alguns exemplos.

Alex Viary, no clássico *Historiografia do cinema brasileiro*, de 1959, destaca que *O Bem-te-vi* e *Acabaram-se os otários*, ambos com argumento de Menotti, foram responsáveis pelo início da produção sonora em São Paulo. (VIARY, 1959: p. 99)

Mais conhecido nos livros de história de literatura por ter participado da Semana de Arte Moderna de 1922 e por integrar o movimento modernista, junto com Mário e Oswald de Andrade, Menotti del Picchia também foi um homem de cinema. Segundo a revista *Cinearte*, no final da década de 1920, ele já apresentava alguma “compreensão de cinema” e, mais ainda, ele teria sido “do cinema antes de ser escultor, poeta, pintor e deputado estadual”.<sup>7</sup>

Talvez valendo-se da influência nas rodas intelectuais e políticas paulistanas, os Del Picchia – Menotti e Victor – produziram roteiros para a Prefeitura Municipal de São Paulo na década de 1930, filmes que poderiam ser chamados de *documentários* ou *naturais*; mas, por serem encomendados pelo governo,

---

<sup>6</sup> Jornal *Diário da Noite*, São Paulo, 3 de dezembro de 1929.

<sup>7</sup> *Cinearte*. Rio de Janeiro. “Colunista de São Paulo”, ano IV, v. 04, n.149, 1929.

poderíamos também classificá-los como *naturais de propaganda*, a exemplo de *Carnaval Paulista de 1936 – O Momo Vem Aí (1936)*. Contudo, no meio cinematográfico, esse e outros filmes facilmente poderiam ser pejorativamente rotulados como de *cavação*.

Apesar disso, a produção da família Del Picchia que obteve maior destaque de público e crítica foi o longa-ficcional *Alvorada de glória*, de 1931. Com argumento de Menotti e filmado por Victor, a produção silenciosa com 55 minutos foi sincronizada com música durante a montagem. Amplamente divulgada pela imprensa paulista e nas revistas de cinema da época, narra a história de amor entre os personagens Nilo e Lígia em tempos de guerra.

A “paixão” entre os personagens e a “bravura” dos soldados paulistas são os temas retratados no filme. “A luta entre irmãos”, à qual se faz referência no letreiro inicial, diz respeito aos conflitos armados que envolveram São Paulo e outros estados da federação durante os anos de 1924 e 1930, respectivamente.

O sucesso do lançamento veio acompanhado pelo discurso do progresso do cinema brasileiro, propagado pela crítica. O jornal *Folha da Manhã*, em 28 de outubro de 1931, publicava uma nota anunciando que a *Paramount Filmes* seria responsável pela distribuição de *Alvorada de glória*. A nota ressaltava a obra como “tipicamente brasileira” e que surpreenderia “os corações brasileiros”. O jornal paulista apresentava a produção como exemplo de um bom filme brasileiro, embora tivesse sido realizado em São Paulo e com temática local.

Em edição do dia 23 de outubro de 1931, o mesmo jornal anunciou a exibição da película “que encerra assunto patriótico”, fazendo uma referência indireta aos conflitos retratados no filme e sem destacar as regionalidades que ele retratava. Informava, apenas, a sessão de exibição no Teatro *Paramount*, às 10 horas, para autoridades do Estado, com a presença do Dr. Laudo Ferreira de Camargo, o então interventor federal.<sup>8</sup>

Em um livro publicado na década de 1970, Del Picchia narrou parte da sua

---

<sup>8</sup> Jornal *Folha da Manhã*, São Paulo, “A exibição, no Cine-Paramount, será dedicada às altas autoridades do Estado e à imprensa”, 23 de outubro de 1931.

experiência como produtor cinematográfico em São Paulo durante os anos de 1920 e 1930. Junto com o irmão, fundaram uma produtora, a *Independência Filme*, sediada na rua Asdrúbal do Nascimento, no bairro da Bela Vista, na capital paulista. No relato, destacou que “sete cinematografistas com máquinas de prensa, quase todas ‘derby’ e outras ‘pathé’, filmaram o progresso de São Paulo na sua metrópole e no interior”. (DEL PICCHIA, 1972: p. 100-101).

Com essas palavras, ele relembra a intensa atividade desempenhada pelos cinegrafistas de sua empresa, porém não detalhava a finalidade dos filmes que eram produzidos a partir das imagens capturadas. A crítica poderia atribuir a essa prática o nome de cavação, mas, por certo, o ilustre intelectual não era alvo dessas acusações.

No capítulo do livro em que descreve a experiência com a *Independência Filmes*, Menotti narra um episódio em que recebe a encomenda de um filme sobre a fundação e “o estado atual” da cidade de Presidente Prudente. O personagem principal era o coronel Goulart, “desbravador e fundador”. O filme, segundo o poeta, avultava os aspectos agrícolas da cidade, as árvores e as imensas lavouras de café, em torno de um discurso do desbravamento da região. A “fita” fora ainda traduzida para o francês, inglês e italiano, conforme solicitação do contratante, cujo nome não foi mencionado.

Destacou ainda que, graças à empreitada cinematográfica, ele e o irmão foram os responsáveis pela “moderníssima indústria” paulista, “da qual, com Carrara e Rossi”, foram pioneiros. Del Picchia se colocava ao lado de produtores e cinegrafistas, como Arturo Carrari e Gilberto Rossi, evocando a experiência de cinegrafistas já reconhecidos no circuito, talvez para legitimar sua própria.

Todavia, outros homens de cinema estavam na contramão da filmagem sob encomenda, fosse pública ou privada. É o caso de Canuto Mendes de Almeida, intelectual, filho da elite paulistana. Até meados da década de 1930, dedicado ao cinema, Canuto contribuiu para a realização do argumento e roteiro dos filmes *Do Rio a São Paulo para casar* (1922) e *Centenário da Independência do Brasil* (1922), sob a direção de José Medina e do italiano Gilberto Rossi (SALIBA, 2003: p.63).

O jovem era reconhecido no meio cinematográfico e artístico, por sua preocupação esboçada com a qualidade das produções fílmicas. Junto com outros intelectuais, estava inserido no debate em torno do cinema voltado para o lazer e a educação. O fruto dessas reflexões foi o livro *Cinema contra Cinema*, lançado em 1931. Segundo Canuto, seria de grande importância para a educação que os filmes fossem destinados ao “trabalho educativo... de imprescindível valor e justeza das imagens”. (ALMEIDA, 1931: p.12).

Durante as décadas de 1920 e 1930, ele defendeu a realização de uma ampla produção de filmes educativos. Para conter os efeitos do “mau cinema”, brasileiro ou estrangeiro, seria necessário um cinema como meio de comunicação para a reformulação de valores sociais. (SALIBA, 2003: p. 55-62) Canuto expressava o debate sobre questões teóricas, filosóficas e políticas acerca de determinadas concepções de cinema voltado para a arte e para a educação das massas.

Em edição de 16 de março de 1927, ao promover *Tesouro perdido* (1927), do diretor mineiro Humberto Mauro, a revista *Cinearte* aproveitou para homenagear Canuto Mendes de Almeida. Ele foi colocado no mesmo patamar de cinegrafistas como Almeida Fleming e Humberto Mauro, que, segundo a revista, surgiram “aqui e ali, nesse imenso Brasil, esforçando-se pela nossa filmagem”.<sup>9</sup> Humberto Mauro era considerado um exímio operador de câmera, pois tinha preocupação estética com as imagens, conferindo significado a um roteiro. Além disso, sua formação não era diferente da experiência de outros de seus colegas de renome<sup>10</sup>. A destreza com as câmeras – de filmar e fotografar –, as habilidades técnicas e a criatividade conferiam-lhe prestígio e reconhecimento entre a crítica e os pares.

Almeida, no entanto, nunca foi um cinegrafista. Ele escrevia roteiros, mas note-se que a revista atribui a ele um papel mais amplo, relacionado à filmagem. O termo é usado de modo amplo e não faz distinção entre quem escreve, capta,

---

<sup>9</sup> *Cinearte*. Rio de Janeiro, v. 02, n. 55, 16 de março de 1927.

<sup>10</sup> A respeito da formação e experiência de Humberto Mauro nos seus diferentes campos de atuação, desde a experiência em Cataguazes até as produções do INCE, conferir SCHVARZMAN, Sheila. Humberto Mauro e as imagens do Brasil. São Paulo: Ed. Unesp, 2004.

produz ou edita as imagens.

Para o historiador Marc Ferro “por hábito, não se reconhecia o direito de autoria daquele que filmava [...] ele era qualificado como ‘caçador de imagens’”. (FERRO, 1992: p. 83) Essa exposição descreve o preconceito que se tinha na Europa e no Brasil em relação aos operadores em detrimento aos roteiristas e produtores, os últimos considerados legítimos realizadores dos filmes.

Para corroborar com a ideia de Ferro, é possível afirmar que roteiristas e produtores tinham um destacado papel nos textos dos críticos por serem responsáveis pelo argumento e montagem do filme. Qualquer um que conseguisse manipular uma *pathé* ou *derby* poderia captar imagens; talvez fosse essa a preocupação dos críticos e dos realizadores. Afinal, mesmo um *natural* de curta-metragem precisava de um roteiro.

De fato, ter apenas as impressões da crítica a respeito de quem fazia, fabricava, captava ou produzia os filmes, e se era ou não um realizador de filmes – no sentido amplo da palavra –, remete a um anacronismo ou no mínimo uma reprodução dos argumentos da historiografia clássica do cinema brasileiro. Segundo Jean-Claude Bernardet, essa maneira de contar a história não questiona conceitos, pois “cinema é cinema em todos os períodos, cineasta é cineasta, etc.”, quando sequer a palavra cineasta existia nas primeiras décadas do século XX. (BERNARDET, 2008: p.86-87)

A compreensão a respeito da definição de cinema no período silencioso estava restrita ao longa-metragem ficcional, de fato o único gênero que gerava interesse das distribuidoras. Todavia, como classificar a produção que predominou em São Paulo nos anos 20 e 30? Por certo são filmes com preocupações comerciais, documentais e de propaganda, em geral *naturais* e *cineljornais*, que sobreviveram em um período crítico para os ficcionais, cuja ascensão do som exigia grandes investimentos.

Em geral, na realização da maioria dos *naturais* é possível que o operador não tivesse roteiro definido e caberia a outra pessoa a incumbência de montar e sequenciar aquelas imagens “cavadas”. Essa imprecisão, provavelmente,

aumentou a voracidade dos críticos, contribuindo por fomentar argumentos que desqualificaram, sobretudo, o ofício do operador da câmera, responsável pela captação de imagens.

Além de Canuto de Almeida e Menotti del Picchia, um outro intelectual paulista se destacou na atividade cinematográfica do período: Guilherme de Almeida. Nos anos de 1930, o também poeta modernista escreveu críticas de cinema para o jornal *O Estado de S. Paulo*, além de roteiros para filmes.

Guilherme de Almeida escreveu os diálogos e a narrativa de *Como se faz um jornal* ou *Estado de S. Paulo*, de Willian Gericke, lançado em 1935. Trata-se de um documentário que narra as várias etapas da produção de um jornal diário. As filmagens foram realizadas por Gericke nas instalações do jornal *O Estado de S. Paulo*. Segundo informações da Cinemateca Brasileira, o filme mostra imagens da redação, passando pela linotipia, os setores da revisão, paginação, estereotipia, até a impressão, empacotamento e distribuição.<sup>11</sup>

A revista *Cinearte*, em edição do dia 2 de julho de 1930, cita reportagem do *Diário da Noite*, afirmando que, com esse trabalho, Guilherme de Almeida “aderiu ao cinema indígena [sic] de cuja existência, durante longo tempo, ele não deu conta, alegando motivos de estética e bom gosto”. A revista justifica o distanciamento que Guilherme de Almeida tinha da atividade cinematográfica em função de uma suposta ausência de condições propícias identificadas por ele nos filmes da época, mas que não estavam listadas na reportagem.

O filme *São Paulo: Sinfonia da Metrópole*, de 1929, produzido pelos húngaros Rodolpho Rex Lustig e Adalberto Kemeny, foi um dos poucos filmes paulistas dignos dos elogios de Guilherme de Almeida. O longa-metragem silencioso, classificado no período como “não ficção”, teve grande exibição no circuito da capital. Segundo dados da Cinemateca Brasileira, o filme ficou quase um ano em cartaz, em dezenas de cinemas. Foi exibido, ainda, em Curitiba, Rio de Janeiro e

---

<sup>11</sup> A participação de Guilherme de Almeida na produção do filme *Como se faz um jornal* (1935) foi identificada no site da Cinemateca Brasileira e no Catálogo da Mostra de Cinema Paulista, produzido pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, em 1997.

Manaus.

Em edição de 23 de maio de 1929, Guilherme de Almeida, que assinava “G.” nos textos da coluna “Cinematographos”, escreveu que o filme era uma obra “sem qualquer cavação”, na qual, as imagens e a narrativa fílmica conseguiam expressar “todo o nosso desejo, todo o nosso pensamento, todo o nosso orgulho”, referindo-se às representações construídas sobre a cidade de São Paulo.

Almeida acusava filmes anteriores de desvirtuarem temas e valores, os quais em nada representavam uma pretensa cultura paulista ou nacional. Guilherme de Almeida fazia parte de um grupo de intelectuais, críticos e artistas que buscavam propor novas referências para o país por meio da apropriação de elementos de uma nova cultura. Ele e outros intelectuais, críticos e artistas, segundo a historiadora Maria Inez Borges Pinto faziam “oposição ao passadismo”, ao mesmo tempo em que buscavam “a atualização e modernização cultural, em sintonia com as vanguardas europeias, além da adesão aos novos ritmos da vida urbana”. (PINTO, 2001: p.436)

Indo além dessa constatação, Guilherme de Almeida e outros nomes ligados ao cinema evidenciavam a necessidade da construção de um cinema industrial que só seria materializado com o aprimoramento técnico, de cenários e com financiamento, além de dispor de bons atores e enredos; e, mais ainda, com a garantia de uma rede de distribuidores para as produções nacionais.

No início da década de 1930, *São Paulo: Sinfonia da Metrópole* (1929) foi relançado pela *Rossi-Rex Filmes*, com sons incorporados à película. Sob o título *São Paulo em 24 horas* (1934), a nova versão era acompanhada por uma trilha que musicava os movimentos da construção dos edifícios, da engrenagem das máquinas e dos ruídos das pessoas transitando pelas ruas.

Em depoimento a Maria Rita Galvão, Adalberto Kemeny relembrou aspectos da realização de *São Paulo: Sinfonia da Metrópole* (1929), que teria durado mais de um ano. Ele e Lustig percorriam as ruas da cidade “nas mais variadas horas do

dia, com a câmera na mão”.<sup>12</sup> Relembrou, ainda, que começou a atividade no Brasil produzindo “filmes de propaganda”, além de jornais cinematográficos e documentários. Infere-se, portanto, que os filmes de propaganda e os documentários estavam relacionados a filmes encomendados.

Segundo Rubens Machado Jr., “a concorrência entre as produtoras levou ao aprimoramento técnico de algumas delas” e um dos exemplos é exatamente a produtora *Rex Film*, dos húngaros. Apesar dos elogios à sinfonia paulistana, proferidos por G. e parte da crítica, é evidente a influência exercida pelo filme *Berlim, sinfonia de uma cidade* (1927), de Walther Ruttmann, realizado dois anos antes do filme paulista. (MACHADO Jr. 2004: p. 472)

A fusão entre as atividades de crítico e produtor – conforme visto em Menotti del Picchia, Canuto Mendes de Almeida e Guilherme de Almeida – possibilita identificar experiências que mostram interação entre a análise e as referências técnicas e estéticas para a realização do que poderia ser considerado um bom filme.

Mesmo com o sucesso de alguns não-ficcionais, a exemplo de *São Paulo: sinfonia da metrópole*, o cinema produzido em São Paulo enfrentava dilemas operacionais e financeiros. Poucos foram os homens de câmera que adquiriram financiamento para uma atividade sistemática e duradora, desempenhando gêneros sob encomenda. Entre os anos 20 e 30, em São Paulo, a exceção ficou a cargo de Gilberto Rossi, imigrante italiano que iniciou a produção de filmes na capital paulista ainda nos anos de 1910. Ele é considerado pela historiadora Maria Rita Galvão o construtor das “bases” do cinema em São Paulo.

No início dos anos 1920, Gilberto Rossi se associou com outros produtores, José Carrari e José Medina, para lançar a *Rossi Filmes*. O objetivo inicial da produtora era fazer *posados* de longa-metragem, mas não tardaria a receber encomendas de *naturais* e curtas de propaganda política.

Esses filmes, que tinham certa regularidade, logo se transformaram no

---

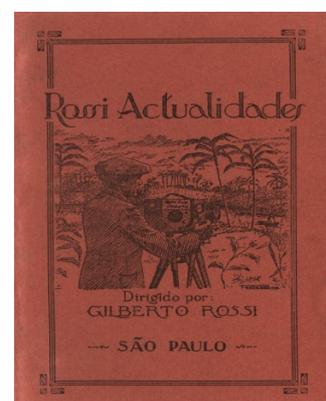
<sup>12</sup> Depoimento de Adalberto Kemeny concedido a Maria Rita Galvão. GALVÃO, Maria Rita. Crônica do Cinema Paulistano. São Paulo: Ática, 1975, p.163.

cinajornal de maior destaque do período silencioso brasileiro. Gilberto Rossi era cinegrafista e produtor do cinejornal *Rossi Atualidades*, subsidiado por Washington Luís. A duração do cinejornal (o gênero também era chamado de *Atualidades*) coincidiu com o tempo em que o político ficou à frente do governo estadual de São Paulo e da Presidência da República, entre os anos de 1922 a 1930.

Durante esse período, o cinejornal foi exibido no Cine *República*, em São Paulo, antecedendo a exibição de “magníficas películas” estrangeiras, segundo a edição de 2 de agosto de 1922 do jornal *Folha da Noite*. A produção do *Rossi Atualidades* só foi suspensa em 1931, por motivos de sucessão que envolviam os conflitos da Revolução de 30 e a mudança presidencial.

A produtora de Rossi fazia a cobertura de fatos que chamavam a atenção do público em decorrência da repercussão, como as enchentes que “enlutaram” a cidade de Santos. O jornal *Folha da Manhã*, de 13 de março de 1928, informa que logo após a filmagem e edição das imagens de Santos, o cinejornal *Rossi Atualidades* n. 158 foi exibido no Cine *República* relatando a tragédia.

Após a edição do número 100, Gilberto Rossi resolveu recolher notícias de todo o país com a finalidade de editá-las no cinejornal. O folheto a seguir foi produzido em 1926 pela *Rossi Filmes*, responsável pelo *Rossi Atualidades*, com o objetivo de divulgar o trabalho da produtora.



Reprodução da capa do folheto da *Rossi Atualidades*. Arquivo Cinemateca Brasileira.



No texto do folheto, após a conclusão da apresentação dos objetivos do “filme de atualidades”, Rossi incentiva o envio de material cinematográfico, conforme algumas orientações:

“A ROSSI FILM aceita de boa vontade os negativos que, tendo preenchido as condições de novidade e perfeição fotográfica, reproduzam aspectos de: capitais e cidades brasileiras [...] Empreendimentos de engenharia; [...] Festas religiosas; [...] Desfiles, paradas militares e comemorações de datas nacionais; [...] Inauguração de monumentos de grandes homens brasileiros [...] Disputas esportivas de qualquer natureza. [...] Provas arriscadas que possam emocionar o público. [...] Desastres e catástrofes. [...] Visitas de diplomatas, embaixadores, reis, príncipes, chefe de Estado [...] Cerimônia de posse de governadores e presidentes de Estado. [...] Obras prodigiosas da natureza do Brasil. [...]”

O folheto era destinado “aos operadores cinematográficos, amadores ou profissionais de todo o Brasil”. Seriam distribuídos 100.000 exemplares para todo o território nacional. Rossi deixava claro que só não aceitava “de forma algumas, fitas de propaganda comercial”. Certamente os temas sugeridos também representavam um incentivo para que políticos e autoridades locais encomendassem aos cinegrafistas, filmes ou notícias que pudessem ser enviadas a *Rossi-Filmes*.

Além de divulgar o trabalho e o nome do operador de câmera ou do cinegrafista, Rossi também pagaria pelos negativos enviados. Segundo o folheto, seriam pagos 7\$000 (sete mil réis) por metro. Ademais, seriam distribuídos “trimestralmente três prêmios de 50\$000 (cinquenta mil réis), cada um aos três operadores” que se destacassem nas categorias de melhor cena, melhor trabalho fotográfico e reportagem mais interessante.

Rossi preocupava-se, acima de tudo, com o acondicionamento dos negativos. Destacava no panfleto que a produtora dispunha de laboratório para revelação e edição de imagens. O envio deveria ser postado em lata redonda, fechada e à prova de luz. Por fim, o folheto apresenta “conselhos indispensáveis” para os operadores que pretendiam realizar filmagens para a produtora.

“Mandem os negativos imediatamente depois de filmados; [...] Tirem fita panorâmica só quando isso for absolutamente necessário. Nesse caso, manejem lentamente e uniformemente a respectiva manivela; não pensem que é obrigado usar o íris. [...] Sempre que puderem, tirem primeiros planos que são a vida da cinematografia”.<sup>13</sup>

Os “conselhos” ou procedimentos técnicos tinham preocupação estética e determinavam orientações para melhorar a manipulação da câmera e a captação de imagens, regras imbuídas de saberes, valores e perspectivas metodológicas a respeito de como o operador deveria manusear a câmera fílmica. Rossi alertava o operador para que enviassem com rapidez os negativos, para que o material não perdesse o caráter de novidade, afinal tratava-se de um cinejornal de atualidades e as imagens não poderiam ilustrar fatos ocorridos já há algum tempo. O alerta para não abusar da panorâmica estava relacionado, sobretudo, ao domínio da técnica. Boas imagens e sequências poderiam ser comprometidas, caso o manejo da câmera não fosse perfeito. E, por fim, fica claro que a montagem seria realizada por Rossi, quando ele adverte para os cinegrafistas não exagerarem no uso do íris e filmarem em primeiro plano.

Esse último aspecto era fundamental, pois era no foco que o discurso e as imagens, que envolviam principalmente autoridades públicas, poderiam ser identificados de modo satisfatório. Em panorâmica, os rostos e gestos possivelmente se perderiam em meio a outros elementos.

Concomitantemente à produção do cinejornal, Rossi junto com seu filho, Ludovico, filmava diversos eventos, sobretudo políticos, na capital paulista e em cidades vizinhas. Muitas filmagens eram encomendadas por prefeitos, a exemplo do filme *Administração Pires do Rio* (1926-1929), que exibia sequências de imagens de inúmeras obras públicas realizadas pelo prefeito Pires do Rio na capital paulista, desde construções, a exemplo do Mercado Municipal; das pontes sobre o rio Tamanduateí; das instalações sanitárias em logradouros; da limpeza de bueiros e galerias, até o funcionamento da fonte do monumento localizado na

---

<sup>13</sup> A grafia foi atualizada. Folheto da Rossi Atualidades. São Paulo. Impressão: Liceu de Artes e Ofícios, 1926.

Praça Júlio de Mesquita, mostrando equipamentos diversos para compor o cenário do filme.

As relações de Gilberto Rossi com o poder público, bem como a necessidade do financiamento da atividade no Brasil, abriram oportunidades para muitos cinegrafistas estrangeiros intensificarem a atividade na capital e no interior paulista. E, quando os governantes perceberam a potencialidade dos filmes de propaganda, passaram a encomendá-los com o intuito de divulgar projetos específicos do poder em vários estados. Nesse contexto, em âmbito federal, Getúlio Vargas assinou o decreto-lei n. 21.240, em 1934, estabelecendo várias medidas voltadas para o cinema nacional. A Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros realizou, em junho de 1934, uma manifestação no Rio de Janeiro no palácio do governo federal para manifestar agradecimento ao presidente pela aprovação da lei. Eis o que diz o artigo:

**“Art. 13.** Anualmente, tendo em vista a capacidade do mercado cinematográfico brasileiro, e a quantidade e a qualidade dos filmes de produção nacional, o Ministério da Educação e Saúde Pública fixará a proporção da metragem de filmes nacionais a serem obrigatoriamente incluídos na programação de cada mês”.<sup>14</sup>

Na prática, o artigo 13 da lei de 1934 tornava obrigatória a exibição de filmes brasileiros, independentemente da metragem, nas salas de todo o país. Durante a década de 1930, o governo de Getúlio Vargas tomou uma série de medidas legislativas para regulamentação de leis específicas no que diz respeito à cinematografia brasileira.

A revista *Cinearte* deu ampla cobertura ao evento. Dedicou mais de três edições, no mesmo ano, para debater os impactos da lei para a cinematografia nacional. Em edição de agosto de 1934, a revista publicou uma lista de produtores sócios da Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros e da Associação Cinematográfica Paulista que poderiam lançar os seus filmes “por intermédio da Distribuidora de Filmes Brasileiros”. A lista de empresas paulistas era grande:

---

<sup>14</sup> Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/legislacao/decretos/decreto-n-21240-de-4-de-abril-de-1932> (acesso em 03 de novembro de 2014)

*Byington Junior, Capellaro Film, Cruzeiro do Sul, Independência Ominia-Film, Iris Film e Medias Film*. Ainda segundo a revista, a conquista foi da Associação que conseguiu junto ao governo “mais essa vantagem”, contudo um privilégio “exclusivo para seus associados”.<sup>15</sup>

Ao associarmos a publicação do artigo com a manifestação mencionada, percebe-se que a lei resultou de algumas tensões políticas apresentadas há muito tempo por críticos de cinema nas páginas das revistas especializadas. Da mesma forma, houve a articulação dos cinegrafistas e produtores que, algumas vezes, tinham realizado audiências com o presidente para tratar das condições de produção dos filmes nacionais. Dessa forma, a aprovação da lei não foi apenas uma concessão, mas um processo de negociação entre os grupos.

Depois da obrigatoriedade que previa a lei e para atender a demanda crescente por encomendadas, Gilberto Rossi fez uma parceria com os húngaros (Rodolpho Rex Lustig e Adalberto Kemeny) da companhia *Rex Filmes*. Na década de 1930, a prefeitura de São Paulo contratou os serviços da nova produtora, então intitulada: *Rossi-Rex Filmes* <sup>16</sup>.

A obrigatoriedade da produção de “complementos nacionais” favoreceu o aumento, sobretudo, de filmes de propaganda política. Mesmo com as dificuldades técnicas advindas do som, Rossi, que tinha se destacado nos anos de 1910 e 1920 com a realização de *posados* de longa-metragem, tornou-se o responsável, junto com os húngaros, pela intensificação da propaganda da Prefeitura Municipal de São Paulo, até a gestão Fábio Prado (1934-1938).

Um dos filmes realizados em 1936 pela produtora Rossi-Rex Filmes foi A manifestação das classes conservadoras de São Paulo, ao Prefeito Fabio Prado, por ocasião de seu regresso da República Argentina, sonoro com cerca de 10 minutos. Trata-se de sequências produzidas para noticiar o retorno do prefeito

---

<sup>15</sup> *Cinearte*, Rio de Janeiro, v.9, n.397, 15 ago. 1934, p.7.

<sup>16</sup> Adalberto Kemeny, em depoimento a Maria Rita Galvão, comentou aspectos da sociedade comercial que ele e Rodolpho Rex Lustig fizeram com Gilberto Rossi, a *Rossi-Rex Filmes*, que durou de 1933 a 1938. GALVÃO, 1975, op. cit., p. 163.

Fábio Prado à capital paulista.

A primeira sequência evidencia o cortejo da autoridade municipal, seguido pela multidão. Logo após, proferem-se discursos do prefeito. Um plano longo focaliza as poses de Fábio Prado e das demais autoridades para as fotos. Os dois discursos do prefeito, em som aberto, foram filmados e montados em uma longa sequência. Fábio Prado agradece pelo comparecimento popular e apresenta uma lista de obras realizadas na cidade. Para atender aos objetivos, a montagem das imagens foi realizada para fortalecer a figura empreendedora do administrador Fábio Prado.

A *Rossi-Rex Filmes* produziu inúmeros *naturais de propaganda* que apresentavam temáticas específicas, a exemplo de uma série de filmes que promovia o carnaval paulistano. Os últimos, sem citar diretamente o prefeito, faziam referência aos feitos da administração pública e aos eventos na cidade promovidos pela prefeitura. Continuaram fazendo filmes para a PMSP até a mudança de gestão e a criação de um setor de iconografia no Departamento de Cultura da Prefeitura.

Mas o golpe de 1937 mudou os rumos da história. Alguns intelectuais e políticos paulistas identificaram na centralização federal uma alternativa para São Paulo. E, quanto aos cinegrafistas do período silencioso paulista, alguns deles contribuíram com suas câmeras cinematográficas para elaboração de imagens do Novo Estado que logo seria instalado.

Até o ano de 1939, a *Cinédia*, estúdio carioca de Ademar Gonzaga, produzia para o governo federal “complementos”, documentários e cinejornais, como o *Cine Jornal Brasileiro*. Anos depois, essa atividade passou para a responsabilidade do Departamento de Imprensa e Propaganda. O anúncio de propaganda do cinejornal publicado em 1937 na revista *Cinearte* informa que, dentre “os três melhores cinegrafistas” da *Cinédia*, estava o paulista João Stamato.

Filho de italianos, Stamato foi um dos principais fotógrafos e cinegrafistas que atuaram com cinema durante as primeiras décadas do século XX em São Paulo e

em outras cidades brasileiras. Durante a década de 1920, ele viajou por todo o país, filmando “encomendas” para governos e particulares. Com a intensificação da produção de “complementos nacionais” e da propaganda federal, Stamato é contratado pela *Cinédia* e, logo depois, pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, o DIP.

Foi durante o Estado Novo que o governo brasileiro desempenhou uma intensa produção cinematográfica com objetivos propagandísticos. Fazendo uma analogia, o regime nazista na Alemanha, por exemplo, afastou-se do meio artístico e cinematográfico “judeus, comunistas e pessoas consideradas ‘inimigas do Estado’” (PEREIRA, 2008)<sup>17</sup>. Ao contrário dos regimes totalitários, o governo varguista incorporou parte das reivindicações dos produtores e contratou alguns antigos cinegrafistas para os órgãos destinados à propaganda federal e das agências estaduais.

Alguns nomes influentes do cinema nacional, de alguma maneira, colaboraram na elaboração dessa empreitada. “Pioneiros” como João Stamato e Vittorio Capelaro, novos nomes, como Edgar Brasil e Jurandyr Noronha, ou renomados, como Jean Manzon, filmaram para o DIP entre o final da década de 1930 até 1945.

Mesmo com a intensa propaganda federal sendo produzida por nomes da antiga cinematografia paulista, a Prefeitura de São Paulo continuava fazendo seus filmes, cinejornais e curtas com preocupações de propaganda ou simplesmente para documentar transformações da capital paulista. O foto-cinegrafista B. J. Duarte, na contramão dos estrangeiros, é um dos exemplos da “elite da terra” que se dedicou a propaganda da Prefeitura.

B. J. Duarte, como era conhecido, nasceu na cidade de Franca no interior paulista, em 1910. Mudou-se para Paris em 1921, onde aprendeu fotografia com o tio-avô José Ferreira Guimarães. Ainda na capital francesa chegou a trabalhar em

---

<sup>17</sup> Sobre a produção do cinema nazista, cf: PEREIRA, Wagner Pinheiro. O império das imagens de Hitler: o projeto de expansão internacional do modelo de cinema nazifascista na Europa e na América Latina (1933-1955). Tese de Doutorado em História Social, FFLCH-USP, 2008.

um grande estúdio fotográfico, o Reutlinger. No retorno ao Brasil, no início de 1930, foi repórter fotográfico em diversos órgãos jornalísticos paulistanos, entre eles a revista *São Paulo*, durante os anos de 1935 e 1936.

Foi convidado, em 1937, por Mário de Andrade, para ser o chefe de iconografia<sup>18</sup> do Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo, cargo que desempenhou até o final da década de 1950. Os filmes de B. J. Duarte apresentaram temas de grande interesse da Prefeitura no que se refere à relação entre imagem, educação, lazer, saúde e bem-estar social.

Benedito Junqueira Duarte rememorou as suas experiências de “fotocinematografista” na Prefeitura de São Paulo em um livro que dedica um capítulo especial ao prefeito. Intitulado “Fábio Prado e o cinema”, Duarte analisa que “nenhum prefeito depois de Fábio Prado soube avaliar e assimilar o alcance cultural da iconografia de São Paulo”. (DUARTE, 1982)

Para exemplificar a afirmação, retomou na narrativa os objetivos do Departamento de Cultura que, pela “primeira vez numa prefeitura brasileira”, teriam colocado “o documento foto-cinematográfico a soldo de uma cidade e a serviço de sua história”. B. J. referia-se ao projeto de seu irmão, Paulo Duarte e de Mário de Andrade, de organizarem os acervos fotográficos e produzirem novas séries que revelassem, pelo uso das imagens, a espacialidade urbana na capital paulista.

B. J. Duarte também cita a colaboração de Fábio Prado e de sua esposa, Renata Crespi, ao liberarem a mansão da família para a realização das filmagens de um comercial. No Departamento de Cultura, é possível que o incentivo para a realização de filmes com objetivo de documentar a cidade tenha começado ainda com a gestão Prado, mas foi na gestão Prestes Maia que os filmes de B. J. tiveram intensa produção.

---

<sup>18</sup> O governo municipal de São Paulo enxergou a potencialidade da preservação e criação de imagens (fotografias, álbuns e filmes) e resolveu criar um setor de iconografia no então Departamento de Cultura. Cf. SANTOS, Márcia Juliana. Da capital bandeirante às imagens do cinema institucional de São Paulo (1930-1940). Tese de Doutorado. História Social. Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2011.

A filmografia de B. J. Duarte indica que o seu primeiro filme realizado para o Departamento de Cultura foi *Relíquias históricas de São Paulo*, de 1939. A Cinemateca Brasileira informa que nesse filme estão contidas imagens de São Paulo “colhidas em julho de 1939: Capela de Itapecerica, Casa de Belchior de Pontes (1643-1719), Santana de Parnaíba, Casa do Padre Albernaz, Sítio da Ressaca”. Consta a informação de que o filme teria sido perdido por deterioração após o visionamento.<sup>19</sup>

O ecletismo e os múltiplos estilos arquitetônicos, a funcionalidade dos equipamentos públicos, as praças, os parques infantis, os jardins públicos e as inúmeras instalações e obras urbanas foram foco da atenção de sua filmadora, principalmente nos anos de 1940<sup>20</sup>.

B. J. Duarte é um exemplo de caçador de imagens que, por meio das vias da fotográfica e do cinema, ajudou a fundar o Clube de Cinema de São Paulo, no final da década de 1940. Desse período até meados dos anos de 1970, B. J. dedicou-se à crítica cinematográfica, colaborando para as colunas especializadas dos jornais *O Estado de S. Paulo*, *Folha de S. Paulo* e para a revista *Anhemi*.<sup>21</sup>

Por meio do cinema silencioso, homens e mulheres nas primeiras décadas do século XX puderam conhecer novas representações e perspectivas da cidade de São Paulo, antes visualizadas apenas nos jornais e fotografias. Em parte, isso foi possível graças às imagens em movimento, capturadas e traduzidas pelos “caçadores de imagens” e cavadores dos primórdios do cinema paulista.

---

<sup>19</sup> Informações sobre o filme *Relíquias históricas de São Paulo* de 1939 consultadas na base de dados da Cinemateca Brasileira: <http://www.cinemateca.gov.br>

<sup>20</sup> Estou desenvolvendo no pós-doutorado a pesquisa: “Análise da produção fílmica de Benedito Junqueira Duarte para a Prefeitura Municipal de São Paulo” (1938-1957), que tem por objetivo analisar os filmes de propaganda produzidos pelo cinegrafista Benedito Junqueira Duarte para a Prefeitura Municipal de São Paulo entre os anos de 1938 e 1957. Ao mesmo tempo, é de meu interesse identificar a recepção dos críticos de cinema em relação a essa produção institucional.

<sup>21</sup> O historiador Afrânio Mendes Catani mapeou e analisou a atuação do trabalho de crítico de cinema desempenhado por B. J. Duarte na revista “Anhemi”. Cf: CATANI, Afrânio Mendes. Cogumelos de uma só manhã. B. J. Duarte e o cinema brasileiro. Anhemi: 1950-1962. Tese de Doutorado, Departamento de Sociologia, FFLCH, São Paulo, 1991.

Em 1944, o jornalista Pery Ribas relembrou, em artigo da revista *Scena Muda*, a liderança da cinematografia paulistana no cenário nacional:

[...] Alguns dos pioneiros de nosso cinema, qual mais trabalharam para que a cinematografia brasileira se tornasse uma realidade – Capelaro, Medina, Rossi, Fagundes – para citar apenas quatro foram fundamentais para o cinema paulistano... Assim se São Paulo não conseguiu criar o nosso cinema nos dias áureos do silencioso, apesar dos esforços dos seus pioneiros, realizar-se-á, ao que parece dentro em breve. É o que desejamos sinceramente. O grande estado bandeirante prestará, outro valioso serviço ao Brasil...<sup>22</sup>

Alguns dos “pioneiros” retratados por Pery Ribas eram imigrantes europeus que trouxeram para o Brasil os primeiros saberes sobre a produção de filmes. Segundo Ribas, esses “pioneiros do cinema brasileiro” foram os responsáveis pelo início da cinematografia paulista, mas não por sua industrialização. Ao final do artigo, retoma-se a imagem do bandeirante para demonstrar o dinamismo desses homens que, no passado recente, revelaram uma experiência capaz de inserir o cinema paulista em um lugar de destaque na produção nacional.

Ao “que parece dentro em breve”, a cinematografia brasileira seria surpreendida pela fundação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em 1949, com um empreendimento cinematográfico paulista. Mas, no início da década de 1940, quão significativa era a produção ficcional paulistana para Ribas fazer essa afirmação? Os números indicam que era pequena. E por que ele retrata uma evolução da produção entre o período silencioso até 1944, data da publicação do artigo?

Assim pode-se identificar uma reafirmação do discurso do crítico na tese da historiadora Maria Rita Galvão sobre a contribuição dos “pioneiros”, em geral, cavadores, para o desenvolvimento da cinematografia paulista. De certo modo, ela está afinada com o mesmo ponto de partida de Pery Ribas. Apesar de o crítico não ter a capacidade de antever, conforme proposto, a implantação de técnicas e de novas experiências, o desenvolvimento da indústria cinematográfica do estado

---

<sup>22</sup> Pery Ribas. “De São Paulo”. A *Scena Muda*, Rio de Janeiro, v.24, n.35, 29 agosto de 1944, p. 3.

seria realizado com a Vera Cruz<sup>23</sup>.

Controvérsias à parte, o cinema silencioso paulista foi formado por um misto de imagens criadas pela intelectualidade paulista, aqueles que se propuseram a discutir e/ou fazer cinema e aqueles que filmavam e produziam cinema. Alguns estavam distantes das discussões estéticas propostas nos textos das revistas e nas rodas mais intelectualizadas. E a cidade de São Paulo, narrada e filmada por esses críticos e estudiosos, cinegrafistas e produtores, era insaciável por novas representações.

---

<sup>23</sup> Maria Rita Galvão pesquisou as relações entre os imigrantes “pioneiros” com o investimento financeiro da burguesia paulista e a consequente fundação da Vera Cruz no final dos anos 40. Cf: GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*. Civilização Brasileira/Embrafilme: 1981.

### Filmografia comentada:

A manifestação das classes conservadoras de São Paulo, ao prefeito Fábio Prado, por ocasião de seu regresso da República Argentina. Direção: Gilberto Rossi, Produtora: Rossi-Rex filmes, preto-e-branco, São Paulo, 1936.

Acabaram-se os otários. Direção: Victor del Picchia, Produtora: SincrocineX, preto-e-branco, São Paulo, 1929.

Administração Pires do Rio Direção: Gilberto Rossi, Produtora: Rossi filmes. preto-e-branco, São Paulo, 1926-1929.

Alvorada de glória. Direção: Victor del Picchia; Luiz de Barros. Produtora: Victor Filme, Roteiro: Menotti del Picchia, preto-e-branco, São Paulo, 1931.

Centenário da Independência do São Paulo. Direção: Gilberto Rossi, Produtora: Rossi filmes, São Paulo, 1922.

Como se faz um jornal. Direção: Willian Gericke, preto-e-branco, São Paulo, 1935.  
Dente de Ouro. Victor del Picchia; Menotti del Picchia. Produtora: Helios Filme, preto-e-branco, São Paulo, 1923.

Depravação. Direção: Victor del Picchia; Luiz de Barros, preto-e-branco, São Paulo, 1926.

Do Rio a São Paulo para casar. Direção: José Medina; Gilberto Rossi, Produtora: Rossi Filme, preto-e-branco, São Paulo, 1922.

Messalina. Direção: Luiz de Barros; Victor del Picchia. Produtora: SincrocineX, preto-e-branco, São Paulo, 1930.

Panorama da cidade de São Paulo. Direção: Hikoma Udihara, São Paulo, 1927.

Rossi Atualidades n. 158. Direção: Gilberto Rossi, Produção: Rossi Filmes, São Paulo, preto-e-branco, 1928.

São Paulo em 24 horas. Direção: Rodolpho Rex Lustig; Adalberto Kemeny, produtora: Rossi-Rex Filmes, preto-e-branco. São Paulo, 1934.

São Paulo, sinfonia da metrópole. Direção: Rodolpho Rex Lustig; Adalberto Kemeny, Produtora: Rex Filme, preto-e-branco. São Paulo, 1929.

“Que cavação é essa”? Direção: Estevão Garcia e Luís Alberto Rocha Melo. Rio de Janeiro, 2008, 35mm, preto-e-branco e cor, 19min.

Tesouro perdido. Direção: Humberto Mauro. Produtora: Phebo Sul-América Filme, preto-e-branco, Cataguazes-MG, 1927.

Vício e beleza. Direção: Antônio Tibiriça. Produtora: Iris Filmes, São Paulo, 1926.

## Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Joaquim Canuto Mendes. Cinema contra cinema: bases gerais para um esboço de organização do cinema educativo no Brasil. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1931, p. 12.

AUTRAN, Arthur. Alex Viany: crítico e historiador. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

\_\_\_\_\_. Cinema brasileiro: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

\_\_\_\_\_. Historiografia clássica do cinema brasileiro. 2ª ed. São Paulo, Annablume, 2008.

CATANI, Afrânio Mendes. Cogumelos de uma só manhã. B. J. Duarte e o cinema brasileiro. Anhembi: 1950-1962. Tese de Doutorado, Departamento de Sociologia, FFLCH, São Paulo, 1991.

\_\_\_\_\_. “B. J. Duarte, cineasta e crítico de cinema paulista: breve trajetória”. Comunicação & Política, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 106-121, 1995.

CESARO, Caio Júlio. Preservação e restauração cinematográficas no Brasil: a restauração do acervo de Hikoma Udihara. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. Tese de Doutorado. UNICAMP: Programa de Pós-Graduação em Mídias, 2007.

DEL PICCHIA, Menotti. A longa viagem: 2ª etapa. São Paulo: Martins, Conselho Estadual de Cultura, 1972, p. 100-101.

DUARTE, Benedito Junqueira. Caçadores de imagens. Nas trilhas do cinema brasileiro. Crônicas da memória vol 2. São Paulo: Massao-Ohno, 1982.

\_\_\_\_\_. À luz fosca do dia nascente. Crônicas da memória vol 1. Massao Ohno – Roswitha Kempf, 1982.

FERRO, Marc. Cinema e história. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1992.

GALVÃO, Maria Rita. Crônica do Cinema Paulistano. São Paulo: Ática, 1975.

\_\_\_\_\_. Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz. Civilização Brasileira/Embrafilme: 1981.

GOMES, Sales Paulo Emílio. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GONZAGA, Adhemar; GOMES, Paulo Emílio Sales. 70 anos de cinema brasileiro. São Paulo: Expressão e Cultura S/A., 1966, p. 58

LUCAS, Meize Regina de Lucena. Caravana Farkas: itinerários do documentário brasileiro. Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Tese de Doutorado. 2006.

MACHADO Jr., Rubens. São Paulo em movimento. A representação cinematográfica da metrópole nos anos 20. (Dissertação de Mestrado), mimeo. Escola de Comunicação e Artes/USP, 1989.

\_\_\_\_\_. “São Paulo e o seu cinema: para uma história das manifestações cinematográficas paulistanas (1889-1954) In: PORTA, Paula (Org.) História da cidade de São Paulo, v. 2: a cidade no Império”. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

MELO, Rocha Luís Alberto. V Jornada Brasileira de Cinema Silencioso. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2011, p.24.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. O império das imagens de Hitler: o projeto de expansão internacional do modelo de cinema nazifascista na Europa e na América Latina (1933-1955). Tese de Doutorado em História Social, FFLCH-USP, 2008.

PINTO, Maria Inez Machado Borges. Urbe industrializada: o modernismo e a pauliceia como ícone da brasilidade. Revista Brasileira de História, vol. 21, nº 42, 2001, p. 436.

RAMOS, Fernão, MIRANDA, Luiz Felipe. (Orgs). Enciclopédia do cinema brasileiro. São Paulo: SENAC, 2000.

SALIBA, Maria Eneida Fachini. Cinema contra cinema: o cinema educativo de Canuto Mendes (1922 -1931) São Paulo; Annablume, 2003, p. 63.

SANTOS, Márcia Juliana. Da capital bandeirante às imagens do cinema institucional de São Paulo (1930-1940). Tese de Doutorado. História Social. Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2011.

SCHVARZMAN, Sheila. Humberto Mauro e as imagens do Brasil. São Paulo: Ed. Unesp, 2004.

SILVA NETO, Antonio Leão da. Dicionário de filmes brasileiros: curta e media metragem. São Bernardo do Campo, SP: Edição do Autor, 2006.

SIMIS, Anita. "A contribuição da cota de tela no cinema brasileiro". Revista O público e o privado. Número 14. Julho/Dezembro, 2009.

SOUZA, José Inácio de Melo. Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema. São Paulo: SENAC, 2004.

VIANY, Alex. Introdução ao cinema brasileiro. Ministério da Educação e Cultura. Instituto Nacional do Livro. Rio de Janeiro, 1959.



rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

## Temáticas Livres

## A expansão da imagem e a fragmentação da narrativa

Silvia Okumura Hayashi<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Doutoranda do curso de Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.*

***e-mail: [silviahayashi@gmail.com](mailto:silviahayashi@gmail.com)***

## Resumo

No cinema, a ideia de fragmentação pode ser encontrada sob as mais diferentes formas: na fragmentação do espaço físico de exibição; em enredos múltiplos, que subvertem a forma narrativa linear; no uso de uma única tela que pode conter e comprimir diversas outras telas. Este texto se dedica a analisar diferentes formas de fragmentação que podem ser encontradas na produção audiovisual das últimas quatro décadas.

Palavras-chave: cinema; montagem; fragmentação.

## Abstract

The concept of fragmentation can be found in different ways in cinema: in the fragmentation of the exhibition space; in multiplot stories that subvert the linear narrative; in the use of a single screen that can contain and compress many other screens. This text aims to analyse different forms of fragmentation that can be found in audiovisual works over the last four decades.

Keywords: cinema; editing; fragmentation.

## 1. O fragmento como estrutura

Um visitante que passa apressadamente diante do vídeo *The Quintet of the Silent* (2000) pode facilmente supor que se trata de uma imagem estática, de uma fotografia exibida em um monitor. Neste trabalho de Bill Viola, temos a imagem de cinco homens dispostos em frente a um fundo escuro e enquadrados a partir da cintura. Um observador que detenha o olhar nesta imagem irá se dar conta que não se trata de uma única imagem fixa, mas de uma série delas que assim constituem uma imagem em movimento, um vídeo. Os cinco homens que ocupam a tela movem-se de maneira radicalmente lenta, quase imperceptível numa observação ligeira. As expressões dos rostos e dos corpos destes cinco indivíduos se modificam lentamente a cada instante e nos levam à suposição de que eles reagem a algo que não podemos ver. O vídeo se resume a este único quadro e ao longo de quinze minutos exibe em *slow motion* uma ação que no tempo real aconteceria em apenas alguns segundos.

A tensão entre o movimento e a imobilidade é uma questão estrutural em *The Quintet of the Silent*. Esta mesma dicotomia está no cerne da forma técnica através da qual o movimento é registrado no cinema. O efeito do movimento cinematográfico é a resultante da justaposição de instantes fixos que, colocados um após o outro, produzem a ilusão de uma imagem que se move de modo a reproduzir a dinâmica que podemos observar no mundo natural. Trata-se assim de uma continuidade produzida de forma descontínua, a partir de fragmentos fixos. (DOANE, 2003)

A estrutura física e tecnológica da produção de imagens em movimento é notadamente definida pela fragmentação. A afirmação hoje canônica de Jean-Luc Godard de que o cinema é a verdade 24 vezes por segundo refere-se certamente à velocidade de registro de uma câmera cinematográfica, mas também à questão de que o cinema é realizado a cada fotograma, ou a cada fragmento. Examinando as questões físicas da imagem em movimento em diversos suportes, a questão da fragmentação é de todas as maneiras incontornável. Há certamente o fotograma

do cinema ou frame do vídeo, mas um exame micro-estrutural nos revela a existência de fragmentos de sais de prata no celulóide que, expostos à luz, imprimem as imagens. Ou a presença de linhas nos frames de vídeo que entrelaçadas ou justapostas progressivamente resultam no frame, ou ainda dos pixels da imagem capturada digitalmente. Esta forma de fragmentação do suporte de captação da imagem em movimento, bem certo, guarda inequívocas semelhanças com o mundo natural, onde toda e qualquer substância é composta fragmentariamente pela ligação de elementos atômicos. No curta-metragem *Powers of Ten*<sup>2</sup> (1977), de Charles e Ray Eames, esta natureza fragmentária da matéria é explorada sob a forma de um plano sequência em animação que, num mergulho em direção ao mundo microscópico, nos leva da mão de um homem que dorme em um parque à menor das partículas subatômicas conhecidas pelo homem na data de realização do filme.

No vídeo de Bill Viola a lentidão do movimento e a ambiguidade entre a imagem fixa e a imagem em movimento operam sob a forma de um exame estrutural sobre a forma fragmentária da captura do movimento no cinema e da relação que dela podemos estabelecer com a pintura. Há um sentido pictórico evidente em *The Quintet of the Silent*. O congelamento do instante é uma marca da pintura; e da fotografia, com a qual o trabalho de Viola dialoga. A possibilidade de divisão do tempo em frações cada vez menores e a oposição entre o movimento e a imobilidade são as questões centrais do Paradoxo de Zeno. Nele temos uma corrida entre Aquiles e a tartaruga. O competidor menos veloz, a tartaruga, recebe uma vantagem e inicia a corrida um trecho à frente de Aquiles. A divisibilidade infinita dos instantes tornaria também infinitas as distâncias entre os dois competidores e, assim, Aquiles jamais alcançaria a tartaruga. O espaço entre ambos a cada instante se encurta, tendendo assim a zero. Mas a infinitude dos instantes traz como consequência o fato de que Aquiles estará cada vez mais próximo, mas que ele jamais alcançará o seu competidor menos veloz. O flerte

---

<sup>2</sup> *Powers of Ten* é um filme comissionado pela IBM e dirigido pelos designers Charles e Ray Eames. O filme retrata a escala relativa Universo de acordo com ordens de grandeza com base no fator dez.

com o movimento e a imobilidade no registro do cinema estabelece por certo um diálogo com o Paradoxo de Zeno. No entanto, a divisibilidade do tempo cinematográfico não é de forma alguma infinita. A imagem em movimento em suas mais variadas formas de registro possui uma unidade mínima, um fragmento mínimo, que pode ser o fotograma do celulóide ou o frame do vídeo ou da imagem digital e estas são de fato as unidades mínimas que podemos aferir. Ao contrário dos infinitos instantes que Aquiles deve percorrer, o cinema possui uma quantidade fixa de instantes e que, no caso específico do cinema realizado a partir do período sonoro, se limita a vinte e quatro instantes por segundo, o que Godard descreveu como a frequência do pulso cinematográfico. (GODARD, 1956)

Se a estrutura técnica da imagem em movimento é determinada pela fragmentação, o mesmo não pode ser afirmado em relação à maneira através da qual estes fragmentos são justapostos para a produção do movimento. A exibição contínua das unidades mínimas, os fotogramas, se dá de forma necessariamente linear. Esta linearidade pode ser constatada de forma concreta nos suportes do celulóide e da fita magnética, cuja forma de carretel se assemelha aos carretéis de linhas e de onde o próprio termo *linear* se origina. Aqui outros pontos de tensão entre a fragmentação e a linearidade podem ser encontrados. Se o suporte tecnológico da imagem em movimento é estruturalmente linear, a forma de narração desenvolvida pela linguagem do cinema possui características fragmentárias em muitas de suas esferas. A construção da narrativa cinematográfica é fortemente marcada pela fragmentação decorrente das ações de decupagem e de montagem. Numa nova relação de tensão entre fragmentação e linearidade, é possível apontar na forma narrativa do cinema clássico o uso paradoxal destas ações de fragmentação definidas pela decupagem e montagem para a construção de narrativas de características lineares. Esta forma de narração, que se inicia com a montagem paralela sistematizada nas primeiras décadas do cinema, é um fundamento até hoje utilizado nos mais diversos produtos audiovisuais dedicados à narração de histórias, sejam eles difundidos nas salas de cinema ou em outras mídias. Através dos recursos da decupagem e

da montagem, a linguagem do cinema clássico nos ensinou a ler imagens que nos são mostradas em uma tela, ao longo de um determinado tempo e a partir delas compreender uma narrativa. Hoje é senso comum considerar o cinema como a linguagem que media a comunicação através da imagem em movimento e nela a fragmentação é um dado estrutural.

Numa vertente paralela à do cinema clássico, os filmes produzidos pelas vanguardas do início do século XX foram notadamente marcados pelo uso de formas fragmentárias e não lineares e Fernand Léger, um de seus expoentes, apontou o poder único do filme de “fazer com que as imagens sejam vistas”. A maneira como o filme permite a visão das imagens tem sido um prisma através do qual a produção audiovisual pode ser analisada.

Filmes podem tentar dirigir nossa atenção mais forçosamente do que uma peça teatral ou um romance, mas podem também nos oferecer a oportunidade de vagar pela tela e para longe dela, em direção a labirintos da nossa própria imaginação, memórias e sonhos. Um local onde o espectador é um viajante, ao invés de um voyeur... o filme é uma cartografia moderna. Ele é um mapa móvel.

(WHITE, 2011, p. 110)

A presença do fragmento como uma unidade autônoma da modernidade, contexto no qual o cinema está inserido de forma relevante, e que pode conter uma narrativa é uma ideia que pode ser encontrada na produção de Frederick Jameson. Ao traçar um paralelo entre o desenvolvimento do capital e movimentos culturais, Jameson faz uma analogia entre a desregulamentação do capital e a autonomia do fragmento da imagem, que pode conter uma narrativa total sem que isto cause grande espanto.

Ao mesmo tempo, também parece claro que a autonomização (os fragmentos que se tornam independentes) que caracteriza o moderno ainda é muito presente na pós-modernidade: os europeus foram os primeiros, por exemplo, a serem atingidos pela rapidez da edição e da seqüência de imagens que caracterizam o cinema americano clássico.

É um processo que tem se intensificado em todos os lugares; na edição da televisão, na qual um anúncio de apenas meio minuto pode hoje incluir um

número extraordinário de imagens, sem que isso provoque o menor estranhamento, a exemplo do espanto provocado pelo trabalho de um cineasta como Stan Brakhage. Assim, um processo e uma lógica de extrema fragmentação ainda podem ser aqui obtidos, mas sem que se possam obter todos os efeitos anteriores.

(JAMESON, 1991, p. 149)

## 2. Fragmentação e linearidade

A fragmentação estrutural do registro da imagem em movimento e a paradoxal linearidade das narrativas majoritariamente produzidas pelo cinema foram, ao longo de décadas, confrontadas através da criação de formas fragmentárias e não lineares de construção de narrativas que constituem formas de subversão do modelo paradigmático linear. Os exemplos destas confrontações são numerosos, se distribuem ao longo de décadas e trazem formas narrativas fragmentadas e não lineares sob as mais diversas facetas, seja a dos enredos não lineares, das experimentações técnicas ou mesmo da fragmentação e expansão do espaço físico de exibição. A ideia de um cinema expandido, expressão cunhada por Gene Youngblood<sup>3</sup>, ampliou as formas de produção tecnológica e as superfícies nas quais as imagens são exibidas ao espectador e influenciou o surgimento de formas narrativas fragmentadas e não lineares.

No ano de 2006, o artista norte-americano Doug Aitken publicou, sob a forma de livro, 26 conversas com artistas, críticos, arquitetos e cineastas que discorrem e refletem sobre a expansão da imagem e a quebra da narrativa. Neste livro, intitulado *Broken Screen – Expanding the Image, Breaking the Narrative*, a ideia de que a não linearidade e a fragmentação são experiências que nos rodeiam e representam uma forma mais natural da nossa própria experiência é um tema

---

<sup>3</sup> YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*. Nova Iorque, E. P. Dutton & Co, 1970.

central em grande parte das conversas compiladas nesta publicação. A associação que muitas vezes se faz entre não linearidade, a fragmentação e um estado ameaçador de caos são colocadas em questão ao longo dos diálogos estabelecidos por Aitken, que enxerga um paralelo entre estas e a riqueza aleatória do mundo que nos rodeia<sup>4</sup>.

Investigando esta hipótese, em um diálogo com o artista Pierre Huyge, Aitken especula se o excesso de eficiência e clareza resultantes da extrema linearização narrativa podem se converter, ao contrário, em formas de se distanciar o olhar do observador.

**Pierre Huyghe:** Eu estou mais interessado em histórias abertas. Douglas Coupland uma vez disse à Disney que o problema dos filmes deles era o excesso de eficiência, a ausência de costuras. Recentemente eu tenho sentido que todo filme e / ou estrutura narrativa tem se tornado eficiente demais. Não há tempo para se distrair, você sabe o que eu quero dizer? Não há tempo para achar o seu próprio tempo na narrativa. Ao invés de se tornar parte do filme, você se distancia dele. O filme então se torna apenas um ícone. Ele domina. Não há possibilidade de diálogo entre você e o filme.

(AITKEN, 2006, p. 174)

No campo da imagem em movimento, as experiências de fragmentação da narrativa não tem se limitado unicamente ao espaço físico de exibição, com a presença da imagem em múltiplas telas. Ela se reflete também em novas formas de enredo, que subvertem a forma narrativa linear, no uso fragmentário da banda sonora, no uso da tela como suporte para outras telas, na captação através de diversas câmeras ou mesmo em formas originais de se visualizar um filme. A fragmentação é a ideia central que orienta quatro formas de produção audiovisual que serão o foco deste estudo: as experiências do *multiplot* (enredos múltiplos), multi-tela (o uso de diversas telas físicas ou o uso de diversas telas dentro de uma única tela), multi-câmera (o uso simultâneo de diversas câmeras), e a da

---

<sup>4</sup> AITKEN, Doug. Broken Screen – Expanding the Image, Breaking the Narrative - Narrative – 26 Conversations with Doug Aitken. Nova Iorque, D.A.P. / Distributed Art Publishers Inc., 2006. PG 8

visualização de dados.

A experiência do filme *multiplot* (multi-enredo) é um exemplo de fragmentação narrativa. Ao longo de sua carreira, o cineasta norte-americano Robert Altman dedicou-se à realização de filmes com múltiplos enredos. *Nashville* (1975), um filme sobre a cena da música country na cidade homônima, apresentava histórias que envolviam 24 personagens de importância semelhante. Em *A Wedding* (1978) esta experiência de fragmentação narrativa se radicalizou e o enredo do filme dava conta de acontecimentos nos quais estavam envolvidos não menos do que 48 personagens. Após *Nashville* e *A Wedding*, Altman iria ainda dirigir filmes como *Short-Cuts: Cenas da Vida* (*Short-Cuts*, 1993), *Prêt-à-Porter* (1994), *Assassinato em Gosford Park* (*Gosford Park*, 2001) e *A Última Noite* (*A Prairie Home Companion*, 2006) nos quais numerosos personagens se cruzam e dialogam incessantemente.

Uma das principais ideias de linearidade se baseia na noção de que toda narrativa tem um início e um final. Altman reflete sobre essa questão em seus próprios filmes e cita os experimentos realizados por Andy Warhol como uma forma não linear de realização cinematográfica. Nos filmes de Warhol é praticamente indiferente o ponto do filme no qual se começa a assisti-lo, assim como a ideia de um final não parece se aplicar. Esta característica confronta diretamente a experiência convencional do espectador cinematográfico, que de forma geral espera por um começo e um final. De maneira menos radical do que a dos filmes de Warhol, em *Nashville* ou *A Wedding* é possível começar a assistir o filme em qualquer ponto e entender a narrativa e também é possível abandonar o filme antes de sua conclusão, e ainda assim usufruir da experiência e da atmosfera do fragmento assistido.

Altman relata sua experiência como piloto de aviões na Segunda Guerra Mundial e encontra nela uma das origens de seu interesse por narrativas fragmentárias. O programa de treinamento ao qual os pilotos eram submetidos era feito através de duas formas diferentes. A primeira, mais convencional, fazia com que os pilotos de avião passassem linearmente por dúzias de etapas

determinadas por um *checklist* a ser seguido passo a passo. Os pilotos deveriam memorizar o *checklist* para acionar o avião. A segunda maneira de treinar os pilotos consistia na visualização simultânea de dezesseis imagens. Essa visualização poderia conter até sessenta e quatro imagens exibidas de uma única vez. Altman relata o seu espanto diante da constatação de que os pilotos aprendiam a operar o avião mais rapidamente e melhor, quando submetidos à visualização de imagens. Ele compara esta forma de apreensão de informações simultâneas à forma como lidamos com o mundo ao apontar que sempre estamos fazendo muitas coisas simultaneamente.

A captação de uma grande quantidade de diálogos que ocorrem de forma fragmentada e simultânea é parte fundamental da construção dos filmes *multiplot* de Altman. Nestes filmes privilegia-se uma atmosfera sonora naturalista. Personagens falam ao mesmo tempo e a compreensão exata do que dizem frequentemente é impossível. Com humor, Altman se lembra dos episódios nos quais foi demitido da direção de filmes com a justificativa de que os espectadores não iriam ao cinema para ver atores falando ao mesmo tempo. A resposta de Altman a este tipo de comentário não poderia ser mais precisa: na sua própria vida ele jamais teve uma experiência na qual as pessoas não falassem todas ao mesmo tempo; as pessoas não esperam que as outras se calem para começarem a falar.

Para a realização de *Nashville* e *A Wedding*, a fragmentação do áudio exigiu que a gravação deste também se desse de forma fragmentada. Caso fosse utilizado um gravador padrão da época, com apenas duas pistas, não seria possível dar independência aos personagens e não seria possível reproduzir a atmosfera caótica de um festival de música ou de um casamento. A solução técnica encontrada para este problema foi a adoção de um gravador multipista utilizado à época somente para a gravação musical. Este gravador possibilitava a gravação de oito pistas de áudio simultâneas, o que, combinado ao uso de microfones de lapela sem fio, foi a solução tecnológica que permitiu a realização deste tipo de enredo. O filme *multiplot* nos moldes do que foi realizado por

Altman, possui uma natureza fragmentária ao contemplar enredos nos quais a aleatoriedade parece guiar a narrativa. No entanto, é na banda sonora que a fragmentação se opera de forma mais radical. A sobreposição de vozes, ruídos e acordes musicais estabelecida na mixagem possui uma dimensão fragmentária vertical que não encontra paralelo na imagem. É com a natureza fragmentária e multidimensional da sonoridade do mundo que os filmes *multiplot* de Altman parecem estar mais afinados.

### 3. A fragmentação e o espaço

A fragmentação do espaço na qual múltiplas imagens são colocadas à disposição da visão é uma segunda forma de fragmentação a ser examinada. Um filme que ocupa o espaço de mais de uma tela ou que ocupa uma única tela de forma fragmentária proporciona para o observador um novo campo visual no qual a simultaneidade de imagens gera uma experiência de apreensão não linear. À semelhança do que ocorre com a banda sonora, onde há a presença de numerosas informações de áudio simultâneas, a imagem de um filme ou de uma peça audiovisual pode ser também composta por uma pluralidade de imagens, num análogo à mixagem de áudio. Em *Napoleon* (1927), de Abel Gance, temos uma primeira experiência de filme projetado não em uma, mas em três telas. No final dos anos 1950 e ao longo dos anos 1960, os filmes multitela foram atrações centrais das Feiras Mundiais, que apresentavam ao público grandes inovações tecnológicas. *Glimpses of USA* (1959), realizado por Charles e Ray Eames para o pavilhão norte-americano na Feira de Moscou, apresentava sete telas com projeções sincronizadas. No campo das artes visuais, *Chelsea Girls* (1966) de Andy Warhol era apresentado em duas telas.

A experiência da fragmentação em muitas telas foi acompanhada por um análogo de certa forma oposto, a fragmentação em uma única tela, o *split-screen*. A origem do *split-screen* pode ser apontada com precisão. Ele surgiu sob a forma dos letreiros iniciais do filme *The Thomas Crown Affair* (1968), dirigido por Norman

Jewinson. Pablo Ferro foi o diretor de arte responsável pelas sequências do filme construídas em *split-screen*. Além dos letreiros iniciais, uma sequência de jogo de polo em *The Thomas Crown Affair* foi composta em *split-screen*. Para Pablo Ferro, a ideia de se utilizar uma única tela fragmentada, onde as imagens poderiam ser comprimidas e exibidas em maior número, foi uma forma de se expandir a história e ao mesmo tempo comprimir sequências de imagens e estabelecer diferentes relações entre elas. Não se trata de apenas de mostrar eventos simultaneamente. O *split-screen* seria uma outra forma de comunicação que usa a tela cinematográfica como suporte.

A utilização do *split-screen* hoje é feita de forma corrente nas mais diversas formas de produção audiovisual. Em séries de televisão, telejornalismo, vídeos musicais, transmissões de eventos esportivos, filmes de longa-metragem, vídeo-instalações, painéis de vídeo de comunicação comercial e corporativa. A ideia de se comprimir informação em um suporte único e transmitir informação de forma compacta representa uma solução engenhosa para as demandas da comunicação audiovisual. E a utilização de ferramentas digitais permite que a execução deste tipo de construção, o *split-screen*, hoje seja realmente banal.

A simples banalização pelo uso ostensivo não é a única forma de utilização do *split-screen* que podemos encontrar na produção audiovisual contemporânea. A fragmentação e a compressão proporcionadas pela ocupação do espaço da tela por outras telas pode ser utilizada de forma a estabelecer uma forma original de articulação entre sons, imagens e o tempo real. *Timecode* (1999) é um filme de longa-metragem que combina o *split-screen* com uma narrativa em tempo real e sem cortes. Mike Figgis, seu diretor, iniciou sua carreira não no cinema, mas na música e posteriormente dedicou-se ao teatro e à performance. O interesse de Figgis em utilizar o cinema como meio para se realizar uma experiência que ao mesmo tempo pode ser fragmentária e amarrada ao relógio faz de *Timecode* um dos experimentos mais relevantes do uso de *split-screen* e da fragmentação narrativa.

*Timecode* não é um filme produzido no contexto do cinema experimental ou

das artes visuais. Trata-se de um longa-metragem produzido por um estúdio hollywoodiano. Para Mike Figgis, o desejo de realizar filmes para o grande público, de permanecer no *mainstream*, não implica necessariamente em se abandonar a ideia de se explorar formas não lineares de narrativa. Em *Timecode*, o uso do *split-screen* é uma forma de construir narrativas paralelas que captam a natureza multidimensional dos estímulos diários, mas não se trata de uma narrativa não linear. O enredo do filme transcorre linearmente, seja no tempo cronológico da diegese ou na forma de exibição linear da projeção. A presença na tela de quatro ações simultâneas requer do espectador um esforço e uma atenção que este normalmente não exercita ao assistir um filme convencional. Figgis relata a sua surpresa ao presenciar o grande engajamento do público nas exibições de *Timecode*. À semelhança do que ocorre num evento esportivo, espectadores moviam a cabeça para os lados, para cima e para baixo, tentando decidir para qual tela olhar e perguntavam ao vizinho o que estava acontecendo. O público não se dispersa ou se retira diante dos desafios que o filme oferece, o que nos leva a crer que a curiosidade por estímulos não óbvios é algo do interesse da grande parte dos espectadores. A forma fragmentária do filme não diminuiu a atenção do público mas, ao contrário, fez com o nível de atenção aumentasse.

A montagem interna de diversas imagens em uma mesma tela não se restringe naturalmente ao *split-screen*. Esta estratégia de se utilizar um mesmo espaço e um mesmo tempo para ocupá-los de forma múltipla pode ser feita também através dos recursos da fusão, da sobreimpressão e da incrustação (também denominada *keying*), que permitem a produção de imagens compostas a partir da sobreposição de outras imagens e elementos gráficos (DUBOIS, 2005). À semelhança do que ocorre com o *split-screen*, estes efeitos hoje são utilizados de forma ostensiva na produção audiovisual e as ferramentas digitais tornam a sua execução algo de fato simples. A associação destas formas de composição de imagens com a imagem eletrônica ou digital não é aleatória. Estes são de fato formas de produção de imagens que foram especialmente exploradas em trabalhos que se utilizam da imagem eletrônica ou digital. Na produção em vídeo

de Jean-Luc Godard a partir da metade dos anos 1970, podemos encontrar o uso recorrente destes recursos de fusão, sobreimpressão e incrustação. Os oito episódios da série *Histoire(s) du cinema* (1988-1998) são exemplos notórios desta prática de composição fragmentária da imagem, um projeto audiovisual monumental que abriga na tela, e não na página, uma história do cinema.

A ideia de que a fragmentação necessariamente implica na produção de enredos múltiplos, ou na presença de muitas imagens simultâneas que podem ser apreendidas pelo observador, tem uma outra forma de abordagem em um filme dirigido pelos artistas Philippe Parreno e Douglas Gordon em 2006. *Zidane: A 21st Century Portrait* é um filme realizado ao longo de um único jogo de futebol acontecido no dia 23 de abril de 2005. Neste dia, os times do Real Madrid (onde jogava Zidane) e do Villarreal enfrentaram-se no estádio Santiago Bernabéu em uma partida do campeonato espanhol de futebol. Para o registro desse filme foram utilizadas 17 câmeras que acompanharam um único jogador, Zidane. Um jogo de futebol se estende cerca de 90 minutos, duração próxima a de um filme de longa-metragem.

Em *Zidane: A 21st Century Portrait* podemos encontrar um exemplo radical de fragmentação que se detém sobre uma estrutura radicalmente linear: o jogo de futebol. As 17 câmeras sincronizadas que acompanham Zidane nos permitem ver a construção de um retrato realizado da forma mais contemporânea que seria possível imaginar. O retrato, uma das formas clássicas da pintura, historicamente foi a forma de se registrar e eternizar a imagem de monarcas. Grandes pintores como Goya ou Velásquez são também grandes retratistas. Agora, no início do século XXI, o indivíduo retratado não é mais um governante, mas um atleta e um astro midiático do esporte mais popular e economicamente importante do planeta. O suporte deste retrato não é mais a pintura, mas a imagem em movimento, captada em vídeo e filme. O retrato não é uma imagem única congelada no tempo, mas uma quantidade enorme de imagens captadas ao longo de quase noventa minutos e posteriormente editadas na forma de um filme. O olhar que registra o retratado não é o olhar único do pintor mas o olhar de 17 diferentes

operadores de câmera que acompanham o atleta. Podemos ver o personagem retratado em diversas ações e em momentos de espera em que nada acontece. No jogo de futebol acompanhamos a bola, no filme acompanhamos apenas Zidane.

O retrato sob a forma de filme foi uma experiência realizada também por Andy Warhol. Os retratos em uma única tomada que Warhol produzia na Factory registraram as faces em movimento de centenas de pessoas que passaram pelo estúdio. *Zidane: A 21st Century Portrait* abre uma nova possibilidade de abordagem desta forma clássica de representação ao construir de forma múltipla, fragmentária e em movimento uma imagem que deveria ser única e estática.

Do ponto de vista dos gêneros cinematográficos, *Zidane: A 21st Century Portrait* é um filme de difícil classificação. Não se trata de um filme de ficção por motivos óbvios, mas classificá-lo como um documentário também não parece apropriado. Não se trata de uma transmissão esportiva pois também não assistimos ao jogo propriamente, mas ao jogo visto e jogado por Zidane. Como o próprio título do filme sugere a melhor forma de se abordar *Zidane: A 21st Century Portrait* é vê-lo de fato como um retrato radicalmente fragmentário, mas ainda assim um retrato.

O retrato de um filme seria também uma forma de se ver um filme? Construir uma única imagem, que apresenta uma amostragem das imagens que compõe um filme poderia ser a forma mais radicalmente fragmentada e não linear de se ver este filme? Em 2004 o artista Brendan Dawes criou “impressões digitais” de clássicos do cinema ao reduzir estes filmes a uma única imagem (imagens disponíveis em <http://brendandawes.com/projects/cinemaredux>). Esta série de impressões recebeu o título *Cinema Redux* (2004). Nas “impressões digitais” produzidas por Dawes cada linha representa um minuto de filme, esta linha é composta por 60 frames, e cada frame é uma amostragem retirada do filme a um intervalo de 1 segundo. Para a realização deste projeto Dawes escolheu oito filmes de seus diretores favoritos: *Um Corpo que Cai* (*Vertigo*, 1958), de Alfred Hitchcock, *Operação França* (*The French Connection*, 1971), de William Friedkin,

*Amargo Pesadelo* (*Deliverance*, 1972), de John Boorman, *Serpico* (*Serpico*, 1973), de Sidney Lumet, *A Conversação* (*The Conversation*, 1974), de Francis Ford Coppola, *Taxi Driver* (*Taxi Driver*, 1976), de Martin Scorsese, *O Homem que Não Estava Lá* (*The Man Who Wasn't There*, 2000), de Joel Cohen e *Estrada para a Perdição* (*Road to Perdition*, 2002), de Sam Mendes.

Para a produção das imagens, cada filme foi processado através de uma programação em Java escrita no ambiente *Processing*, um software de código aberto utilizado para a visualização de informações. O resultado deste trabalho pode ser descrito como uma espécie de “DNA” de cada filme, que mostra a dinâmica das imagens e permite também que se tenha uma ideia do ritmo de edição do filme. *Cinema Redux* foi exibido em duas exposições no Museum of Modern Art de Nova York: *Design and the Elastic Mind* (2008) e *Action! Design Over Time* (2010), e hoje faz parte do acervo do museu. A série *Cinema Redux* parece ser um dos casos no qual a ideia da fragmentação e da não linearidade chegam a um ponto paradoxal. A forma mais não linear e fragmentada de se ver um filme pode ser também a forma mais estática, e a mais inesperada. Trata-se naturalmente de um experimento, mas sua astúcia é não menos que admirável.

A imagem fixa antecede a imagem em movimento, seja sob a forma da fotografia ou, anteriormente, a da pintura. Na movimentação quase imperceptível das figuras em *The Quintet of the Silent* é possível ver uma evocação da pintura pelo viés do *tableau-vivant*, do quadro em movimento, não sob a forma teatral, mas através de um quadro eletrônico, de uma tela que exhibe múltiplas imagens que, à primeira vista, parecem ser uma única. O que um vídeo como *The Quintet of the Silence* demanda de um espectador é o olhar atento e que se dedique à sua observação tempo suficiente para que de fato se veja a imagem que ocupa a tela.

A questão da habilidade em se ler imagens tem sido tratada ao longo da última década por Peter Greenway, seja sob a forma de textos que se assemelham a manifestos, ou de forma prática, na série *Nine Classical Paintings Revisted*, na qual Greenway produz vídeo-instalações a partir de pinturas clássicas, com a intenção de conduzir o olhar do observador sobre estas pinturas e, de certo

modo, com o intuito de educar o seu olhar para a leitura de imagens. A apreciação de *Nine Classical Paintings Revisted* não tem sido de maneira alguma unânime, mas a ideia central do projeto é pertinente. Greenway aponta com acerto que a pintura existe há cerca de 8000 anos e que, até o advento da fotografia, nosso olhar foi por ela educado e que esta instrução tem progressivamente se perdido<sup>5</sup>. A transformação de pinturas em vídeo-instalações realizada em *Nine Classical Paintings Revisted* coloca em pauta as mesmas relações de tensão entre imagem estática, imagem em movimento e fragmentação, que podemos apontar em *The Quintet of the Silent* e a elas acrescenta as questões da linearidade e não linearidade ao transformar em vídeo-instalação, uma experiência temporal, fragmentária e com múltiplas imagens, algo que anteriormente se resumia a uma única imagem e pertencia ao domínio do espaço, a pintura. Resta saber se a aposta de Greenway nesta forma de fragmentação (e temporalização das imagens que nos ensinaram a ver) de fato aproxima-se de uma maior habilidade em se ler imagens ou se esta experiência, por vezes irresistível, é uma reprodução dos artifícios de fragmentação do cinema clássico que intencionam comandar e controlar o ato de se olhar. Contraditoriamente, isto seria o inverso da pintura.

---

<sup>5</sup> MEYER Critical Cinema

## Referências Bibliográficas

- AITKEN, Doug. *Broken Screen: Expanding the Image, Breaking the Narrative – 26 Conversations with Doug Aitken*. Nova Iorque, D.A.P. / Distributed Art Publishers Inc., 2006.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas, Papirus, 1995.
- BAUMAN, Zygmunt. *Liquid Modernity*. Cambridge, Polity, 2000.
- BRUNO, Sylvia. “Sight Seeing Architecture and the Moving Image”. *Wide Angle*, vol 19, no. 4, 1997, p. 8 -24.
- DOANE, Mary Ann. *The emergence of cinematic time: modernity, contingency and the archive*. 2003
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo, Cosac & Naify, 2005.
- FRIED, Michael. *Absorbed in the Action*. in *Artforum*. September, 2006.
- GODARD, Jean-Luc. *Montage mon beau souci* in *Cahiers du Cinema*, dezembro, 1956.
- GRIFFIN, Tim. *The Job Changes You*. in *Artforum*. September, 2006.
- JAMESON, Friederick. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, Duke University Press, 1991.
- MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge, MIT Press, 2001.
- REES, A.L., WHITE, Duncan, BALL, Steven, CURTIS, Davig (orgs). *Expanded Cinema: Art, Performance, Film*. Londres, Tate Publishing, 2011.
- SHAW, Jeffrey e WEIBEL, Pete(orgs). *Future Cinema: The Cinematic Imagery After Film*. Cambridge, MIT Press, 2003.
- YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*. Nova Iorque, E. P. Dutton & Co, 1970.

**Atmosferas do passado:**  
*o cinema de Salomão Santana*<sup>1</sup>

André Antônio Barbosa<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *Uma tentativa preliminar de discutir algumas reflexões presentes neste artigo foi esboçada na Revista Cesárea (n.3, jun/2014) em um texto que dialoga mais com o campo da crítica cinematográfica do que com o da pesquisa acadêmica; um ensaio menos maduro teoricamente em comparação com o presente artigo. Foi intitulado “Pelos arredores onde a luz não chegava”.*

<sup>2</sup> *André Antônio é doutorando em Comunicação e Cultura na UFRJ, onde pesquisa as potências de uma estética da frivolidade no cinema contemporâneo. Escreveu, pelo mestrado em Comunicação da UFPE, dissertação sobre as relações entre melancolia e nostalgia no cinema. Faz filmes com o coletivo Surto & Deslumbramento.*

**e-mail: [andrebarbosa3@gmail.com](mailto:andrebarbosa3@gmail.com)**

## Resumo

Através do uso de imagens de arquivo (registros caseiros em VHS), os curtas-metragens do realizador cearense Salomão Santana retiram o passado do seu invólucro confortável de mero “patrimônio” acumulado e estabelecem com ele uma relação de choque e estranhamento, trazendo para primeiro plano a influência melancólica e perturbadora de seus tons atmosféricos. Este artigo pretende enxergar melhor a maneira pela qual esse gesto se efetiva sobretudo a partir de duas operações: a montagem e a exploração dos aspectos pictóricos da imagem.

Palavras-chave: atmosfera; melancolia; memória.

## Abstract

Through the use of found footage (homemade records in VHS), the short films of Brazilian director Solomão Santana withdraw the past of his comfortable shell of a mere accumulated “heritage” and establish with it a relationship of shock and strangeness, bringing to the forefront the melancholy and disturbing influence of their moods and atmospheric tones. This work aims to see more precisely the way this gesture is particularly effective in two operations: the montage and the exploration of aspects of the pictorial image.

Keywords: melancholy; memory; mood.

Alguns se desassossegam quando não conseguem recordar apesar de sua intensa aplicação mental, (...) sobretudo os melancólicos, já que as imagens os transtornam muito.

*Aristóteles*

## 1. Jarro de peixes

Velhas imagens de arquivo são tudo o que *Jarro de peixes* (2008)<sup>3</sup>, o curta-metragem com o qual o realizador cearense Salomão Santana começou a ficar mais conhecido nos festivais brasileiros de cinema, mostra. Nada nele foi filmado por Salomão. Sua operação consistiu apenas em selecionar, montar e levar o resultado à tela do cinema. O arquivo que constitui o filme é um registro em VHS – o tipo de imagem que sempre retorna nos filmes de Salomão – provavelmente da década de 80. Ele mostra os membros de um grupo de Testemunhas de Jeová do Ceará – o lugar constantemente visto no cinema de Salomão – recebendo uma outra fiel que precisou fazer uma viagem longa e cansativa apenas para aquela visita.

Salomão recusa qualquer caminho narrativo que produza um discurso claro e confortável a respeito daquelas imagens. Não há uma voz *off* que tenta narrar, contextualizar, costurar o arquivo. É como se para ele, pelo contrário, houvesse um segredo escondido ali; algo de que uma organização racional daquelas imagens nunca conseguiria dar conta. Esse misterioso “segredo” se esconde nas roupas e cabelos datados daquelas pessoas, tão mais estranhas e assustadoras porque iluminadas por aquela lâmpada forte e barata, que era normalmente usada em registros VHS de festas das classes média-baixas até meados dos anos 90 e deixava as coisas filmadas ao mesmo tempo “chapadas”, sem profundidade, e mergulhadas numa terrível escuridão, isto é, nos arredores onde a luz – na maior parte das vezes segurada pelo próprio cinegrafista – não

---

<sup>3</sup> [vimeo.com/66244271](https://vimeo.com/66244271)

chegava e que, portanto, a lente “não profissional” da câmera de vídeo não alcançava. Esses arredores, porém, eram perfeitamente iluminados para os que estavam lá, presentes.

O “segredo” que Salomão busca talvez também esteja escondido na involuntária paleta de cores – num espectro que vai do azul das paredes úmidas da casa pouco abastada na qual o registro foi feito ao roxo ou lilás tão ao gosto dos anos 80 das roupas um tanto brilhosas das mulheres ou da gravata do homem – gerada pela baixa qualidade e o envelhecimento da fita original. Talvez essa paleta não chamasse tanto a atenção do espectador se aquele registro não tivesse sido *transfigurado* pelo cinema de Salomão.

A cerimônia que o filme mostra também pode perturbar – talvez porque originalmente ela não foi registrada para espectadores de cinema. E essa perturbação vem, talvez, menos dos rituais de uma tendência religiosa que se conhece pouco e mais dos rituais de *uso* da câmera VHS: ao contrário, por exemplo, do modo desenvolvido, confortável e familiar com que os personagens contemporâneos de *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009) utilizam suas câmeras digitais e lançam mão de um vasto repertório de encenações clichês da cultura de massa, os personagens de *Jarro de peixes* parecem não saber bem como se comportar diante da câmera. Eles existem através de uma encenação “empolada” que parece limitar seus corpos e movimentos; eles falam com uma formalidade desnecessária; e, no entanto, parecem estar sinceramente tocados com a visita daquela que acaba de vir de longe e depositam todas as suas esperanças nos trechos da bíblia lidos na mesa.

Este artigo parte da hipótese de que, em seus curtas-metragens, Salomão resgata o passado, através de imagens de arquivo, não para conhecê-lo racionalmente, não para retirar dele informações úteis, mas, pelo contrário, para sondar seus mistérios e segredos, para mergulhar em suas *atmosferas*. A sinopse de *Jarro de peixes*, a qual não faz nenhuma menção direta às imagens de arquivo nele utilizadas, ajudava a expressar o que está em jogo no cinema de Salomão. Ela: “Estou indo embora para sempre. Quero que guardem de mim algumas

lembranças. Espero não ter passado em suas vidas sem ter deixado qualquer tipo de recordação”.

O sentimento de melancolia que perpassa os filmes de Salomão é o correlato natural de uma relação com a imagem para a qual a racionalidade linear não basta. Este artigo pretende se debruçar mais detidamente sobre as operações cinematográficas de Salomão a partir da noção de *atmosfera* e, assim, deixar mais claro quão relevante é seu trabalho audiovisual com a memória.

## 2. Atmosfera, *Stimmung*, mood

O passado, nos filmes de Salomão Santana, não está nunca apenas “atrás” do presente, como o que linearmente já passou, mas, pelo contrário, é sempre aquilo que continua a perturbar o próprio presente com estranhas *atmosferas* e ambiências advindas sobretudo das imagens e sons dos “arquivos” que parecem, tal qual fantasmas, não se deixar esquecer.

Mas de que se trata quando, em discussões estéticas, a palavra *atmosfera* é convocada – ela ou uma de suas correlatas: tom, clima, aura, ambiência, *mood*, *humeur*? Nas discussões acadêmicas sobre a noção de atmosfera, a palavra alemã que dá conta dela, *Stimmung*, está sempre presente. Provavelmente por causa do interesse particular que a tradição do pensamento alemão mostrou por ela a partir do Romantismo. Segundo Jonathan Flatley (2008), o nome de Martin Heidegger é incontornável quando se recorre a uma definição mais consistente de “atmosfera”. Heidegger situa o *Stimmung* como um aspecto importante do seu projeto filosófico mais amplo. Para ele o Ser é *Dasein*, isto é, um sempre e necessário “ser-aí”. Nunca é possível “ser” fora de um “aí”, fora do *fluxo da existência*. Mas o “aí” é menos uma posição ou localização “espacial” e mais uma *situação* ou algo como a imersão inevitável num *contexto* que tem toda uma história atrás de si, um *fluir* que possui um *já-fluído* que não pode ser ignorado. O “Ser” do “ser-aí” está inevitavelmente conectado ao fluxo e de alguma forma “restringido” pelo modo como as configurações *já* fluíram. Se por um lado o

*Dasein* é “determinado” pelo passado inescapável do fluir já-lançado, por outro lado ele tem, diante de si, toda a *abertura* sem qualquer restrição possível do futuro. O *Stimmung* – o *mood* (palavra em inglês da qual a tradução habitual para o português, “humor”, não consegue dar conta) ou a atmosfera – é vislumbrado justamente nessa “encruzilhada” do “ser-a”. O tom inefável e difícil de determinar da atmosfera é aquilo que, ancorado no passado, determina uma *inclinação específica* ou *singular* para o seguir adiante, para o futuro, para a continuidade do fluir. O *Dasein*, então, possui, ao mesmo tempo que direcionamentos limitadores daquilo que já vem no fluir, uma abertura infinita do fluxo que vai incessantemente para o futuro. A atmosfera seria, portanto, *Befindlichkeit*, isto é, um *estado de espírito*, um *senso da situação*, uma “*situacionidade*” (Cf. FLATLEY, 2008, p. 20). Com o risco de cair no simplismo, ela poderia ser considerada como uma espécie de “ponto de vista” que forja um modo singular de ancoramento no passado ao mesmo tempo que de direcionamento ao Aberto. De acordo com Flatley, assim, o *mood* é

um tipo de atmosfera afetiva (...) na qual intenções são formadas, projetos perseguidos e afetos particulares vinculam-se a objetos particulares (...) Se eu estiver entusiasmado, ansioso, confiante, irritável, desesperado, radiante, indiferente, excitado, ou nervoso – em qualquer um desses *moods*, objetos diferentes virão à minha visão emotiva, memórias diferentes virão à mente e algumas tarefas parecerão possíveis ou atraentes enquanto outras sequer se apresentarão. Realmente, nosso *mood* cria o mundo em que existimos em qualquer momento dado (FLATLEY, 2008 p. 19)<sup>4</sup>.

O poder da atmosfera de forjar ancoramentos específicos, a partir de um dado sujeito no fluxo do existir, entre o já-fluído e o infinitamente aberto adiante, isto é, de, em cada *mood*, encontrar caminhos particulares tanto em direção ao passado quanto, por isso mesmo, ao futuro, é o que torna o *Stimmung* uma noção privilegiada numa discussão sobre formas de temporalidade e de recuperação estética do passado. Como aponta Hans Ulrich Gumbrecht, Heidegger fala sobre

---

<sup>4</sup> Obs: todas as citações de referências em língua estrangeira são de tradução minha.

o fluxo da existência humana – isto é, a posição entre dimensões “estáticas” do tempo: um futuro que não tem nada a oferecer exceto “nada” e o passado, que, como “tradição”, sempre já limitou e determinou o que podemos fazer no presente. Respondendo à questão – “O que os vários *Stimmungen* têm a ver com ‘tempo’?” – Heidegger procura mostrar como, de maneiras diferentes, eles são todos formados por algo pertencendo à *dimensão existencial do passado* (GUMBRECHT, 2012, p. 92, grifo meu).

Partindo dessa – grosseiramente resumida – “localização” da atmosfera no pensamento heideggeriano, podemos estabelecer para ela quatro características principais: 1) *Singularidade*: como vimos, cada atmosfera é um tipo *diferente* de “estado de espírito” ou de *inclinação* do sujeito no fluxo do existir, como uma espécie de “ponto de vista sobre o Todo” estabelecido por uma mônada leibniziana que determina uma *forma* de ser no fluxo, uma forma *particular* que, portanto, limita o sujeito mas também possibilita que ele se dirija ao futuro aberto e não simplesmente se “dilua”. Todo *Stimmung* é irredutivelmente diferente dos demais, mas isto não significa que as singularidades atmosféricas se restrinjam a pessoas individuais. Pelo contrário: os *moods* singulares podem ser *compartilhados*. A singularidade da atmosfera diz respeito não à individualidade de um sujeito, mas à diferença radical de uma *forma de subjetividade* que pode ser – e é – compartilhada por muitos sujeitos sempre em busca de um *modo de vida* no incessante fluir. Poderíamos, assim, dizer que artistas como Salomão Santana seguem “configurações de atmosfera e *mood* buscando encontrar alteridade de maneiras íntimas e intensas” (GUMBRECHT, 2012, p. 13). Que os espectadores compartilhem a experiência dessa alteridade (que sejam “capturados” em sua atmosfera) – tal é a esperança que move o trabalho estético realizado em cada um dos seus filmes.

2) *Pré-existência*: as atmosferas, porém, não são “criadas” pelos sujeitos. Estes é que, pelo contrário, já se encontram “capturados” nelas, “dentro” delas como em dispositivos de subjetividade ou modos de vida. Uma inclinação ou um *mood* pertence mais à ordem do *pathos* ou a uma configuração *inconsciente* e *involuntária* do que de uma escolha realmente racional. As

atmosferas já existem e já estão “ai” antes mesmo dos sujeitos que serão “adotados” por elas sequer nascerem. Podemos, assim, compartilhar atmosferas não apenas com contemporâneos nossos mas com sujeitos de épocas passadas. “Encontramo-nos em *moods* que já foram habitados por outros, que já foram formados ou postos em circulação, e que estão já lá ao nosso redor” (FLATLEY, 2008, p. 5). Isso não significa que sentimos exatamente as mesmas coisas que tais sujeitos do passado: se, por um lado, compartilhamos com eles a singularidade de uma atmosfera específica, por outro, essa atmosfera já atingiu – sem ter por isso renunciado à sua singularidade irreduzível e à sua diferença radical – um outro ou um novo desenvolvimento histórico-contextual pois o fluxo é incessante, é *história aberta*. Como uma semente que só pode se transformar numa árvore – em algo que ao mesmo tempo é muito diferente, mas guarda semelhanças incontornáveis com o estado anterior – porque a árvore já estava implicada virtualmente nos próprios elementos imanentes à semente (faço empréstimo da metáfora a Deleuze em suas discussões sobre o cinema em *A imagem-tempo*). Tal é o processo de compartilhamento atmosférico que nos revela afinidades apaixonadas com sujeitos do presente, mas também do passado.

O que leva naturalmente a uma terceira característica da atmosfera: 3) a *inescapabilidade*. Como o ser é sempre um “ser-ai” e está sempre *no fluxo*, é impossível que não estejamos imersos em *alguma* atmosfera qualquer que seja (Cf. FLATLEY, 2008, p. 21-22). Estamos, assim, sempre em algum “tom”, a não ser que abduquemos de nossa capacidade subjetiva e sofram uma diluição completa no caos unívoco de uma materialidade anódina.

Por fim, 4) *totalidade*: se dissemos que a atmosfera é como um “ponto de vista”, isso não significa que ela seja algo como uma “interpretação” completamente arbitrária que existe apenas na “mente” de determinados sujeitos. Se sujeitos compartilham uma atmosfera singular, isso não quer dizer que ela esteja no “interior” deles mas que, pelo contrário, as próprias possibilidades imanentes do fluxo da existência garantiram a concretude “externa”, nas coisas

mesmas, de tal atmosfera. O sujeito é que se encontram “capturados”, imersos nela. É nesse sentido de existência material concreta que o *Stimmung* pode ser comparado à atmosfera “climática” no sentido “científico”, como em “camadas atmosféricas da Terra”, sem as quais (em seus vapores, gases e partículas que só são invisíveis a “olho nu”) não conseguiríamos respirar. Se, diferentemente de um sujeito X que está entregue a outro tipo de atmosfera que nós, não conseguimos “enxergar”, ao contrário dele, a “aura” de determinadas coisas, isso não significa que essa aura não esteja concretamente *lá* e apenas “nos olhos de quem vê”. A divisão simplista entre “interior” e “exterior”, aliás, não dá conta da descrição da atmosfera como uma *mônada* que lança um olhar – ao mesmo tempo possibilitado materialmente pelas próprias coisas, mas apenas compartilhado pelos sujeitos entregues à sua configuração – sobre o *Todo*. As atmosferas não estão nem dentro nem fora; elas (nos) *atravessam* (Cf. FLATLEY, 2008, p. 22).

A atmosfera, assim, tende a algo como uma “totalização”, que desafia as fronteiras entre o que se considera “interior” e “exterior”; funciona como um *contínuo*: “Como a afinação de um instrumento sugere, *moods* e atmosferas específicas são experienciadas num *continuum*, como escalas musicais” (GUMBRECHT, 2012, p. 4).

### 3. Melancolia

Antes de vermos de maneira mais detida *como* Salomão Santana trabalha com atmosferas do passado em seus filmes, , seria revelador tentar entender *por que*, em primeiro lugar, haveria, no contemporâneo, uma *busca* por tais atmosferas. Por que alguns sujeitos – como Salomão – estão *em busca* de atmosferas específicas, tentando “capturá-las” na esperança de que outros sujeitos (os espectadores) sejam “capturados” por elas?

Ora, existe um *mood* específico que consiste justamente na *busca* por um *vínculo perdido* entre distantes elementos do passado e possibilidades de futuro; possibilidades guiadas concretamente pela configuração mesma daqueles

elementos longínquos; em suma, um *mood* que enseja uma busca por outros *moods*. Trata-se da *melancolia*<sup>5</sup>, esta amarga disposição a uma busca cujos resultados já se sabem impossíveis desde o início.

No último capítulo de *O homem sem conteúdo*, Giorgio Agamben (2012) enxerga a melancolia como um dos aspectos definidores das sociedades modernas, que ele opõe às sociedades mítico-tradicionais. Nestas, a *tradição* é *transmitida* pelos próprios objetos e laços da cultura que, no meio social, conectam, para os sujeitos desse tipo de comunidade, o presente, o passado e o futuro coletivos, num todo repleto de sentido *vital* para os que vivem *dentro da tradição*. Os elementos culturais das sociedades modernas, porém, teriam perdido o poder de transmitir a tradição. Um sujeito moderno olha, num museu, pra um objeto do seu próprio passado cultural e não enxerga nele sentido ou vínculo algum com o presente. O que ele vê é, no máximo, um “patrimônio” que está para sempre “atrás”, no passado de um tempo vazio, homogêneo e linear; patrimônio que por isso mesmo só pode ser “acumulado” como uma herança cujo valor se desconhece (Cf. AGAMBEN, 2012, p. 174). O tédio e a melancolia são, por isso, traços próprios dos sujeitos modernos que perderam seu *Befindlichkeit*, isto é, o sentido da sua situação singular no fluxo do existir – o vínculo entre um ponto de vista que os permita olhar para o passado e um direcionamento que, a partir desse ponto de vista, possibilite seus passos nos abismos futuros do Aberto.

Agamben vê a noção de “beleza estética” surgir não por acaso nesse contexto de consolidação das sociedades modernas e ruína das tradicionais. A arte, ao perder a autoridade e as garantias derivadas da sua inserção numa tradição, adquire agora, precisamente, uma espécie de “configuração melancólica”. Segundo o autor, se Walter Benjamin elegeu o *Angelus Novus* de Paul Klee como o anjo da História na modernidade, a figura alada em *Melencolia I* de Albrecht Dürer deveria ser considerada como o anjo da Arte. Este anjo não é possível sem aquele: se o primeiro é jogado para o futuro pelo vento do progresso enquanto olha aterrorizado para a pilha de escombros acumulados do passado

---

<sup>5</sup> Foi Flatley (2008) quem enxerga a melancolia como um *mood*.

cultural, o segundo se permite uma *contemplação*, uma pausa ou uma suspensão para olhar melhor todos aqueles despojos espalhados no chão que perderam o sentido vital que outrora tiveram. Sua esperança irrealizável – que guia a prática da arte – é reencontrar o vínculo perdido como quem tem a sorte de perceber o frágil *cintilar* de uma estrela cadente num céu sombrio, como no plano de fundo que recorta o anjo sentado imóvel com a mão apoiando a cabeça pesada.

Este *cintilar*, porém, não é o antigo vínculo mítico-tradicional que então poderia ser restaurado na sociedade moderna. Se o artista moderno emblemático é Baudelaire, claro está que seu objetivo não é restituir a estabilidade da tradição na nova ordem social. Melancólico, ele não possui tal esperança. Com efeito, a experiência estética obtém do passado não a possibilidade de um retorno aos valores de completude cultural de antes, mas algo bem diferente: “o mais inefável dos mistérios: a epifania da beleza estética” (AGAMBEN, 2012, p. 172). A arte, então, recuperaria o passado não para reconstruir a transmissão da tradição, mas, pelo contrário, para levar a um novo patamar exatamente sua impossibilidade. Trata-se de uma operação *negativa* (e melancólica): ao explorar o *estranhamento radical* que o sujeito moderno tem diante do seu próprio passado cultural, a epifania da experiência estética não reincorpora de maneira orgânica esse passado ao presente (como nas sociedades tradicionais) mas também não o coloca numa confortável linearidade de “patrimônio” típica da homogeneidade vazia do progresso. A arte estabelece com o passado uma relação de estranhamento e *choque* e por isso possibilita a formação de um *novo vínculo*, uma *nova* “autenticidade” muito diferente daquela que derivava da transmissibilidade tradicional, mas também longe do consenso catastrófico do progresso:

Através da destruição da sua transmissibilidade, ela [a arte] recupera negativamente o passado, fazendo da intransmissibilidade um valor em si na imagem da beleza estética e abrindo, assim, para o homem um espaço entre passado e futuro no qual ele pode fundar sua ação e o seu conhecimento (AGAMBEN, 2012, p. 178).

Agamben considera que, fundada no estranhamento e no choque estéticos,

essa nova autenticidade ou *novo vínculo*, essa “epifania instantânea e inapreensível (*un éclair... puis la nuit!*)” (AGAMBEN, 2012, p. 173) que Baudelaire conseguiu plasmar de maneira tão notável, é uma espécie de *nova aura* através da qual o sujeito moderno pode experimentar um tipo muito próprio de saber e trilhar um caminho em direção ao futuro que não seja aquele pautado pelo vento do progresso que fustiga as asas do anjo de Klee:

É curioso observar que Benjamin, ainda que tivesse percebido o fenômeno através do qual a autoridade e o valor tradicional da obra de arte começavam a vacilar, não se tenha dado conta de que “a decadência da aura”, na qual ele sintetiza esse processo, não tenha de modo algum como consequência a “libertação do objeto de seu invólucro cultural” e o seu fundar-se, a partir daquele momento, na práxis política, mas, ao contrário, a reconstituição de uma nova “aura” – através da qual o objeto, recriando e exaltando, antes, ao máximo, em um outro plano, a sua autenticidade – ganhava um novo valor (AGAMBEN, 2012, p. 172).

Em seu ensaio “Luto e melancolia”, Freud definiu a melancolia como a impossibilidade, por parte de alguns sujeitos, de elaborar o luto (ou seja, uma *separação libidinal*) relativamente a um *objeto perdido*. Ao invés disso, o melancólico, *completamente consciente da impossibilidade de o objeto perdido ser recuperado*, internaliza algo de tal objeto em sua própria subjetividade, adiando o fim da perda dolorosa e amarga. O melancólico é capaz, assim, de modificar sua própria subjetividade e, portanto, mesmo de maneira tortuosa, encontrar um novo caminho mais corajoso do que a “cura” com a qual ele se contentaria através do processo de luto. É assim com os artistas nas sociedades não tradicionais: recusando o luto paliativo que o progresso oferece contra a perda da tradição, eles não se contentam com a distância intransponível que os separa do seu próprio passado, *mesmo sabendo que eles nunca poderão eliminar essa distância*. No entanto, num processo de choque e estranhamento, eles estabelecem com aquele passado um novo tipo de relação capaz de transfigurar suas próprias subjetividades e de fundar um tipo específico de ação e conhecimento que não consiste mais na transmissão da tradição, mas no “átimo imponderável em que se realiza a epifania estética” (AGAMBEN, 2012, p. 173).

Nas sociedades de controle contemporâneas, o luto imposto pelo

progresso àqueles que nem sequer sabem que existe uma alternativa ao contentamento inerte com a perda da transmissibilidade da tradição chegou ao paroxismo de criar o que Agamben (2009) chamou, no texto “O que é um dispositivo?”, um *sujeito espectral: o bloom*. Nesse contexto, “assiste-se, com efeito, ao incessante girar em vão da máquina, que (...) assumiu sobre si a herança de um governo providencial do mundo que, ao invés de salvá-lo, o conduz (...) à catástrofe” (AGAMBEN, 2009, p. 50). Daí a importância dos melancólicos contemporâneos que, como Salomão Santana, não se contentam com um passado que é mero patrimônio acumulado; que conseguem se perturbar e desassossegam com as imagens desse passado e, através de um choque ou um estranhamento estéticos, investem-nas com uma *nova aura*; que lançam mão das intrigantes atmosferas dessas imagens para encontrar um caminho tortuoso – mas messiânico – em meio a esse catastrófico “girar em vão da máquina”.

Salomão lançou, em 2013, dois curtas-metragens. Um deles, *Alguém no futuro*<sup>6</sup>, compartilha com seu curta anterior *Matryoshka* (2009)<sup>7</sup> o fato de ambos terem sido experimentos do cineasta fora do reino das imagens de arquivo, isto é, filmes produzidos com imagens concebidas pelo próprio Salomão, fazendo uso de atores. Não é por um simples acaso que, nesses filmes, a atmosfera melancólica que já pairava nas texturas do VHS presentes nos demais curtas é de algum modo plasmada em personagens que são verdadeiras encarnações da figura do melancólico. A protagonista de *Matryoshka* revela sua condição desde a própria sinopse do filme: “Sou uma estrangeira na minha própria cidade”. Em *Alguém no futuro*, um dos personagens, Antônio (significativamente interpretado pelo próprio Salomão), na Fortaleza dos dias atuais, estabelece um misterioso mas frequente contato com uma garota da década de 20. Nos diálogos do final, ele expressa toda a angústia de quem, não se contentando em ser apenas mais um *bloom* do presente, buscou sem sucesso um significado mais profundo para suas ações no

---

<sup>6</sup> [vimeo.com/58703979](https://vimeo.com/58703979)

<sup>7</sup> [vimeo.com/61248237](https://vimeo.com/61248237)

fluxo do existir: “eu queria sonhar menos”. Apesar de tragicamente frustrada, tal busca pelo menos o levou até a relação que estabeleceu com aquela garota de uma época longínqua do passado. Ela não tem a solução para a angústia de Antônio. Pelo contrário, aliás, a garota parece sofrer precisamente de um mal parecido em sua própria época: para suprir uma falta ou um vazio que chegam a ser perigosos, ela imagina “alguém no futuro” – um homem chamado Antônio. Este, assim, passa de “ser que imagina” a “ser imaginado”. Na verdade, todo o filme é permeado por uma ambiguidade que não permite o traçado de uma fronteira que distinga claramente essas duas condições. Surpreendentemente, Salomão, ao filmar as ruas estranhamente desertas da cidade de Fortaleza dos dias de hoje, transforma-as, sem qualquer direção de arte e apenas recorrendo à beleza do preto-e-branco, numa paisagem sonhada por uma garota da década de 20. Prontamente, o espectador tem um choque ao perceber, naquelas imagens de outro modo tão banais, a aura intrigante de um “agora” cheio de possibilidades; a atmosfera rica em segredos de uma cidade fantástica pertencente a uma espécie de universo paralelo tão palpável quanto a própria realidade habitual.

#### 4. Montagem, pictorialidade e transfiguração

Se nos debruçarmos mais detidamente sobre duas operações estéticas fundamentais ao cinema de Salomão Santana – a *montagem* e a exploração dos *aspectos pictóricos* da imagem – enxergaremos melhor a maneira pela qual ele, através do uso de imagens de arquivo (registros caseiros do começo da utilização do VHS), retira o passado do seu invólucro confortável e estabelece com ele uma relação de estranhamento, trazendo para primeiro plano a influência misteriosa de seus tons atmosféricos. Essas duas operações, nunca de maneira autônoma, mas sempre determinando-se e influenciando-se mutuamente, são aquilo que possibilita o efeito mais poderoso dos filmes de Salomão: a *transfiguração* das imagens habituais, isto é, sua transformação em *outra coisa* que não a paisagem familiar com a qual estaríamos acostumados – o desvelamento da *aura* dessas

imagens.

Já em *A curva* (2007)<sup>8</sup>, primeiro curta-metragem de Salomão, é possível ver como tais operações *funcionam mutuamente*. Nele, trechos da gravação em VHS de uma festa (provavelmente dos anos 80) em Juazeiro do Norte, Ceará, são selecionados e exibidos em sequência. Os convidados sentam em mesas espalhadas por um espaço aberto cujos limites parecem ser grades, através das quais não cessam de piscar brilhos fugazes na escuridão da noite (quem sabe as luzes de postes elétricos, de janelas de casas e edifícios ou de carros que passam na curva próxima que dá título ao filme). Discernimos dificilmente a profundidade da paisagem por causa da baixa resolução própria ao suporte tecnológico da imagem. As pessoas bebem cerveja ou refrigerante e na maior parte dos planos estão caladas e sem saber muito bem como agir diante daquele objeto novo que é a câmera VHS. Antes que nós, espectadores, consigamos conhecer melhor cada uma daquelas pessoas, desejando que elas durem um pouco mais na tela e comecem a falar algo que revele um pouco sobre si mesmas para além da timidez, Salomão pratica um corte abrupto, seco e violento que nos leva a outra pessoa numa mesa diferente que, por sua vez, não é poupada pelo corte implacável do cineasta que rapidamente passa a outra figura, e assim por diante, criando uma descontinuidade sonora áspera, pois, entre um personagem e outro, na festa uma música já inteiramente diferente domina o ambiente. Essa montagem que nos conduz, à nossa revelia, a ir abandonando rapidamente cada um daqueles rostos que acabamos de conhecer (e que agora só podem ser explorados em nossa memória ou imaginação), tem algo da inevitabilidade trágica da própria morte. É uma espécie de “montagem da perda”, tão violenta e arbitrária quanto o próprio fluxo material irrefreável da vida, que instaura nas imagens daquela festa uma *atmosfera melancólica* e quase lúgubre e oferece ao espectador a lógica paradoxal e amarga do melancólico: “sabemos que é impossível (dar mais sentido a todos aqueles rostos, preservar e transmitir algo da sua memória) mas queremos mesmo assim”. Segundo Inês Gil, precisamente, o

---

<sup>8</sup> [vimeo.com/59674764](https://vimeo.com/59674764)

trabalho com as “forças invisíveis” das potencialidades do fora-de-campo estabelecidas pelos intervalos e elipses da *montagem* é uma das maneiras mais frequentes com que o cinema consegue criar atmosferas densas. E o fora-de-campo em *A curva* não é nada mais que o vazio sem sentido da própria materialidade. Ele oferece àquelas imagens apenas a iminência da morte. “A noção de *iminência* está outra vez presente, porque é uma característica da atmosfera” (GIL, 2005, p. 130).

Mas, seria realmente *apenas* a montagem a responsável por esse mergulhar dos planos em uma atmosfera melancólica? Já não havia, na realidade, algo de profundamente triste ali, latente, naquelas próprias imagens enquanto material bruto? No gosto daquelas pessoas pela melancolia unívoca da música brega – percebemos tal melancolia mesmo nas melodias rapidamente entrecortadas pela montagem-algoz e em pequenos fragmentos das letras (uma fala de saudade). Em sua frustrada tentativa de se vestirem um pouco melhor para uma ocasião especial com roupas que parecem, à nossa sensibilidade, incontornavelmente ultrapassadas e fora de moda. No esforço que fazem para tentar ser felizes. Em sua variada faixa etária que não pode, no entanto, modificar o destino final comum a todos – tanto à criança que sorri tímida quanto à idosa de cabelos brancos e curtos. Por fim, na iluminação barata da filmagem e da textura pobre do VHS que, ao mesmo tempo que emprestam a todos uma espécie de “bidimensionalidade”, revelam algo como uma certa “macilência” tétrica de suas carnes, que naquela fita magnética perdem seu viço e sua saúde ativa. É assim que Gil também menciona a própria *pictorialidade* da imagem cinematográfica como uma instância fundamental na configuração estética das atmosferas:

O trabalho da luz e a qualidade da imagem são factores importantes a ter em conta quando a atmosfera fílmica é estudada. Quando se fala em qualidade da imagem, não se procura dar critérios de valor ao aspecto estético da imagem fílmica, mas antes distingue-se as diferentes superfícies sensíveis à luz, que têm um poder de resolução diferente de acordo com o tipo de película (se é do cinema), de banda magnética ou digital (se é do vídeo) (...). É por esta razão que se utiliza o “grão” com um objetivo preciso, por exemplo, o filme de família apresentado em *Paris, Texas* faz parte da intriga narrativa, informa o espectador e cria uma atmosfera nostálgica

(ligada ao passado, à recordação) (...) A imagem vídeo (digital) está prestes a atingir a definição da imagem cinematográfica. No entanto, há alguns anos, ela apresentava “imperfeições” ao ser ampliada no ecrã. Na altura, a imagem vídeo analógica era utilizada com a intenção de ser expressiva, para revelar um clima, um ambiente ou uma atmosfera (GIL, 2005, p. 138-139).

Para Gil, apenas o tipo de roupa que as pessoas vestem nos planos de um filme seria o suficiente para estabelecer um tipo específico de atmosfera (quando esse “figurino” não é usado de maneira linear apenas para “localizar” a época – isto é, para reforçar o passado como um simples patrimônio acumulado):

A primeira atmosfera temporal que é talvez a mais concreta, corresponde à atmosfera de um período da história. Através do guarda-roupa, dos cenários, dos acessórios, da música ou dos diálogos, o espectador mergulha numa atmosfera de “época”. A concepção desta atmosfera está, em geral, normalizada e não apresentada verdadeiro interesse, excepto se tem um sentido para além de uma simples posição no tempo” (GIL, 2005, p. 144).

Podemos, assim, nos perguntar: em *A curva*, é aquela montagem particular que faz com que nós, espectadores, percebamos de maneira especial esses *aspectos pictóricos* (e sonoros, no caso das músicas) das imagens, colocando-os em primeiro plano diferentemente do que fariam aqueles que, na época em que as imagens foram gravadas, assistissem em casa àquele registro, ou são esses próprios aspectos ópticos-sonoros que, pertencendo *materialmente* à imagem como o clima pertence à atmosfera terrestre, “demandam” esse tipo de *montagem trágica*? Talvez nem uma coisa nem outra e talvez as duas coisas ao mesmo tempo, numa espécie de influência mútua cujo “tom” – *Stimmung* – Salomão conseguiu plasmar no resultado final.

Em *Jarro de peixes*, o cineasta, porém, adotará outro tipo de montagem que não a trágica: a *montagem por relação*. Trata-se não apenas de operar seleções no material bruto de arquivo mas também de colocá-lo para dialogar *com outra coisa*, numa espécie de filme “dividido” em duas partes muito distintas mas que, como num díptico, possuem uma continuidade misteriosa que cabe ao espectador imaginar. O fora-de-campo desse tipo de montagem, assim, deixa de ser o vazio inevitável da morte (como em *A curva*) para tornar-se justamente essa

continuidade “invisível”, cujas forças porém – configurando uma atmosfera densa – dominam o que é mostrado na tela. Pode-se dizer que a primeira “parte” de *Jarro de peixes*, nesse sentido, é a estranha fala cuja origem desconhecemos e que podemos ouvir em *off* durante a cartela do título, isto é, antes que as imagens de arquivo, propriamente, comecem. A fala – que parece narrar o envio de peixes de um lugar até outro – ocorre talvez rápido demais para que o espectador consiga fixá-la, mas seu efeito reside justamente aí (e Salomão sublinha a importância dela ao trazer seus “peixes” para o próprio título do filme). Eis então que a atmosfera que surge no intervalo imponderável entre uma parte e outra opera uma estranha *transfiguração* na imagem e o espectador se pergunta se a recém-chegada, que está sendo recebida pelo grupo de Testemunhas de Jeová, não é exatamente o peixe que a voz mencionara antes e que precisava ir de um lugar para o outro. Assim, aquelas imagens de outra forma tão banais – simples patrimônio acumulado e sem sentido – ganham uma espécie de “dimensão mítica” que perturba o presente do espectador, como certamente ocorreu comigo em 2008. Já em *Jarro de peixes*, de qualquer forma, podemos ver os resultados concretos dessa nova *montagem por relação*, que Salomão não abandonará mais no restante de seus filmes: em primeiro lugar, ela ajuda a operar uma *transfiguração* que – esperança obstinadamente perseguida pelo melancólico – prova que as coisas mais banais podem configurar vínculos “mágicos” e vitais no fluxo do existir; em segundo lugar, justamente por isso, essa montagem permite que a atmosfera melancólica do próprio cineasta, que inevitavelmente se encontrará plasmada nos filmes, ceda lugar às *atmosferas que vêm do passado* e que podem abrir para ele um novo caminho e um novo saber no presente.

É importante perceber, também, que os aspectos pictóricos da imagem continuam agindo junto com a montagem: em *Jarro de peixes* a maioria dos elementos visuais de *A curva* voltam com força, mas há também a intrigante paleta de cores que mencionei no início e, sobretudo, um efeito tão impressionante que Salomão irá reproduzi-lo voluntariamente na *mise-en-scène* de *Alguém no futuro*: no meio da leitura comentada que as pessoas fazem de

trechos da bíblia, a iluminação da filmagem em VHS falha (um problema comum, pelo que me lembro) e seu engasgo produz dois mergulhos na completa escuridão. As pessoas filmadas ignoram o ocorrido mas para o espectador a sensação é de interrupção no fluxo de uma espécie de “transmissão espiritual” ou “mediúnica” vinda diretamente do passado ou de um mundo fantástico paralelo que contivesse uma frágil possibilidade de salvação: *un éclair... puis la nuit!* Em *Alguém no futuro*, a personagem da década de 20 está dormindo precisamente em uma mesa, quando a luz falha, deixando o espectador, por rápidos segundos, apenas com o preto abissal. Além disso, Salomão encontra no reflexo de um brilho no brinco de Ingrid Bergman o mesmo reflexo que havia habitado fugazmente o brinco de uma das convidadas da festa de *A curva*, como se o acaso houvesse dotado aquelas imagens tão pouco “profissionais” de sofisticadas estratégias cinematográficas.

Em *Roberto cabeção* (2011)<sup>9</sup>, a montagem por relação volta: por um lado, há o registro cotidiano em VHS do trabalho em uma rádio de Juazeiro do Norte e, por outro, filmagens caseiras no que parece ser a família do próprio Salomão (que se “expõe” neste filme, portanto, tanto quanto em *Alguém no futuro*). A música aqui adquire uma importância mesmo maior do que em *A curva*, dando um tom nostálgico de “época”. O modo como os radialistas se dirigem, com suas vinhetas datadas e propagandas, a uma audiência ou público muito amplo (que permanece visualmente desconhecido nos abismos do fora-de-campo) dá uma atmosfera de projeto “coletivo” às ações tão banais e cotidianas registradas por Roberto, o tio de Salomão. Roberto, aliás, tem tanta intimidade com sua câmera VHS – quase como um tagarela personagem de *Pacific* munido de uma câmera digital – que o estranhamento desconfortável dos personagens de *A curva* e *Jarro de peixes* está totalmente ausente aqui. Mas a escolha de Salomão por encerrar o filme com um momento completamente sem sentido, sublinhando-o com uma supressão sutil do som, causa no espectador uma espécie de choque ou estranhamento que o faz ressignificar totalmente o que

---

<sup>9</sup> [vimeo.com/59013154](https://vimeo.com/59013154)

tinha visto antes.

*Primas* (2012)<sup>10</sup> é um curto experimento de Salomão mais direcionado e concentrado na *transfiguração do banal*: uma antiga gravação sonora de tom místico e imagens como dois garotos em um barco ou uma flor balançando ao vento são postos em relação. O efeito é que o brilho da água onde as crianças navegam e o cor-de-rosa daquela flor tropical, habitando a textura do VHS, cintilam misteriosamente para o espectador, mas talvez Salomão tenha levado a cabo tal transfiguração com mais fôlego em outros de seus curtas. Por exemplo, no anterior *Matryoshka*, que transfigura a Fortaleza contemporânea por três métodos, deixando exposto o embate entre uma atmosfera melancólica e aquela destrinchada de uma espécie de “cidade fantasma”: 1) pondo-a em *relação*, no início, com uma paisagem “europeia” melancólica repleta de neve; 2) utilizando a narração em *off* na língua russa para sublinhar o sentimento de “ser estrangeira” da protagonista e 3) explorando aspectos pictóricos como o preto-e-branco e a própria figura física da atriz escolhida. Nesse sentido, é impossível, depois de assistir à filmografia de Salomão, voltar a *A curva* e não enxergar as luzes que brilham à noite, na pista próxima à festa registrada, como uma *transfigurada* paisagem fantástica de ficção científica que permite viagens no tempo. O figurino brilhante da senhora de cabelos brancos e curtos que nos causa tanto estranhamento a situam menos no passado do que num futuro desconhecido.

Talvez o melhor filme com “imagens de arquivo” de Salomão, junto com *Jarro de peixes*, seja seu segundo curta mais recente: *O amor só é possível no estrangeiro* (2013)<sup>11</sup>. Se, por um lado, nele o cineasta continua explorando operações que lhe são caras, como a montagem por relação (a primeira parte do filme é uma rápida, estranha e descontextualizada cena de luta de boxe com textura de VHS, enquanto a segunda é o registro privado das férias de turistas argentinos – além disso, há a leitura em *off* de um texto no início e no fim), por outro, ele começa a tatear, talvez, outras direções: em primeiro lugar ele saiu do

---

<sup>10</sup> [vimeo.com/40895146](https://vimeo.com/40895146)

<sup>11</sup> [vimeo.com/67177149](https://vimeo.com/67177149)

Ceará – os protagonistas são estrangeiros e estão em outro país – e, em segundo, saiu do reino exclusivo dos arquivos do passado. Claro, o passado continua forte na cena inicial em VHS, mas as imagens dos turistas são captações contemporâneas em digital; são “arquivos do hoje”. Tais imagens parecem ter saído do material bruto de um filme como *Pacific* e, do mesmo modo que os passageiros do longa de Marcelo Pedroso, esses turistas lutam exasperadamente e sem sucesso contra o tédio do turismo comprado. Com efeito, bem diferentes dos personagens tragicamente angustiados de *Matryoshka* e *Alguém no futuro*, estes protagonistas estão mais para o *bloom* das sociedades de controle descrito por Agamben. Mas Salomão se mostra um dos experimentadores mais interessantes do cinema brasileiro ao *transfigurar*, mais uma vez, o próprio “girar em vão da máquina” e mostrar nele próprio, uma *atmosfera* outra. Com efeito, através de um jogo de ecos entre a imagem inicial em VHS e a gravação dos turistas (o gesto que se repete de uma época para outra ou o espelho infinito dentro do elevador do hotel), Salomão instaura um mistério messiânico na doçura entediada da futilidade e do “*bon vivantismo*” daqueles estranhos à deriva no tempo.

## Referências Bibliográficas

AGAMBEN, G. O homem sem conteúdo. São Paulo: Autêntica, 2012.

\_\_\_\_\_. O que é o contemporâneo? Chapecó: Argos, 2009.

FLATLEY, J. Affective mapping: melancholia and the politics of modernism. Cambridge: Harvard, 2008.

GIL, I. A atmosfera no cinema. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2005.

GUMBRECHT, H. U. Atmosphere, Mood, Stimmung. California: Stanford, 2012.

## Possibilidades Formativas do Cinema<sup>1</sup>

Rogério de Almeida<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Este artigo apresenta resultados de pesquisa financiada pela FAPESP na modalidade Auxílio Regular. Trata-se de uma tradução modificada da publicação originalmente em inglês: ALMEIDA, Rogério de. "Formative Possibilities of Cinema". In: Ulla Carlsson; Sherri Hope Culver. (Org.). *Media and Information Literacy and Intercultural Dialogue*. Göteborg: Nordicom, 2013, p. 49-58.

<sup>2</sup> Professor da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (USP). Lidera o GEIFEC (Grupo de Estudos sobre Itinerários de Formação em Educação e Cultura) e coordena, junto com Marcos Ferreira Santos, o Lab\_Arte (Laboratório Experimental de Arte-Educação & Cultura). É bacharel em Letras (1997) e doutor em Educação (2005), ambos os títulos pela Universidade de São Paulo (USP).

**contato: [www.rogerioa.com](http://www.rogerioa.com)**

## Resumo

*Possibilidades Formativas do Cinema* parte da concepção de dois usos distintos tanto do cinema quanto da educação: um voltado para a *exposição do mundo*, com a finalidade pedagógica do reconhecimento e validação de sua representação, e um outro uso direcionado para a *problematização* do mundo, tanto o que se desenha na tela do cinema quanto o que se apresenta como real. O objetivo é explorar as possibilidades pedagógicas do cinema que problematiza o mundo e afirma o real, mesmo diante de uma realidade desagradável.

Palavras-chave: cinema; educação; itinerários de formação; pedagogia da escolha.

## Abstract

“Formative possibilities of cinema” spawns from the concept of two distinct uses of cinema and of education: one directed towards exposing the world, with the pedagogical purpose of recognizing and validating its representation, and the other focused on problematizing the world, taking into account what is pictured on the screen as well as what is presented as real. The goal is to explore the pedagogical possibilities of a cinema that questions the world and affirms what’s real, even before an unpleasant reality.

Keywords: cinema; education; processes of formation; pedagogy of choice.

O cineasta chileno Raúl Ruiz (2000, p. 86) faz uma interessante provocação ao imaginar como seria se se propusesse, nos primórdios do cinema, um filme sobre a volta ao mundo em oitenta dias. Os irmãos Lumière ligariam a câmera e percorreriam o mundo, filmando a viagem, enquanto Georges Méliès correria para seu estúdio e recriaria o mundo cenograficamente. Historicamente, poderiam ser traçados dois caminhos como propostas diferentes de cinema: o realismo e a ilusão, por exemplo; mas também outras dicotomias, como a crítica e o mercado, a arte e a indústria, o pensamento e a diversão e assim sucessivamente, num exercício tão rico quanto a arbitrariedade das divisões, pois efetivamente nada nos autoriza a reduzir a multiplicidade de usos e possibilidades da cinematografia a qualquer par dicotômico.

Não nos obstando essa ressalva, pretendo, ainda que provisoriamente, insistir em dois usos distintos que podemos fazer da cinematografia em estrita relação com a formação humana, sem, no entanto, reduzir o cinema a uma função pedagógica. Esses usos se dividiriam em um cinema que se propõe a uma visão *naturalizada* de mundo em oposição a um outro que visaria à sua *problematização*. Dito assim, parece que estamos diante de mais uma redução simplista e, de fato, seria, se a finalidade fosse dar conta do cinema, mas a intenção aqui é outra: lançar mão desse exercício, dessa suposição ou pressuposto como uma heurística possível para se compreender a potencialidade formativa do cinema. Assim, depois de utilizado este andaime argumentativo, deveremos nos livrar dele, restituindo o cinema à multiplicidade que o caracteriza, como, aliás, a toda arte.

O mesmo recurso pode ser utilizado a respeito da educação, em relação à qual subsistiriam duas intenções pedagógicas, uma voltada para a *exposição do mundo*, mais especificamente de um mundo que se quer reconhecer, e outra direcionada para a *problematização*, para o questionamento desse mundo apresentado.

De maneira mais filosófica, há de um lado a crença de que há algum princípio que norteia a existência e, de outro, a desconfiança, não só de um ou outro princípio, mas da existência mesmo de princípios. Assim, a educação religiosa

elegerá Deus como o princípio, ou seja, o dado fora da existência que se torna o autor da existência e, também, seu juiz. Como responsável pelo jogo da existência, a ele se atribuem as regras, muitas das quais foram historicamente reveladas, enquanto outras são ou podem ser deduzidas, permanecendo o mistério para tudo o que não aparece como regra.

Já a educação científica crê em outro princípio, atestado pela verificabilidade de seus métodos, e que pode ser expresso de modo amplo e um tanto caricatural, como natureza, ou *physis*, ou ainda uma espécie de força que, precedendo a existência, atuasse para o seu início e permanecesse continuamente se renovando. De modo mais comum, é o que se chama "leis da natureza", ou seja, a ideia de que a realidade das coisas é operada por forças que lhe são alheias e determinantes. A natureza seria, então, o princípio que faz com que as árvores cresçam, as nuvens formem-se e as espécies evoluam. Educar para a ciência presume conhecer e adotar as condições para que determinado conhecimento seja aceito como válido, pois foi *cientificamente* comprovado. O que não passa pela peneira do cientificismo, ou é falso ou é conhecimento menor (empírico, prático, supersticioso, do senso comum etc.).

Por meio da eleição de um princípio organizador do real cria-se a ilusão de que há uma verdade, um princípio, uma realidade, um fato, enfim, um absoluto que possa servir de referência de mundo, em relação ao qual usaríamos a linguagem para representar. Dessa forma, fabrica-se um hiato entre o que se diz, o que se pensa, o que se cria e o mundo "de fato", mundo "verdadeiro". Fabrica-se uma realidade, uma verdade, que passa a funcionar como princípio, em relação ao qual se pode avaliar as diversas linguagens e suas formulações, suas criações.

Desse modo, mais que uma *pedagogia*, há *usos* pedagógicos de materiais e discursos dos mais distintos com essa finalidade de limitar a linguagem à expressão de uma só realidade, uma só verdade, um só mundo. No caso do cinema, que não tem *a priori* finalidade pedagógica ou educativa (salvo raras e dispensáveis exceções), há um uso pedagógico que consiste em tomá-lo como discurso ou representação da realidade. Por essa estratégia, usam-se filmes ou

trechos de filmes como recurso auxiliar, exposição de um conhecimento que se quer comunicar. Nesse sentido, dissemina-se uma ideia de que é *didático* tudo o que auxilia na comunicação, na transmissão de um certo conhecimento, tido previamente como verdadeiro porque é verdadeiro, ou seja, porque é assim afirmado pela ciência, pela ideologia, pelo discurso escolar dominante. No caso específico do espaço escolar, há ainda o uso deplorável de filmes como substituto de aula, atividade diversionista sem compromisso com o trabalho reflexivo e formativo (Almeida & Ferreira Santos, 2014).

Voltando à questão inicial, podemos dizer de modo bastante amplo que há duas formas de conceber a realidade, a existência ou o mundo: uma que visa à sua *naturalização*, ou seja, que afirma um princípio, uma verdade, um conjunto mais ou menos estável de conhecimentos, crenças, valores e modos de julgar; e uma outra forma que *problematiza* qualquer concepção *naturalista*, homogênea, dogmática, optando pelo acaso em vez do princípio, pelo vazio em vez do absoluto, pela multiplicidade das interpretações em vez da *versão única*.

Dito de outro modo, há duas forças em conflito: uma que busca a estabilização do mundo e outra que o admite instável; uma que crê no progresso e outra que descrê da história; uma que contabiliza os grandes feitos da humanidade, ainda que com muitos sacrifícios e outra que desdenha da grandeza humana, pela impossibilidade de fundamentação dos valores; uma que elege a razão como possibilidade de acesso à verdade e outra que desconfia da razão por sua incapacidade de aceitar seus limites; uma que fabrica utopias e outra que afirma a crieza da existência; enfim, uma que se apodera muito naturalmente do mundo e outra que o estranha constantemente.

Essas duas forças, essas duas maneiras de conceber o mundo poderiam ser aplicadas à filosofia e não seria difícil mapear os filósofos *naturalistas* e os *artificialistas* (Almeida, 2012). Poderíamos mesmo tratar de duas estéticas, de duas éticas ou de duas mitologias, porque o que está no cerne da questão são os pressupostos, sejam eles explicitados ou não, que norteiam nossos modos de viver, de pensar e de agir, nossas visões de mundo, nossas perspectivas

existenciais. Para o presente estudo, ateremo-nos ao modo como essas duas perspectivas incidem nas obras cinematográficas e nos usos pedagógicos do cinema, buscando a compreensão dos seus aspectos formativos.

### **Tela, janela e espelho**

Transformar o cinema em atividade de lazer, passatempo, distração é uma forma de anestésiar o espectador, tirá-lo do seu cotidiano sem necessariamente instigar a reflexão ou o pensamento, sem lhe possibilitar questionar o próprio cotidiano em que vive. E isso porque compactua, ideológica e esteticamente, com o reforço de dadas convenções, principalmente as produtivistas, que medem o homem pelos resultados de seu trabalho, que entendem formação de maneira instrumental e veiculada à profissão e compreendem a fruição estética propiciada pelas artes como uma atividade ligada ao ócio e à distinção de classe.

Poderíamos, nesse sentido, arrolar inúmeros exemplos, mas basta ficarmos com os filmes hollywoodianos de aventura, cujo imaginário heroico é bastante disseminado. Reconhecem-se o bem e o mal, o herói e o vilão, a motivação para o combate e o final apoteótico, com a grande luta seguida da recompensa, quase sempre os braços de uma mulher. É mais que um clichê, é todo um gênero.

Mas meu interesse não é criticar, condenar ou diminuir o cinema dito comercial, atrelado à indústria cultural, mas pontuar que há diversos interesses em jogo na exploração do cinema como produto de consumo; entre eles, o de obstruir ou obnubilar seu papel formativo. Como distração ou passatempo, o cinema se converte numa espécie de *intervalo*, de *afrouxamento*, de *descanso* entre atividades *sérias*, *importantes*, *significativas*. Subtrai-se, assim, sua possibilidade de pensar, inclusive de pensar *contra* si mesmo. Transformado em *ilusão*, como se sua função fosse *apreender* ou *representar* o real – tarefa que será sempre *falha*, trate-se de cinema, fotografia, literatura, ciência ou filosofia –, é-lhe vedado o exercício do questionamento, da desestabilização, do estranhamento, da contestação.

É necessário, então, que os filósofos tomem a palavra e façam a defesa do cinema:

Os grandes autores de cinema nos pareceram confrontáveis não apenas com pintores, arquitetos, músicos, mas também com pensadores. Eles pensam com imagens-movimento e com imagens-tempo, em vez de conceitos. A enorme proporção de nulidade na produção cinematográfica não constitui uma objeção: ela não é pior que em outros setores, embora tenha consequências econômicas e industriais incomparáveis. Os grandes autores de cinema são, assim, apenas mais vulneráveis; é infinitamente mais fácil impedi-los de realizar sua obra (Deleuze, 1985, p. 8).

Deleuze (1985, 1990) dedica duas obras à defesa do cinema como pensamento, trabalhando com os conceitos de imagem-movimento e imagem-tempo. A montagem no cinema clássico seria a responsável, por meio do sequenciamento dos planos, por criar a sensação de movimento, de imagem-movimento. Por meio de outro *modus operandi*, o cinema moderno rompe com a linearidade temporal, evidenciando a manipulação do tempo, engendrando a imagem-tempo.

O cinema torna-se, nesta perspectiva, consciente da produção de imagens-movimento e imagens-tempo que opera. Está apto, portanto, a pensar sobre si mesmo e contra si mesmo, consciente de que não é a *representação* do mundo, mas a *proposição* de mundos, como se expusesse, além de suas imagens, sua própria linguagem, ou seja, as condições para sua existência.

Como não nos lembrarmos de *Janela Indiscreta*, de Alfred Hitchcock? A câmera, depois de percorrer o pátio que servirá de cenário, entra pela janela de James Stewart, mostra a gota de suor em sua testa, seu pijama, a perna engessada, uma máquina fotográfica, fotos de carro, pilhas de revista, enfim, toda a situação nos é dada visualmente. Sabemos que é manhã, que está calor, que o fotógrafo está imobilizado devido a um acidente de carro... O filme nos provoca com a ideia, até certo ponto moralmente censurável – a cremos nas discussões postas na tela –, de que somos, quando assistimos a um filme, tão *voyeurs*, curiosos ou xeretas quanto o protagonista, que insiste em *dotar de significado* as cenas que aprecia de sua janela. O que ele sabe da vizinha solitária? Como julgar

a dançarina apenas com as imagens entrevistadas pelas janelas? Como inferir, sem testemunhar, apenas por indícios, que o marido assassinou sua mulher? Compactuamos com seu olhar, ainda que possamos duvidar de suas elucubrações, numa clara metáfora de que o cinema é como uma janela, desde que não se creia muito apressadamente de que mostra o que é *real*, portanto *verdadeiro*. Não são fatos que vemos pela janela, mas interpretações, possibilidades de compreensão, hipóteses. Estamos continuamente complementando as imagens com nosso repertório pessoal. É esta a dinâmica do imaginário: as imagens sempre dizem muito pouco, somos nós que complementamos suas imperfeições, suas lacunas, sua falta de clareza, a despeito de toda nitidez<sup>3</sup>. Há aqui uma atividade cognitiva constante: nas inferências, na construção da história, na avaliação das hipóteses, no julgamento das condutas, nas dúvidas levantadas, nas possibilidades de desfecho. De certo modo, a forma do filme contribui na formação do espectador ao propiciar formas diferentes de observar uma mesma realidade.

Outro exemplo dessa consciência que o cinema tem, ou parece ter, sobre seu poder de diálogo com a vigília e o sonho, o fato e a versão, o real e a ilusão, o que aconteceu e o que poderia ter acontecido aparece na obra *Raros Sonhos Flutuantes* (1990), de Eizo Sugawa. O filme é um tanto desconhecido e o cineasta pouco apreciado no Japão, o que dificulta que o filme circule (nunca foi lançado em cópia digital), mas sua riqueza é ímpar e merece ser explorada, razão pela qual parafraseio o filme antes de comentá-lo.

Shuji, um homem de meia idade, está em um hospital, com a perna imobilizada após um acidente e, devido à falta de leitos, vê-se obrigado a compartilhar o quarto com uma paciente de nome Mutsuko. Separados por uma tela de pano, imóveis, empreendem uma conversa noturna sobre poesia. Ela provoca a imaginação de Shuji, que aceita o jogo e passa a descrever como seria o amor

---

<sup>3</sup> Nesse sentido, conferir o estudo sobre *Janela Indiscreta* que Bordwell (1996) realiza para ilustrar as múltiplas inferências que o espectador faz ao longo do filme na construção de sua história, a partir das informações disseminadas pelo argumento e pelo estilo.

entre ambos, numa atmosfera bastante erótica. No auge do diálogo, a câmera afasta-se até a janela (outra tela) e vemos a neve batendo contra o vidro, numa insinuação metafórica da relação do casal.

Na manhã seguinte, a tela é retirada por um breve instante, o suficiente para Shuji perceber que Mutsuko é idosa. Passam-se alguns meses, Shuji está trabalhando num escritório da empresa destinado à reabilitação de seus funcionários, quando Mutsuko telefona e marca um encontro. Ela aparece saindo do metrô, atrás de uma proteção de vidro (outra tela), com a imagem dele refletida sobre a dela, que aparenta ter quarenta anos. Ficamos sabendo, então, que ela tem sessenta e sete anos e que, depois de um sono prolongado de dez dias, começou a rejuvenescer. Os dois vão a um hotel e concretizam o amor outrora imaginado. A câmera abandona o casal e fixa-se na janela do hotel (novamente a tela). Assistimos simultaneamente a imagem do lado de fora e de dentro: o sexo refletido no vidro com o céu de fundo.

Meses depois, Mutsuko retorna com aparência ainda mais jovem; Shuji cogita abandonar seu trabalho, sua família (esposa e filho), para viver com ela. Desta vez, sua aparição dá-se ao crepúsculo, debaixo de chuva. Ela está molhada e é vista por Shuji atrás de uma porta de vidro (sempre a tela). A luz de dentro reflete a imagem dele no vidro. Antes de abrir a porta, ele apaga a luz, para vê-la melhor, numa possível referência à escuridão das salas de cinema, necessária para maior nitidez das imagens projetadas. Numa passagem belíssima, ela está prestes a se entregar a ele como se fosse a primeira vez. Sente-se como uma virgem e lhe diz que o corpo comanda as emoções. De nada lhe valem os sessenta e sete anos de experiência, o corpo a faz se sentir como uma garota, a emoção sobrepõe-se à razão.

Depois de novo hiato de tempo, Shuji encontra Mutsuko adolescente, com saia curta, rebelde, volúvel, agindo de maneira intempestiva, portando uma arma, mas absolutamente consciente de sua situação e de seu amor. Descobrimos, então, após Shuji ser denunciado à polícia por pedofilia, que o denunciante, um homem de meia idade, é filho de Mutsuko e está à procura dela para resolver questões de

herança. Obviamente, ele não reconhece a mãe no corpo adolescente, embora intua que ela tenha alguma relação com o caso. O fato é que o contraste se evidencia: embora filho, ele aparenta ter a idade de pai dela.

Shuji é preso e julgado pelo crime de pedofilia, levando escândalo para a família, que não o compreende. O final do filme dá-se com a última aparição de Mutsuko, uma criança aparentando ter seis, sete anos, mas com a lucidez e raciocínio de sua idade de sessenta e sete. Shuji lhe pergunta como conseguiu comprar suas roupas sozinha. Ela responde que as comprou quando era adolescente e pede que tomem banho juntos. Depois da conversa adulta entre o homem e a menina na banheira, a última cena mostra Shuji caminhando por uma calçada, com Mutsuko em seu colo. Eles se despedem, ela reafirma que é necessário que o façam e parte caminhando sozinha no meio da multidão. A câmera, assim como Shuji, fica parada e nós a vemos cada vez mais distante, perdendo-se na multidão, assim como perdemos a memória de nossos sonhos no fluxo da vigília.

Mutsuko é como uma imagem cinematográfica, aparece sempre mediada pela tela, mas no filme a tela se rompe e ela realiza os desejos de Shuji. De certa forma, o cinema funciona como os sonhos flutuantes. As imagens pairam sobre a tela e, por instantes, aquele mundo é *como se fosse real*, ainda que depois tenhamos de nos despedir daquelas imagens, como Shuji se despede de Mutsuko. Entretanto, não estamos perto do fim, mas do início. O final do filme é como um retorno a nós mesmos, aos nossos sonhos, aos nossos primórdios, daí a imagem forte da criança, para quem todas as possibilidades de realização estão abertas. O cinema, assim como os sonhos e os desejos, renova-nos, não num sentido otimista, como se pudéssemos ser novamente novos, mas no sentido de nos colocar em contato com nossas mais íntimas obsessões, nossos medos e angústias, nossos desejos inconfessos ou mesmo raros<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Edgar Morin (2001) dedica um longo estudo sobre o imaginário cinematográfico e sua relação com a magia e o mundo onírico, evidenciando como a subjetividade se projeta nas e se identifica com as imagens da tela.

Para o filósofo francês Clément Rosset (2010, p. 14), um filme é como um longo sonho, enquanto o sonho é como uma "micro-metragem", ambos possuem roteiro, fotografia, diretor e produtor, mas enquanto o cinema interessa a um dado público, o sonho só interessa a quem o sonha. *Raros Sonhos Flutuantes* não tenta em momento algum nos *convencer* de que Mutsuko é real. Por isso, em momento algum aventamos a possibilidade de que seja sonho, alucinação, devaneio ou apele para uma explicação pseudocientífica. Aceitamos desde logo a dupla realidade da imagem (Aumont, 1993). Sabemos que ela é *superfície*, mera *projeção*, mas simultaneamente aceitamos o que é figurado por ela. Sabemos que é a imagem de Mutsuko, e não a própria Mutsuko, que estamos vendo. Acreditamos em seu rejuvenescimento, não porque seja *realmente* ou *racionalmente* possível, mas porque o cinema, pela sua proximidade do real, propõe-nos sempre uma *outra* realidade, ou ainda, uma outra *cena* da realidade (Rosset, 2010, p. 56). Assim, acreditamos no rejuvenescimento de Mutsuko porque Shuji acredita, porque a vemos rejuvenescida, porque é possível *crer* na imagem projetada, já que sabemos que ela é imagem e não realidade, ou melhor, que é justo uma imagem e não uma imagem justa, para lembrarmos de Godard (*apud* Rosset, 1985).

Por fim, sobre este filme, é preciso insistir uma última vez no fato de que a aparição de Mutsuko se dá sempre mediada por uma *superfície*, uma *tela*, um *vidro*. Inicialmente, a tela de pano que separa as camas no hospital. Não estamos nós também separados da realidade cinematográfica justamente pela tela sobre a qual se projeta o filme? Não temos a impressão de que podemos saltar para dentro da tela, ou melhor, de que o personagem, assim como ocorre em *A Rosa Púrpura do Cairo* (1985), de Woody Allen, vai saltar para *nostra realidade*? Nesse sentido, a recente tecnologia das três dimensões, o 3D, não explora, além da ilusão mais realista de profundidade, justamente a imagem que *salta para fora* da tela?

De volta ao filme em análise, Mutsuko é mostrada ao menos outras três vezes *atrás* de um vidro ou *projetada* sobre a superfície transparente de um vidro, como se fôssemos constantemente alertados de que se trata de uma imagem, da

projeção de uma imagem, do reflexo (poderia ter escrito *reflexão*) de uma imagem. Estaríamos como que sonhando? Sim, desde que, durante o sonho, estivéssemos conscientes de que se tratava de sonho, tese proposta pelo filme *La science des rêves* (2006), de Michel Gondry, que obviamente transfere essa zona de indefinição do protagonista para *nossa* realidade, de modo que durante o filme também deixamos de saber o que é sonho e o que é realidade, embora não deixemos de saber que *é só um filme*.

Ainda com *Raros Sonhos Flutuantes*, Mutsuko também aparece mediada pela tela de uma máquina fotográfica, como uma imagem congelada que pode ser revista, como uma *evocação* da realidade *ocorrida* e para sempre *perdida*, pois presa a um passado que não pode ser revivido como presente, mas lembrado *como imagem* ou por meio da imagem.

Outra cena memorável é quando Shuji entra em casa discutindo com sua esposa. Observamos os dois aproximando-se, até que a mulher atira o sapato em direção à câmera, ou seja, em nossa direção, mas o sapato atinge o espelho, que se quebra em pedaços. O espelho partido e o reflexo fragmentado do casal coincidem com o momento em que descobrimos que a *imagem* que víamos não era *real*, mas o reflexo de um espelho. Portanto, se a tela do cinema pode ser transparente como vidro, isto é, uma janela que nos abre outra paisagem, também pode ser opaca como espelho, no qual nos vemos refletidos (ou projetados), mas com a tranquilidade de nos sabermos a salvo, comodamente sentados na poltrona. É o que defende Clément Rosset (2010, p. 26) quando diz que no cinema somos *voyeurs* tranquilos (enquanto no mundo real o *voyeur* está sempre angustiado): vemos tudo sem sermos surpreendidos por ninguém.

Esses exemplos retomam o que foi dito anteriormente, no início desta seção, sobre o caráter da *consciência* que o cinema tem de si como arte, como linguagem e como possibilidade. E essa questão é importante para compreendermos o caráter formativo do cinema, como pode constituir um itinerário de formação.

## Itinerários de formação

Todo processo de compreensão é um exercício de tradução (Steiner, 2005). Assim, "leitura e interpretação são, em última análise, 'tradução' que dá vida, que empresta vida à obra gelada, morta. Através da 'tradução', a minha própria linguagem torna-se uma com a do criador" (Durand, 1998, p. 252).

Isso significa que a relação do espectador com o filme é ativa, o cineasta elabora a narrativa, mas é o espectador que recompõe a história, que a *traduz*. Compreender uma obra, interpretá-la, presume uma atividade formativa, não só pela dimensão cognitiva, de pensamento, mas também por ativar a sensibilidade, a imaginação, isto é, a capacidade de dotar de sentidos a experiência vivida.

Para Deleuze (1990), o olhar cinematográfico transforma o real em imaginário ao mesmo tempo em que se torna real para nos devolver realidade. De maneira mais simples, uma ideia parecida é desenvolvida por Clément Rosset (1985), que compreende a impossibilidade de o cinema *fixar, apreender* o real, embora possa projetar olhares sobre o real, ou seja, o cinema compõe sua própria realidade, *uma outra realidade*, que não é muito distante da nossa, mas que dialoga com ela, para questioná-la, desestabilizá-la, problematizá-la, desnaturalizá-la ou mesmo torná-la menos *séria*, menos importante, menos pesada.

Nem todo cinema, assim como nem todo espectador, encaixa-se nisso, mas a exigência de universalidade não é aqui necessária; mais interessante é pensar a questão das *possibilidades* formativas, pois não há um único itinerário de formação, mas caminhos plurais que precisam ser descobertos pela própria pessoa que busca sua autoformação. Não se trata de traçar uma receita para uma formação homogeneizante do homem. O que se quer é enfatizar a *diferença* antropológica, as possibilidades plurais dos modos de existir no mundo (Almeida, 2011).

Como afirma Fresquet (2013, p. 25), o cinema intensifica as invenções de mundo, perturba a ordem dada e possibilita uma leitura ao mesmo tempo intelectual e sensível dos filmes.



O cinema, também como um outro, alarga nosso conhecimento do mundo, do tempo e nós mesmos. A possibilidade de identificar essa relação entre mim e o outro, mediada pela câmera, constitui uma mola para ativar a tensão entre dois estados cuja potência pedagógica o cinema movimenta com especial competência: crer e duvidar. Transitar entre esses dois polos que paralelamente nos aproximam de certa materialidade do real para o infinito do imaginário exercita a inventividade de ensinantes e aprendentes em dois gestos fundadores da educação: descobrir e inventar o mundo (Frequet, 2013, p. 123).

Dessa forma, retornamos à questão inicial de uma divisão, tanto do cinema quanto da pedagogia, em relação às suas possibilidades. Há no cinema e nos itinerários de formação, ou seja, nos processos interpretativos e assimilativos que perfazem o longo caminho de (auto)formação humana (Ferreira Santos & Almeida, 2012, p. 142 a 145), a possibilidade de escapar dos discursos pré-estabelecidos sobre o *sentido* do mundo, do real, do homem, da vida, da sexualidade, da ética, etc. Se há um cinema que apresenta o mundo projetado como equivalente ao mundo real, há em contrapartida um cinema que é apenas uma cena possível do real, uma outra realidade ou uma outra cena desta mesma realidade. O mesmo ocorrendo com a pedagogia, que oscilará entre a tentativa de restringir seus ensinamentos a uma *única* versão (a versão pretensamente verdadeira, subentende-se) e a recusa de admitir que qualquer linguagem possa dar conta da realidade a que se refere, optando pelas *interpretações possíveis*, pela desconfiança permanente de todos os discursos, inclusive os cinematográficos, que oscilam entre a opacidade e a transparência (Xavier, 2005).

Nesse sentido, Rosset (1985) diferencia o cinema entre os que buscam uma imagem exata do real e os que se satisfazem apenas com mais uma imagem do real. Os primeiros creem na possibilidade de apreender cinematograficamente o real, ainda que só realizem discursos pré-concebidos do que seja o real (representação); neste caso, a imagem equivaleria ao significado pressuposto do que é o real, uma interpretação, um discurso sobre o real (p. 57). Quando o cinema se propõe a mostrar apenas uma imagem, essa imagem não se quer totalidade, mas uma imagem a mais, uma proposição possível de mundo (e não a representação do mundo possível), isto é, um cinema que sabe não ser mais do

que imagens. É um cinema que não almeja representar o real, mas tem sua realidade na fragmentação e reordenação de imagens do real. A realidade projetada na tela só se torna real à medida que o espectador aceita o jogo da fruição, ou seja, admite que se trata apenas de uma imagem, mas que pode ser olhada *como se fosse real*. Assim, quanto mais se dilui na realidade do filme, mais distante está da própria realidade. E é esse distanciamento, essa *experiência*, essa *passagem* por uma *outra* realidade que possibilita um *ganho* no retorno à realidade aqui. As luzes se acendem, os créditos sobem, podemos refletir sobre o que acabamos de assistir (buscar um benefício intelectual da experiência fílmica), podemos refletir sobre como nos sentimos em relação ao filme (buscar um benefício psicológico), mas podemos simplesmente tentar esquecer o que vimos (como se esquece um sonho ao acordar) e retomar as tarefas do cotidiano. Em qualquer uma das reações, saímos do filme diferentes do que entramos, mais ou menos alegres, aborrecidos, pensativos, incomodados, enfim, saímos com a necessidade de nos *situarmos* outra vez no mundo. E é esse exercício de nos situarmos constantemente e outra vez no mundo, porque um filme nos *des-orientou*, nos *des-situou*, que constitui o caráter formativo do cinema. A equação entre a somatória desses momentos, a subtração de outros tantos, tudo multiplicado pelos discursos que nos atravessam, é que resultará nos nossos itinerários de (auto)formação.

Não nos esqueçamos das formas simbólicas às quais se refere Cassirer (1994, p. 234): "Tal como todas as outras formas simbólicas [filosofia, ciência, religião], a arte não é uma simples reprodução de uma realidade dada, pronta. É um dos meios que levam a uma visão objetiva das coisas e da vida humana. Não é uma imitação, mas uma descoberta da realidade".

Portanto, ao problematizar nosso olhar sobre o mundo, os outros e nós mesmos, o cinema, principalmente quando compreendido em sua faceta formativa, que é uma dentre outras possíveis, propicia um efeito pedagógico que a pedagogia da explicação e da *transmissão* ou comunicação de conhecimentos não logra atingir, de nos colocar *diante* de uma dada realidade e simultaneamente

à *distância*. Gozamos e sofremos não o que a vida nos distribui, mas o que se projeta na tela. Participamos sem compromisso de outras vidas e realidades.

De modo pontual, podemos arrolar as seguintes possibilidades formativas do cinema:

- experiência estética: a relação com os filmes se dá por meio de sensações, somos afetados pelas imagens, aprendemos a fruir;
- imersão no imaginário: o filme opera uma mediação simbólica na relação com o mundo, com os outros e conosco mesmos;
- modelos de existência: o cinema nos põe em contato com arquétipos humanos, com os quais nos relacionamos por meio de identificação/projeção (Morin, 2001);
- formas de pensamento: embora o cinema narrativo de ficção não opere com conceitos, constitui-se como pensamento, pensa com imagens-movimento e imagens-tempo (Deleuze, 1985; 1990), ensinando modos plurais de pensar, além de ele próprio ser material para o pensamento.

Para concluir, é preciso admitir que provavelmente para muitos o cinema não seja nada disso e nem possa tanto, que sua sedução seja alienante, que seus interesses se reduzam a *business*, que seus temas cedam a apelações moralmente degradantes e que sua influência seja tão maligna quanto a da literatura novelesca para Dom Quixote e Madame Bovary. Ou seja, que o cinema é mais perigoso que educativo. Pode ser que sim, e é até provável que seja assim mesmo. Mas talvez essa interpretação não se aplique somente aos filmes, talvez se estenda a toda a realidade. E, então, se de fato for assim, teremos de fazer uma última divisão das pedagogias: as que têm por objetivo afirmar o real, mesmo no que têm de desagradável, e as que se contentam com a fantasia de um mundo melhor, ainda que pagando o preço da ilusão.

## Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Rogério de. *O Criador de Mitos: imaginário e educação em Fernando Pessoa*. São Paulo: Educ, 2011.

\_\_\_\_\_. "Artifício e Natureza: a multiplicidade dos modos de existência". In: PAGOTTO-EUZEBIO, Marcos Sidnei & ALMEIDA, Rogério de (orgs.). *Sobre a Ideia do Humano*. São Paulo: Képos, 2012.

ALMEIDA, Rogério de; FERREIRA-SANTOS, Marcos (Orgs.). *O cinema e as possibilidades do real*. São Paulo: Képos, 2014.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papiрус, 1993.

BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1996.

CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o Homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

DELEUZE, Gilles. *Cinema: imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *Cinema: imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DURAND, Gilbert. *Campos do Imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.

FERREIRA-SANTOS, Marcos & ALMEIDA, Rogério de. *Aproximações ao Imaginário: bússola de investigação poética*. São Paulo: Képos, 2012.

FRESQUET, Adriana. *Cinema e Educação: reflexões e experiências com professores e estudantes de educação básica, dentro e "fora" da escola*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

MORIN, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós, 2001.

ROSSET, Clément. *L'objet singulier*. Paris: Minuit, 1985.

\_\_\_\_\_. *Reflexiones sobre Cine*. Buenos Aires: El cuenco de Plata, 2010.

RUIZ, Raúl. *Poética del Cine*. Santiago/Chile: Editorial Sudamericana, 2000.

STEINER, George. *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução*. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.



XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Submetido em 15 de abril de 2014 | Aceito em 24 de junho de 2014

**Corpos em deslocamento:**  
*passagens pelo sertão de O Céu de Suely e Deserto Feliz*

Marcelo Dídimo<sup>1</sup> e Érico Oliveira de Araújo Lima<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Possui Mestrado e Doutorado em Multimeios / Cinema pelo Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Arte da Universidade Estadual de Campinas. Pós-Doutorado em Film Studies no Film Studies Department da Columbia University, New York. Atualmente é Professor Adjunto III do Curso de Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará. Autor do livro "O Cangaço no Cinema Brasileiro".

**e-mail: [mdidimo@hotmail.com](mailto:mdidimo@hotmail.com)**

<sup>2</sup> Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará. Pesquisador do Laboratório de Estudos e Experimentações em Audiovisual (LEEA-UFC).

**e-mail: [ericooal@gmail.com](mailto:ericooal@gmail.com)**

## Resumo

A busca por outros lugares move os corpos dos personagens em algumas narrativas audiovisuais contemporâneas. Neste artigo, tomamos dois filmes recentes do cinema brasileiro, *O Céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006) e *Deserto Feliz* (Paulo Caldas, 2007), que são pensados em conjunto a partir de uma questão central, a do deslocamento. As duas obras tratam do movimento pelo espaço e dos desejos de evadir-se. Cada uma transforma essas questões em problemas cinematográficos de forma singular e situa a discussão num campo distinto do que habitualmente está associado aos *road movies*. As variações dão-se conforme as implicações dos percursos desencadeados e os dispositivos de passar e estar no Sertão.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro; Sertão; Deslocamentos; Desejos.

## Abstract

The search for other places moves the bodies of the characters in some contemporary audiovisual narratives. In this paper, we take two recent films of Brazilian cinema, *O Céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006) and *Deserto Feliz* (Paulo Caldas, 2007), which are thought together from a central point, the displacement. Both films deal with movement through space and the desire to evade. Each of these issues is turn into cinematographic problems and situates the discussion in a field that is no longer the field of road movies. Variations are given as the implications of the pathways and devices to pass through and be in the space of Sertão.

Keywords: Brazilian Cinema; Backlands; Displacement; Desires.

## Introdução

É interessante notar que algumas produções cinematográficas recentes trazem um desejo de mudança, de deslocamento, de personagens em movimento que embarcam em seus sonhos e possuem uma forte conexão com o Sertão nordestino, mas que não pertencem mais a esse universo. São os fluxos de personagens, de imagens e de desejos que desencadeiam modos de habitar a paisagem sertaneja, maneiras de inventar um espaço e de constituir formas de vida. Multiplicam-se os olhares em torno de um lugar referenciado com frequência em trabalhos distintos do cinema brasileiro. São visualidades em vias de elaboração, em diálogos com o tempo e em busca de tomar também para si a tarefa de encontrar uma modalidade intempestiva de pôr-se em movimento com as temporalidades da história e da imagem. Nessas buscas, o fio comum do deslocamento se torce e ramifica para dar vazão a operações singulares de transitar. As variações dão-se conforme as implicações dos percursos desencadeados e os dispositivos de passar e estar no Sertão. E o que nos movimenta também no fluir dessas imagens? Que sensibilidades elas colocam em jogo, se é de deslocamento que se trata aqui?

Nosso recorte destaca filmes em que os personagens se deslocam em busca de saídas e linhas de fuga para a vida. Na nossa tentativa de compor um quadro de análise, essas obras se distanciam do gênero *road movie*, mais marcado pelo percurso na estrada, por um trânsito articulado às experiências transformadoras do contato com a viagem. Aqui há outras dinâmicas de relação dos corpos com o espaço. Existem desejos de evadir-se, saltos para outros lugares e inquietações com clausuras em territórios.

A discussão que trazemos aqui toca em preocupações de análise desenvolvidas por Gosciola e Magno (2011), que propõem o deslocamento como fio condutor para traçar costuras entre obras produzidas recentemente. Reunindo filmes com foco no trânsito dos personagens, os autores buscam pensar:

o modo como o cinema discute: as sociedades e os territórios imaginados sejam lineares ou complexos; as coletividades geradas por sentimentos em comum; as



imagens e sons definidores de novas coletividades; os territórios construídos pelos sentidos; o nomadismo contínuo como território articulador de sociabilidades. (GOSCIOLA e MAGNO, 2011, p.2).

Destacamos aqui os filmes *O Céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006) e *Deserto Feliz* (Paulo Caldas, 2007) e tentamos nos colocar em trânsito com as obras e seus personagens para buscar uma discussão em torno das andanças, das perambulações e dos movimentos migratórios postos em cena pelos realizadores. Cada filme constitui questões próprias em torno desses deslocamentos, na relação de uma imagem a outra, de um afeto a outro, de um personagem a outro.

*O Céu de Suely* lida com a dimensão do deslocamento numa atenção às utopias individuais de Hermila, um corpo desejante e desorganizador das forças que tentam estabilizar a vida. A protagonista do filme de Aïnouz havia tentado outras oportunidades em São Paulo e retorna para casa, em Iguatu, na companhia de um filho bebê, Matheus. No desconforto com o espaço, ela precisa gerar movimentos na própria existência, partir para outros lugares, fazer de si um ser que não consegue parar. Ilustrar um discurso sobre o Sertão, os sertanejos e o Nordeste não é tanto uma preocupação do filme. Há aqui uma desterritorialização e uma micropolítica dos desejos, se tentarmos colocar em contato algumas das discussões conceituais de Deleuze e Guattari (1995) com as buscas de Hermila em ocupar o mundo e inventar para si um outro lugar e novas maneiras de existir.

O Sertão de *Deserto Feliz* é o Sertão de Jéssica (Nash Lila), um espaço que transborda e precisa expandir, criar pontes para outros universos. Trata-se, como em *O Céu de Suely*, da força do indivíduo que precisa ir a outros lugares, sente o desconforto com a terra, busca outros caminhos para a própria vida. Isso vai ter particular destaque no filme de Paulo Caldas, que ao dialogar com uma série de experiências imagéticas do cinema contemporâneo e do cinema moderno, vai situar o espaço sertanejo em novas dimensões, trazido para o contato com o mundo.

O Sertão já não está isolado, tem fronteiras permeáveis com o espaço urbano, é ocupado por vontades distintas e permite fluxos que levam a outros lugares. Já a migração é uma constante, faz parte da própria cotidianidade, como é indicado

nas idas à cidade, para trabalho e estudos. Em *O Céu de Suely*, a cidade de Iguatu é local de passagem, e o pequeno vilarejo de Deserto Feliz, localizado na cidade de Petrolina, o ponto de partida para passagens e viagens por terras e fronteiras, para dialogarmos com as reflexões de França (2003) sobre as experiências de produção de territórios, nomadismo e sedentariedade, operadas no que ela identificou em filmes do cinema político contemporâneo.

Personagens em trânsito. Passagens por mundos. Migrar põe em contato afetos, desejos, sonhos. O cinema depara-se com o real para inventar mundos possíveis, relacionar o vivido, o visível e o dizível. Invenção de formas de olhar e de dizer, a arte cinematográfica mesma move-se pelos tempos e espaços, abre-se ao imponderável dos encontros entre as imagens de mundos. E assim, uma questão pode ser formulada: o que o cinema põe em movimento ao fazer mundos se encontrarem?

### **Corpos deslocados**

Quando a paisagem ampla do Sertão cearense surge na tela e o céu azul passa a ser enquadrado amplamente em planos de *O Céu de Suely*, percebemos que não existem tentativas de negar o espaço físico que compõe esse sertão: a paisagem ao redor de Iguatu é árida, o sol que chega à cidade é quente e o céu é carente de nuvens, características físicas que há tempos acompanham o imaginário sobre o sertão nordestino. Entretanto, o interior do Nordeste já não é mais um espaço isolado, ainda a ser descoberto ou revelado. Em épocas de globalização, os mesmos elementos das grandes metrópoles podem ser encontrados na pequena cidade de Iguatu: motos, celulares, controles remotos. A imagem que se vai buscar desse novo Sertão já não é dos galhos retorcidos, dos mandacarus e xique-xiques: a cidade é vista em seu comércio diário e em suas festas, e a câmera ocupa o interior das casas, onde as pessoas simplesmente conversam, almoçam, discutem e eventualmente usam drogas. A modernidade chega ao Sertão não através de uma presença agressiva, que destoa dos

aspectos naturais da região, mas sim uma presença natural e cotidiana, indicação de que Iguatu tem aproximações com outros lugares, não é um espaço seco e distante, território da completa alteridade, mas espaço em que são promovidos encontros.

O Sertão de *O Céu de Suely* é um local de passagem, lugar onde os caminhoneiros param para abastecer e almoçar antes de seguir viagem – não por acaso, uma das figuras mais recorrentes do filme é o posto de gasolina à beira da estrada e a própria estrada. Os habitantes da cidade estão o tempo inteiro em contato com pessoas de outros lugares, que não se fixam ali. Os ônibus, as motocicletas e os caminhões já são elementos integrantes da paisagem local.

Não pensei o Nordeste em um aspecto cultural. O sertão vem como algo emocional da distância. Iguatu, a cidade do sertão do Ceará que serviu como cenário para o filme, aparece como um não lugar, um lugar de passagem para onde o personagem é catapultado, um saguão de aeroporto. (AÏNOUZ, 2006).

É nesse lugar que a vida de Hermila se desenrola. É nesse espaço que o filme de Karim Aïnouz vai organizar suas estratégias de encenação, bastante interessadas em acompanhar a cadência dos corpos, em perceber os fluxos dos tempos, em trazer a errância como matéria para a escritura fílmica. Depois de ter passado um tempo morando em São Paulo, a personagem retorna à sua cidade natal para tentar construir possibilidades de viver ao lado do seu filho pequeno e de seu companheiro, que permanece em São Paulo para resolver últimas pendências. Hermila espera, mas seu projeto acaba sendo frustrado quando percebe que o pai de seu filho seguirá seu próprio caminho, que já não converge com as metas que ela tinha traçado. Abandonada, Hermila se vê sozinha em Iguatu. Está na casa de familiares, junto a sua avó e a sua tia, mas o inconformismo e o sentimento de deslocamento crescem na personagem. Ela não sente que pertence àquele lugar: o espaço físico a reprime afetivamente, e o que vai prevalecer é a vontade de sair, “ir para o lugar mais longe”, como diz em determinada cena. É nesse momento que ela decide rifar o próprio corpo para conseguir dinheiro e a partir desse mote nasce o processo dramático do filme. Hermila se torna Suely, uma nova forma de dizer sobre si, um desejo de vida nova.

Com esse nome, a personagem oferece ao vencedor da rifa uma noite no paraíso.

Surgindo como uma promessa de futuro já não mais possível, o filme é introduzido por um prólogo com imagens captadas em Super 8, na tessitura de uma poética mais lírica, um dos raros momentos em que a esperança de um projeto é apresentada no campo do visível. A narração em *off* fala dos sonhos e desejos, que acabaram frustrados no percurso da vida, o que se constatará ao longo das cenas que virão na projeção. Com a textura do filme caseiro, um movimento de câmera mais livre e atrelado ao balanço do corpo que registra o acontecimento, esse breve prólogo nos joga inicialmente para um regime de imagem do lampejo. É nessa ordem de relações que estamos aqui, um jogo temporal que a escritura opera, para orientar os caminhos a um instante do passado em que uma centelha de alegria atravessava as vidas e reverberava na imagem. Estamos próximos à tonalidade de um diário, que é convocado pelo gesto da montagem para fazer surgirem no corpo do filme a curva e a oscilação dos trajetos enfrentados por Hermila.

Esse retorno ao passado é como que um relance, para o qual não se volta mais. Resta como ruína de memória, como vestígio e reminiscência de viagem. Daí em diante, passamos a acompanhar os movimentos do corpo da personagem, perambulações pelo espaço e também reverberações das forças do mundo no corpo dela. É que no filme de Ainouz, esse deslocamento não é o constante trânsito de uma cidade a outra, é muito mais expresso como inquietação de um corpo na própria cidade, um movimento em potência ao longo de boa parte do filme, concretizado, sobretudo, na sequência final, quando a cidade de Iguatu fica para trás e a placa na estrada indica o início de uma saudade, a despedida de um lugar. O céu recortado pelo enquadramento é privilegiado na forma cinematográfica e a imagem de um horizonte aberto manifesta-se também como um porvir não verbalizado, ainda em gesto de elaboração, travessia que se anuncia.

Quando Hermila percebe que seu sonho vai se acabando pouco a pouco devido à demora do retorno do companheiro dela, fica cada vez mais claro que a

cidade de Iguatu não corresponde ao lugar em que seus sonhos poderiam se realizar. Aos poucos, Aïnouz aponta para outras motivações que envolvem a personagem e que não estão ligadas diretamente a aspirações sociais. É aqui que se encontra uma das singularidades desse filme: não estamos no campo das representações sociais e identitárias, na discussão a respeito do pertencimento ou da construção psicológica de personagens. Do ponto de vista do gesto analítico que nos anima aqui, parece ser mais interessante observar o quanto os movimentos em cena se dão por uma ativação física, matéria de desejos e de agenciamentos, no que dialogamos com o campo de pensamento de Deleuze e Guatarri (1995). Seriam, dessa maneira, agenciamentos coletivos de enunciação, que se traduzem como formas fílmicas e de linguagem cinematográfica, e agenciamentos maquínicos de desejo, que tomamos como operador conceitual para dizer de como o corpo de Hermila é uma máquina e, nesse sentido, tem uma potência muito mais produtora do que reflexiva de influências de um meio.

Em *O Céu de Suely*, Hermila não está descontente com a miséria, com a seca, com a fome. Seu inconformismo carrega uma dimensão desejanste: a felicidade que ela deseja não se satisfaz com transformações econômicas ou políticas totalizantes. O desafio aqui é traçar pontes entre o individual e o coletivo, que já não passem por sobre determinações gerais, mas que guardem a atenção às singularidades. Trata-se, sobretudo, de desejos e afetos. Seria uma maneira de tomar lugar no mundo com o corpo. É a exigência de ter um corpo, como já observava Deleuze (2011), ao retomar a filosofia de Leibniz. “Devo ter um corpo; é uma necessidade moral, uma ‘exigência’”. Em primeiro lugar, devo ter um corpo, porque há um obscuro em mim” (2011, p.147). Essa necessidade de ter um corpo, e de constituir o mundo a partir das forças que se tramam entre mundo e corpo, é o grande desencadeador dos movimentos de Hermila. É esse também o grande vetor contido no gesto político de rifar o próprio corpo. Aqui é preciso dizer que entendemos a política como ato de subjetivação, maneira de fazer tensão com regimes consensuais e instaurar uma reconfiguração das sensibilidades dadas, para fazer surgir uma experiência dissensual, no que estabeleçamos uma

interlocução com Rancière (1996). Nesse sentido, a subversão realizada por Hermila na relação livre que procura com o próprio corpo pode apontar para uma fissura com as maneiras já esquadrihadas de sentir, de afetar e ser afetado.

A preocupação, então, não está em representações totalizantes, mas volta-se para as pequenas inflexões do privado, na sua imediata ponte com o político. Não se busca mais uma ideia geral para representar um povo, não se elabora uma categorização social ampla e homogeneizante. Hermila não é um modelo idealmente concebido para representar uma classe ou um grupo social. Isso não significa que a conotação social e coletiva de cada personagem seja ignorada ao longo do filme. Ainda que o desejo de permanecer na terra ou de partir perpasse uma dimensão social do espaço, o impulso para a migração nasce de utopias individuais. E a própria concepção espacial também se reveste de um caráter produtivo, já que da mesma maneira que não existe um povo já dado, não há um sertão já suposto e orientado imagetivamente segundo características ideias e típicas. Dessa forma, quando Hermila decide rifar seu corpo a fim de comprar a passagem rumo ao “lugar mais distante dali”, ela efetua esse gesto, movimentada por desejos singulares e com a vontade de produzir outros espaços.

O céu no filme apresenta esse desejo: qualquer lugar em que se possa ser feliz. A esperança consiste em se mover, sair de um lugar que gera desconforto e tentar novamente a sorte em uma região distante, afastada do ambiente do sertão, que não acolhe os anseios da personagem. A meta pode nem estar bem clara: distanciar-se é o que motiva a ação de Hermila. Se a felicidade almejada será encontrada, não se sabe. Ser feliz é a grande mudança que Hermila quer operar em sua vida e não há nada certo quando ela parte em busca dessa meta: assim como seus planos iniciais foram frustrados, ela também pode não encontrar o sentido de sua vida no local para onde se dirige. Aqui se trabalha com a incerteza, com o risco: a esperança existe, mas a instabilidade cerca a personagem e ela pode ter de seguir vagando, em trânsito. Como já disse Agamben (2012), a respeito da ideia da felicidade, há um anseio por aquilo que não foi vivido, marcado no caráter e no rosto, como uma virtualidade.

## O Sertão transnacional

Seria possível organizar a narrativa de *Deserto Feliz* em três momentos, ligados às passagens operadas pela imagem. *Deserto Feliz* (Petrolina), Recife, Alemanha. São territórios ocupados, lugares por onde Jéssica passa, movida pelo desejo de expandir-se e de estabelecer ligações com o mundo. Pela intercessão da personagem, o realizador vai propiciar uma experiência em que o deslocamento pelo espaço é a política de buscar sentidos para a vida. Na pequena cidade em que vive com a mãe e o padrasto (Servílio Holanda), Jéssica sente o desconforto, a repressão às possibilidades de buscar caminhos, como a Hermila de *O Céu de Suely*. Explorada sexualmente pelo padrasto, ela também pode ser comparada à Auxiliadora de *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2007). A cotidianidade pauta o registro imagético, com cenas em que os gestos simples ganham relevo, os momentos banais têm destaque. Um lavar de roupas, um almoço, uma caça a um tatu. A câmera parada, por vezes, prolonga-se na situação, para observar sons, silêncios, cores, corpos.

Esse movimento terá dois momentos, com passagens por Recife e Berlim. A primeira inflexão na narrativa ocorre quando Jéssica abandona a cidade de origem, e a vida marcada pelo incômodo, e parte em busca de novas perspectivas em Recife, onde passará a morar no edifício Holiday e tentará a sorte como prostituta. O turismo sexual aparecerá como elemento que põe estrangeiros em contato e Jéssica conhecerá o alemão Mark (Peter Ketnath), numa relação que se constrói e ganha misturas de afetos, tensões que cedem espaço para dimensões possíveis do encontro, para além do que interessaria de forma mais pragmática aos dois. A passagem para Berlim será um salto, num giro de Jéssica abraçada a Mark, quando uma elipse na narrativa promove outra passagem na imagem, que terá novas tonalidades e outras sensibilidades, mas manterá o sentimento de desconforto na personagem, estranhamento com a língua, com o clima, com o enclausuramento na terra estrangeira. Pensamos que aqui vale uma

relação com o que França (2003) destaca a respeito da viagem à Europa pelos personagens de *Terra Estrangeira* (Walter Salles, 1996):

Em *Terra Estrangeira*, a travessia pela Europa está vinculada à fuga daqueles que estão perdidos, que estão fora do lugar e à margem; o filme não mostra brasileiros como europeus desterrados em passeio alegre pelo velho continente. Ao contrário, a fuga dos brasileiros só pode constituir-se enquanto busca por uma terra que tenha o sentido de um solo comum, busca angustiada, pois é o espaço localizado (San Sebastian) que está no horizonte, sobrepondo-se à itinerância e ao sentimento de desenraizamento. (FRANÇA, 2003, p.164).

Na Alemanha, Jéssica ainda não encontra soluções para a busca por esse solo comum, por outras possibilidades de vida. Ela vai, ainda aí, sentir-se sem chão. A errância da personagem em *Deserto Feliz* permite-nos propor diálogos com outros filmes marcados por essa experiência do desenraizamento e da perambulação. Em uma obra como *Árido Movie* (Lirio Ferreira, 2005), já percebemos elementos híbridos provocados pela mistura entre litoral e Sertão, não mais o microcosmo que funcionava como alegoria para totalizações, nas formulações de Xavier para filmes do Cinema Novo (2007). Podemos compor com o pensamento em imagens de *Deserto Feliz* e falar numa ponte entre o Sertão e o mundo, já menos numa referência à dicotomia campo e cidade, Sertão e litoral, do que no sentido de uma mistura transnacional. Não é mais um Sertão que reúne características gerais e remete a uma totalização e a uma teleologia histórica. É todo o mundo que é movido pela personagem errante e pela estética constituída por Paulo Caldas, que põe personagens à deriva. A imagem carregada de intensidades e a terra como imagem, na expressão de França (2003), compõem estéticas transnacionais que articulam dimensões globais e locais, para além da perspectiva cultural, numa chave das potências do cinema enquanto arte. Será possível identificar, ainda compondo com França, uma “experiência recente de desterritorialização (humana, midiática, social) como aquilo que permite e enseja outras formas de comunidade e territorialidade, baseadas em uma nova cartografia – pós-nacional – feita de deslocamentos e mobilidades constantes” (2003, pp. 18 e 19).

França fala de comunidades imaginadas no cinema contemporâneo, capaz de ligar espaços, promover trânsitos pela imagem. São formações comunitárias que se constituem pelas potências das narrativas audiovisuais, que aproximam e lidam com novas perspectivas estéticas capazes de compor quadros transnacionais de referência. As fronteiras são atravessadas nesses filmes, constituem questão condutora para promover pensamento sobre o estar no mundo dos indivíduos, a situação de abandono de partes do planeta, os desejos e esperanças em relação a outros lugares. O lugar como foco daquilo que move os sujeitos e as narrativas. O lugar como o elemento de produção de errância, geradora de novos sentidos e sensações na operação do espaço-tempo. O esquadramento espaço-temporal operado pela câmera de Paulo Caldas indica preocupações estéticas com uma invenção de imagens do Sertão, desterritorializado, incorporado às trocas, permeável a influências permitidas pelo exercício do olhar.

A espera dá o tom dos planos no filme. O olhar de Jéssica é o que marca a cadência dos momentos e o intenso das imagens. O plano carrega sentimentos, aponta para os desejos produtores, para a vontade de mundo – é uma linha de fuga, para compormos com Deleuze e Guattari (2003). Mais do que significações, símbolos, as imagens carregam força pela própria materialidade. Podemos tensionar com a noção de alegoria proposta por Xavier (2000), para compreender a migração e o Sertão no cinema recente e no Cinema Novo. Acreditamos que se trata mais de uma matéria a-significante, não alegórica. É uma questão que vai além da representação, para fazer vibrar as imagens. “A linguagem deixa de ser representativa para tender para os extremos ou limites” (DELEUZE e GUATTARI, 2003, p. 49). A viagem vai desencadear um devir, que põe em fase as próprias imagens e a personagem. Poderíamos falar num devir-mundo, num Sertão que devém mundo.

O trânsito instalado pelas imagens de filmes como *Deserto Feliz* e *O Céu de Suely* faz inventários de mundos, compõe pontes, retira o Sertão do isolamento, para inseri-lo em dinâmicas outras, de influência e mistura. O sonho é produção

de espaços e impulsionador de movimentos. A passagem é uma linha de fuga que desestabiliza. Para retomarmos *Deserto Feliz*, na aproximação junto a Jéssica, a câmera constitui uma micropolítica do desejo, compondo com Deleuze e Guattari (1995). O olhar do realizador está mais atento às maneiras pelas quais as variações sensíveis incidem no âmbito das relações cotidianas do que na escala das estruturas, do Estado ou das formas de governar. É a própria abordagem fílmica que se dedica aos fragmentos da experiência, na busca por falar dos modos pelos quais as forças políticas também atravessam e operam na existência ordinária. Trata-se também de se deixar atravessar por devires minoritários e atingir zonas de vizinhança com formas de vida e de cinema que se distanciam de um padrão e de uma constante. Fazer o deslocamento e a travessia dentro da própria forma de fazer cinema.

### Sonhos de mudanças

O deslocamento e a viagem pelo espaço são movidos pelo desejo e pelo sonho. Desejar outros lugares, tentar outras formas de sentir e estar no mundo, percorrer espaços para resistir ao intolerável do mundo. O desconforto com a terra, o marasmo, o não aguentar mais são fatores que inquietam e fazem buscar outros caminhos. Jéssica tem uma semelhança com Hermila, que já queria ir para qualquer lugar o mais distante possível. Para isso, ela ia negociar o corpo, apostar numa rifa como alternativa para a viabilização de caminhos. Jéssica também buscará saídas ligadas ao corpo, na prostituição em Recife, nas estratégias para partir. Ela sonha em ir a outro país. Na conversa com Pamela (Hermila Guedes), Jéssica ouve da colega: “Quem já viu puta sonhar?” – será preciso afirmar outros possíveis, resistir ao inconformismo, acreditar em alternativas, o que se busca sempre na trajetória de Jéssica. Ela não tem um destino irrevogável como a Auxiliadora de *Baixio das Bestas*. Ao contrário do filme de Cláudio Assis, em que o abjeto é afirmado para demarcar a pouca possibilidade de saídas, *Deserto Feliz* abre mais lacunas, indefinições,

indiscernibilidades constituintes da própria dinâmica das imagens. Que indicaria a imagem de Jéssica que retorna a todo instante no filme? O plano prolonga-se, estende-se e instala-se para ir e voltar.

Essa imagem surge em três momentos ao longo da narrativa e marca inflexões, promove pausas na sucessão de ações para explorar uma situação pura. Temos Jéssica em primeiro plano e ao fundo está Mark, deitado na cama. Jéssica olha para o vazio, uma música enche o quadro sonoro – faz imergir num universo de sonhos, é delicada e melancólica. Quando a imagem aparece ao final mais uma vez, ela será desfocada progressivamente, tentando mais uma indefinição. Jéssica, por fim, sai do quadro e dirige-se a outro lugar. O corpo que era imóvel até então realiza uma ação, decide levantar-se para retomar uma vida cotidiana ou para tentar mudanças. O que será feito não fica claro, pela própria abertura já contida nesse plano, mas podemos pensar que a imagem tem uma força produtora de sentimentos e desejos, ela permite a espera para que se aposte nas potências do sonho. O vagar de Jéssica ao longo de todo o filme move-se por um querer outra terra, outra vida. É uma insistência, ainda que a frase de Pamela, “quem já viu puta sonhar?”, ressoe e as dificuldades reforcem os caminhos tortuosos que são tomados rumo à realização dos desejos.

Como em *O Céu de Suely*, nada fica definido, pois se trata também de um final aberto em *Deserto Feliz*, uma incerteza rumo ao futuro. Mas essa é uma abertura à vida e ao imponderável. É essa possibilidade que as duas obras instalam. Sempre no risco, à deriva, as personagens seguem na insistência da busca por transformações. Seria como diz a letra da canção cantada por Jéssica em momentos diferentes do filme: num barco à deriva, espera-se de uma vez a terra prometida. O vagar será, então, uma postura que tateia sem segurança e sem certeza dos caminhos que precisam ser trilhados, mas há, sobretudo, esperança e vontade. Para Nagib (2006), nas discussões que faz sobre a utopia no cinema brasileiro, essa esperança se dá em chave de nostalgia, visto que os tempos do capitalismo globalizado seriam pós-utópicos. Nessa conjuntura, “em que projetos nacionais há muito deram lugar a relações e estéticas transnacionais,

a nova utopia brasileira necessariamente significou olhar para trás e reavaliar propostas passadas centradas na nação” (NAGIB, 2006, p.26). Mas o que a autora identifica como esvaziamento de propostas políticas poderia ser pensado como outra modalidade de a imagem implicar-se com a política, outro modo de pensar a noção mesma de política, que já não passa por um projeto nacional, efetivamente, mas por investigações próximas aos sonhos e aos desejos de inventar lugares outros, pelo movimento do corpo no espaço. Uma forma de acreditar no mundo e nas suas possibilidades, para produzir acontecimentos que, mesmo pequenos, escapam ao controle, de modo a instaurar novos espaços-tempos, compondo com Deleuze (1992, p.222).

No filme de Paulo Caldas, como na Hermila do filme de Karim Aïnouz, vai tratar não mais de uma política de caráter maior, mas de uma política menor. Essa seria uma potência dessas imagens, em que o político articula-se ao privado, numa política do micro, num devir minoritário, compondo mais uma vez com Deleuze e Guattari (2003). Esse devir menor vai ser produzido por minorias, que estão à margem dos sistemas constituídos. Jéssica e Hermila, exploradas por um ambiente repressor, carregam a força do menor e vão buscar linhas de fuga na errância, na busca por uma terra prometida, desconhecida e incerta, mas uma meta capaz de mover os sujeitos. “A minoria é o devir de todo o mundo, seu devir potencial por desviar do modelo”, nos dizem Deleuze e Guattari (1995, p.52). Dentro da caracterização do devir que os autores nos possibilitam, trata-se sempre de pensar um movimento potencial, uma escala de variação em relação às formas-padrão. Nesse sentido, para eles, maioria e minoria – maior e menor – nunca são questões de quantidade (nem de valor), mas de relações estabelecidas com as constantes. Um devir-minoritário é uma passagem traçada no sentido daquilo que escapa e tensiona com as normatizações. A maioria tem a ver com um estado de poder e de dominação, por isso ela nunca é devir. “Só existe devir minoritário” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p.52). E aqui podemos falar de um devir-mulher, um devir-criança, um devir-animal, todos eles entendidos como maneiras de perturbar as formas majoritárias. “É a variação contínua que constitui

o devir minoritário de todo o mundo, por oposição ao fato majoritário de Ninguém” (idem, p.53). Aqui trazemos novamente França (2003), que destaca os fluxos migratórios materializados no cinema como uma vertente que pode apontar para novas formas de vida, desterritorializadas, desenraizadas de um modo de existir dominante e tendendo, portanto, para sensibilidades minoritárias.

Esse é o novo cinema político, um cinema protagonizado pelos errantes desse início de século, um cinema povoado pelos desamparados do presente. O que se vê, nestas novas narrativas, são deslocamentos contínuos, um estado de nomadismo e de estrangeiridade que faz ressoar um desejo de futuro, de novos traçados de vida, de esperança. (FRANÇA, 2003, p.19)

Produtoras de sensações e de afetos, as imagens de *Deserto Feliz* e *O Céu de Suely* vão ter força por seus próprios atributos. O que falamos a respeito de devir dos personagens é possível pela intensidade constituída imagetivamente, capaz de conter as potências da cor, do tempo, do espaço. A grande angular recorrente na direção do filme de Paulo Caldas articula em novas formas o visível e o invisível, carrega a imagem de outras pulsações. O céu amplo composto pelas imagens de Karim Aïnouz espalha-se pelo plano, marca-se pelas potências da cor, da luz e da vontade de ser feliz em Hermila. Serão maneiras de marcar um gesto produtor também pelo realizador, que já não considera o mundo como algo dado, a ser retratado pelas lentes da câmera. A busca dá-se, antes, por um apropriar-se do real, para fazer uma operação de esquadramento e de invenção de possíveis. França destaca também essas potências da imagem do cinema, de ir além de uma referência a um estado de coisas, de uma atitude simples de ilustrar, representar ou recortar uma realidade anterior e exterior à imagem – a questão será, antes, de uma operação para além do que está dado. “É essa a interferência, altamente eficaz, que a arte do cinema opera na realidade, levando em conta o que lhe é próprio, isto é, seus formantes de sensações e de afetos” (França, 2003, p.56). As sensações das imagens de *Deserto Feliz* e *O Céu de Suely* pensam outros lugares para os errantes do Sertão, apostam no devir menor para gestar acontecimentos que, mesmo de pequeno alcance, já carregam uma força estético-política.

## Considerações finais

Que potências têm as imagens desse cinema recente que analisamos? Os filmes carregam forças próprias e, vistos em conjunto, ressoam mutuamente. A relação com o território aparece em *Deserto Feliz*, que amplia o contato do sertão com outros universos, a partir de uma chave transnacional. A protagonista Jéssica, com o sertão dentro dela, vai perambular pelo mundo, de Deserto Feliz, na cidade de Petrolina, para Recife, e daí para Berlim. O sertão de Jéssica move-se sem fronteiras, transborda pelos espaços, na busca por uma terra prometida – ainda que incerta, ela não deixa de ser buscada. Desterritorialização e intensidade compõem as imagens do filme, que abre espaços para linhas de fuga e para uma crença no mundo.

Assim como falamos de um sertão de Jéssica, essa ideia de uma utopia individual tem ainda mais força em *O Céu de Suely*, também carregado de afetos e desejos. O sertão de Hermila também rompe isolamentos, mas isso acontece em um sentido mais amplo do que vemos em um filme como *Árido Movie*. Mais do que um movimento de cruzar referências, misturar universos, a força que move o filme de Karim Aïnouz é o corpo desejante, que quer se libertar de um espaço repressor. A esperança tem força ainda, mas não é mais para apontar rumos para a sociedade, como na teleologia histórica que modula as imagens de um filme como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) – a questão é a busca por caminhos para Hermila, não numa postura individualista, mas numa política que se efetiva no micro, na exploração da força das minorias. Apontamos, tanto para *O Céu de Suely* quanto para *Deserto Feliz*, que há a preocupação com uma micropolítica do desejo.

Que imagens esse cinema inventa para o sertão? São imagens múltiplas, tensionadas constantemente, complexas e revestidas de problemáticas próprias ao processo de pensamento com imagens. Voltar a câmera para um universo é um ato produtor, que vai além da reprodução – por isso, a noção de

invenção é tão importante para articular discussões sobre esse cinema. Filmar é invenção de olhar, articulação do visível com o dizível, exploração do sensível. Imersão em sensorialidades, os filmes pulsam sentidos e têm implicações éticas, estéticas e políticas, ligadas ao estar no mundo e à medida de crença nos possíveis dos sonhos, dos desejos e dos deslocamentos.

## Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

AÏNOUZ, Karim. A política do corpo e o corpo político – o cinema de Karim Aïnouz. Entrevista. In: *Estéticas da biopolítica: audiovisual, política e novas tecnologias*, 2007. Disponível em: [http://www.revistacinetica.com.br/cep/karim\\_ainouz.pdf](http://www.revistacinetica.com.br/cep/karim_ainouz.pdf). Último acesso: 18/set/2012.

AÏNOUZ, Karim. De Berlim para Veneza: “O céu de Suely”, novo filme de Karim Aïnouz. Entrevista. Disponível em: <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,2139989,00.html>. Último acesso: 18/set/2012.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo (Cinema 2)*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DELEUZE, Gilles. Controle e devir. In: *Deleuze, G. Conversações (1972-1990)*. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 2. São Paulo, SP: Ed. 34, 1995.

FRANÇA, Andrea. *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

GOSCIOLA, Vicente & MAGNO, Maria Ignês Carlos. A construção do imaginário em deslocamento: um estudo da deslocografia no sertão do cinema brasileiro. In: *RAZÓN Y PALABRA*, Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación, NÚMERO 76, MAYO - JULIO 2011. Disponível em: [http://www.razonypalabra.org.mx/N/N76/monotematico/02\\_Carlos\\_M76.pdf](http://www.razonypalabra.org.mx/N/N76/monotematico/02_Carlos_M76.pdf). Último acesso: 18/set/2012.

NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgias, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*. São Paulo: Ed.34, 1996.

XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro nos anos 90. Entrevista à revista *Praga – estudos marxistas*, São Paulo, Editora Hucitec, n° 9, junho de 2000, p. 97-138.

XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

*Submetido em 25 de abril de 2014 | Aceito em 30 de junho de 2014*

**Orquestras e vitrolas no acompanhamento  
do espetáculo cinematográfico silencioso brasileiro:  
*o caso do cinema Triângulo, um saco de pancadas exemplar*<sup>1</sup>**

Carlos Roberto de Souza<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *Uma versão preliminar deste trabalho foi apresentada no Seminário Temático “Cinema no Brasil: dos primeiros tempos à década de 1950” do XVII Encontro da Socine, em Florianópolis, outubro de 2013.*

<sup>2</sup> *Mestre em Artes (com a dissertação “Uma Hollywood brasileira – cinema em Campinas nos anos 1920) e doutor em Ciências da Comunicação (com a tese “A Cinemateca Brasileira e a Preservação de Filmes no Brasil”) pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Funcionário da Cinemateca Brasileira, onde criou e coordenou a Jornada Brasileira de Cinema Silencioso. Professor colaborador do Programa de Pós Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos. Bolsista de pós-doutorado da Fapesp.  
e-mail: [ca.roberto@br.inter.net](mailto:ca.roberto@br.inter.net)*

## Resumo

O artigo comenta o uso de fontes primárias na pesquisa de momentos obscuros da história do cinema no Brasil. O noticiário crítico de alguns jornais e revistas a propósito do cinema Triângulo, em São Paulo, fornece informações sobre hábitos do público e a função da música no período de transição do cinema silencioso para o cinema sonoro no Brasil.

Palavras-chave: espetáculo cinematográfico; música no cinema silencioso; exibição em São Paulo.

## Abstract

The article comments on the usage of primary sources in the research of little known moments in the history of cinema in Brazil. Some newspaper and magazine articles and reviews (which are full of criticism) about the Triângulo film theater, in Sao Paulo, provide information about habits of the audience and the role of music during the transition period from silent film to sound cinema in Brazil.

Keywords: film shows; music in silent film; film theatres in Sao Paulo.

Este texto nasceu no bojo de trabalho que desenvolvo, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP, sobre o impacto da chegada do som no cinema do Brasil.

Uma curiosidade inicial era entender como se dava o uso da música ao vivo no espetáculo cinematográfico brasileiro antes da chegada e da disseminação do uso do som mecânico sincronizado às imagens em movimento. Sabia que a bibliografia existente sobre o assunto era praticamente nenhuma; a solução, portanto, era tentar satisfazer a curiosidade buscando informações em fontes primárias: jornais e revistas brasileiras da época.

Meu desaponto, num primeiro momento, foi enorme. Ralas referências: menção aqui e ali a algum evento especial – uma orquestra aumentada, seleções de tal ópera acompanhando um filme inspirado na obra. Mesmo assim, praticamente nunca se comenta como foi o resultado do espetáculo, se tudo correu bem, se a partitura se adaptou ou não ao filme. Qualquer coisa mais palpável, enfim.

Mesmo *Cinearte* – nosso máximo magazine cinematográfico – é mesquinho no que se refere a comentários sobre o desempenho musical dos cinemas. Talvez porque nenhum de seus redatores cariocas tivesse especial pendor para a arte de Euterpe.

Nos jornais, a situação é mais grave. Poucos – praticamente nenhum no Rio de Janeiro – possuíam cronistas cinematográficos regulares entre a década de 1920 e início da seguinte. A tarefa básica dos encarregados das seções de cinema que começam a tomar forma nesse período era uma espécie de recorte (quando muito) e colagem dos comunicados recebidos de distribuidoras e exibidores. Obviamente, qualquer possibilidade de crítica passa ao largo do horizonte desses comunicados. Eles tinham função publicitária: anunciavam um evento e seu bom êxito; caso contrário, calavam-se para sempre.

Fora das seções digamos especializadas, o ambiente é ainda mais rarefeito: apenas reportagens sobre inaugurações de cinema. Quando algum esboço de crônica cinematográfica começa a se manifestar, já na segunda metade dos anos

1920 (estou me referindo a jornais), há um princípio de mudança de figura, mas não com a abundância ou com o significado que eu almejava.

Foi quando me lembrei: a imprensa, de então como a de agora, não noticia a norma, mas a exceção. E com o viés ideológico dos donos dos jornais e de sua classe social. O cotidiano não é notícia. Esta são as hecatombes, os crimes nefandos, o sensacional, o irregular (do ponto de vista do interesse empresarial e de defesa dos privilégios de classe). O uso da música no acompanhamento de filmes silenciosos era a norma estabelecida<sup>3</sup>, o comum ou “natural”; portanto, inadequado para ser notícia ou objeto de comentário.

Por outro lado, o trato com informações oriundas de fontes primárias demanda o exercício de um instrumental. Alguns rudimentos desse instrumental são: não acreditar piamente no que dizem; aprender a ler nas entrelinhas; interpretar as palavras (o sentido delas modifica-se ao longo do tempo); utilizar as informações como indícios do que não é informado; de maneira alguma exigir delas a coerência de que em geral são desprovidas. Claro que esses princípios valem para uma série de outras fontes (a maioria delas), mas aqui se referem explicitamente a jornais e revistas.

Com esses elementos em pauta, modifiquei radicalmente minha estratégia. Se as fontes não me informavam sobre o tema que me interessava, passei a atentar cuidadosamente para o que criticavam como mau uso, ou uso equivocado, da música no espetáculo cinematográfico. Ou seja, transformar em informação o que, a princípio era um dado negativo.

Nesse sentido, descobri no paulistano cinema Triângulo a representação

---

<sup>3</sup> Era norma pelo menos na segunda metade da década de 1920. “Nunca houve um filme *silencioso*”, teria dito Irving Thalberg, o produtor máximo da Metro-Goldwyn-Mayer, frase que serviu para perpetuar a ideia de que todos os filmes silenciosos sempre foram acompanhados por músicas – e eventualmente ruídos – ao vivo. Rick Altman, apoiado em vastas pesquisas, dedicou alguns trabalhos a desmentir essa falácia e demonstrar que a música nem sempre foi utilizada para acompanhar os filmes durante a projeção. Ver, por exemplo, ALTMAN, 1996. Entretanto, tudo o que diz Altman aplica-se aos Estados Unidos, não ao Brasil. O que aconteceu aqui a esse respeito ainda precisa ser muito pesquisado...

culminante de tudo de ruim que podia haver em matéria de utilização da música no acompanhamento dos filmes. Ou, lembrando uma fala de Zé Trindade em uma de suas comédias: “o superior em matéria de ordinário”.

Obviamente, outras salas seriam passíveis de compartilhar dessa qualidade – o cinema Central, no Rio de Janeiro, por exemplo<sup>4</sup> –, mas tratar delas demandaria pesquisas que fugiriam da trajetória que eu me havia traçado. A virtude do Triângulo foi que os dados se ofereceram com inesperada abundância, tanto em fontes paulistanas como cariocas, harmoniosamente se completando. O presente texto é um tratamento dessas informações.

## O cinema

O princípio motor do Triângulo era o comum da maioria dos cinemas brasileiros: converter um espaço já existente numa sala de exibição de filmes. O espaço no caso era o Café Ítalo-Brasileiro e havia uma circunstância que o privilegiava: ficava na rua 15 de Novembro, logo no princípio, nos números 34 e 36. A 15 de Novembro, juntamente com a rua Direita e a São Bento conformavam a figura geométrica que constituía o coração da metrópole paulista: o Triângulo. A dona do prédio do Café Ítalo-Brasileiro era a Companhia Mecânica e Importadora de São Paulo que, no segundo semestre de 1922, o arrendou à Sociedade Cinematográfica Paulista Ltda. O contrato era de cinco anos e um primeiro projeto de reforma e adaptação do prédio, encaminhado à prefeitura da cidade em novembro de 1922, não foi aprovado. José Inácio de Melo Souza, em sua base de dados “Salas de cinema de São Paulo (1895-1929) / Inventário dos espaços de

---

<sup>4</sup> O cinema Central, de Gustavo Pinfieldi, na avenida Rio Branco, recebeu tantas pancadas dos redatores de *Cinearte* e de *Selecta* quanto o Triângulo dos cronistas paulistanos. O Central, criado em 1919, transformar-se-ia, em 1929, no cinema Eldorado. Ver diversas referências ao Central em GONZAGA, 1996.

sociabilidade cinematográfica na cidade de São Paulo: 1895-1929<sup>5</sup>, detalha os empecilhos colocados pelos engenheiros municipais para os planos de obras, a reapresentação do projeto e sua final aprovação mediante o compromisso de que todo o prédio seria demolido ao término do prazo de arrendamento.

As obras de remodelação do antigo café começaram em abril de 1923 e o Triângulo inaugurou-se a 30 de junho com o filme *Da pobreza à opulência* [*Hergilded cage*, Sam Wood, 1922], com Gloria Swanson, distribuído pela Paramount.

José Inácio, em sua base de dados, transcreve matéria publicada em *O Estado de S. Paulo* na tarde da inauguração do cinema. Dirigindo os trabalhos, o repórter encontra João de Quadros Júnior, personagem da maior importância no comércio exibidor paulistano da década de 1920. Dois anos antes, Quadros Júnior implantara o cine República e era um dos diretores da Sociedade Cinematográfica Paulista. Dirigiu o cinema Santa Helena e foi, posteriormente, o responsável pela instalação e funcionamento do cine Paramount e depois do D. Pedro II. Dinâmico e operoso, Quadros Júnior apresenta à reportagem do *Estado* as diferentes dependências do Triângulo e o redator destaca a sala de espera, “pequena mas instalada com muita elegância, dispondo de um mobiliário artístico e luxuoso”. Além de ressaltar a cuidadosa programação que o cinema exibiria – em geral filmes mostrados antes no República –, Quadros Júnior pede que o repórter atente para a “a tela iluminada. que é à base de alumínio, e o aparelho projetor que é do tipo moderno Hahn-Goertz, de corrente contínua e refletor de cristal”. A menção no singular à máquina de projeção indica que o Triângulo não pretendia inovar em termos de exibição de filmes, fazendo, como todos os outros cinemas brasileiros, um intervalo após a projeção de cada um dos rolos de película.

A inovação do Triângulo ficou por contra da introdução na cidade das matinês mesmo nos chamados dias úteis. O procedimento, já habitual no Rio de Janeiro, era inédito em São Paulo, onde as matinês só aconteciam nos finais de semana e em algumas esporádicas sessões para senhoras e senhoritas, em dias

---

<sup>5</sup> Disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=CINESP&lang=p>.

específicos.

O Triângulo era uma sala pequena: 500 lugares, pouco mais ou menos, e o preço comum dos ingressos era 2\$000, podendo chegar a 4\$000 para filmes especiais. Devido à sua localização privilegiada, na bilheteria do Triângulo podia-se comprar ingressos para teatros que se localizavam fora da área central da cidade, como o Apolo (na rua D. José de Barros) ou o Cassino Antarctica (na rua Anhangabaú).

O cinema funcionou até 30 de novembro de 1929. Com a incorporação da Sociedade Cinematográfica Paulista às Empresas Cinematográficas Reunidas Ltda., em 1924, o Triângulo passou a ser explorado por esta última, salvo durante 1927 e início de 1928. Nesse curto mas marcante período, o Triângulo foi uma das três dezenas de salas paulistanas que, juntamente com outra dezena de salas cariocas, fizeram parte da tentativa da Metro-Goldwyn-Mayer de controlar parte substancial do mercado exibidor das duas maiores cidades brasileiras através de uma sociedade denominada Empresas Reunidas Metro-Goldwyn-Mayer Limitada. A MGM foi a última das *majors* estadunidenses do cinema silencioso a atracar sua caravela em portos do Brasil. Chegou com grandes planos de conquista e prometendo revolucionar o funcionamento da exibição no país. Foge ao escopo deste texto analisar os motivos que, após pouco tempo e muito estardalhaço, levaram a empresa americana a rever seu projeto de agir no campo da exibição e limitar-se a atuar apenas como distribuidora<sup>6</sup>. De qualquer forma, como veremos, as labaredas desse fogaréu também chamuscaram o Triângulo.

## A frequência

Octavio Gabus Mendes, correspondente paulista de *Cinearte*, saudou com

---

<sup>6</sup> Sobre o assunto ver as reportagens “Um amigo do Brasil”, sobre Louis Brock – o encarregado em 1926 de conquistar o mercado brasileiro –, no *Jornal do Brasil*, 6jul1934, e “Fecharão todos os cinemas do Brasil?”, entrevista com William Melniker, diretor da MGM para a América do Sul, no *Diário da Noite* (RJ), 28out1931.

alegria a inauguração do Triângulo: “é o único cinema neste imenso São Paulo que dá matinês diárias tão necessárias para o público chique que vai à cidade e que quer apreciar um filme entre a compra de uma jóia e a escolha de um vestido” [Cin 012, 19mai1926].

Ao que tudo indica, não foi esse público de alto padrão de consumo que o Triângulo atraiu. José Inácio de Melo Souza, na fonte acima indicada, cita um trecho do livro *São Paulo nesse tempo (1915-1935)*<sup>7</sup>, de Jorge Americano, em que este autor se confessa impressionado com o Rio de Janeiro, “a vida descuidada que levava aquela gente, indo de dia aos cinemas. Em São Paulo, trabalhava-se. Nos dias úteis as sessões começavam às seis da tarde”. A exceção era o Triângulo e suas matinês, e o comentário de Americano não deixa muita margem a dúvidas:

Frequentavam-nas senhoras tão emotivas que se enterneciam à vista de uma nota de cinquenta mil réis, e homens ansiosos por enternecê-las. Quando clareava, no primeiro intervalo, ainda estava desocupada uma cadeira ao lado de cada senhora, e os homens sentados ao sabor da sorte. Mas ao escurecer de novo, quase todos tinham mudado de lugar para ver melhor a fita, e coincidia que as cadeiras de melhor visibilidade eram justamente ao lado das senhoras. Daí a oportunidade de travarem conhecimento e aprenderem endereços, justificando visitas de cortesia ao cair da noite.

Ainda que sem serem explícitas, duas outras referências encontradas sugerem também a respeitabilidade duvidosa das frequentadoras do cinema. Gabus Mendes, comparando o cine São Bento ao Triângulo, constata que o primeiro tem “uma frequência relativamente melhor” [Cin 12dez1928]; e João Raimundo Ribeiro, do *Correio Paulistano*, ao comentar a “respeitável frequência” do cinema de um determinado bairro, insinua: “respeitável se atendermos, por exemplo, ao contraste que oferece com a frequência do Triângulo...” [CP 2mai1929]

A sensação, provavelmente enganosa, que se tem ao folhear com método as páginas do *Correio Paulistano* é a de que, até lá pelo final de 1926, o cinema tinha muito pouca importância para as elites que liam as sisudas páginas do órgão

---

<sup>7</sup> São Paulo: Saraiva, 1957.

oficial do Partido Republicano Paulista. A essas elites interessava o teatro, daí os anúncios dos espetáculos em cartaz e mesmo a existência de uma seção “Teatro”, cujo responsável, o circunspeto dr. Mello Nogueira, sistematicamente acusava o cinema de estar acabando com a arte de Talma. Anúncios e programação de cinemas começam a ser publicados com alguma frequência apenas no segundo semestre de 1926<sup>8</sup>. Talvez por obra e graça de João Raimundo Ribeiro que, com o pseudônimo de Fiteiro, responsabilizou-se pela coluna “No país das sombras – Notas e notinhas da Cinelândia”. Durante vários meses a coluna foi pouco mais do que isso: notas que o Fiteiro lia e traduzia de revistas de cinema, ou recebia prontas das agências, e raras vezes comentava antes de reproduzir. Apenas em janeiro de 1927, João Raimundo Ribeiro assume efetivamente funções de cronista de cinema e parece que uma leve brisa de modernidade passa a agitar as páginas cinematográficas do jornal. Seu primeiro comentário efetivo, assinado com o pseudônimo que conservaria pelos próximos anos, foi uma reclamação a propósito do Triângulo, “sem rigor nenhum o pior dos nossos cinemas, quer quanto à higiene quer quanto à instalação e à segurança em casos de sinistro” [CP 19jan1927]. Na verdade, a crítica que faz ao gerente, de continuar vendendo ingressos mesmo depois de começado o filme principal do programa, aplicava-se a vários cinemas. Os retardatários ficavam para o começo da sessão seguinte, ocupando lugares que por justiça caberiam aos espectadores da segunda sessão, obrigando estes a ficarem de pé, esperando lugar etc.

Segundo o Fiteiro, escrevendo em meados de 1927,

S. Paulo possui atualmente 33 cinemas distribuídos por todos os bairros da cidade. É uma quantidade que está muito aquém da registrada no Rio de Janeiro ou nas cidades do Prata. Para [...] nossa situação da capital do trabalho e da vitória,

---

<sup>8</sup> A pesquisa de João Miguel Valencise na *Folha da Manhã* reforça a sensação que emana das páginas do *Correio Paulistano* ao informar que apenas em julho de 1926 aquele jornal inaugurou a seção “Ribaltas & Projeções”, e somente em março de 1928 criou outro, “No mundo das sombras”, dedicada exclusivamente a cinema. VALENCISE, 2012: 31-2.

devemos convir em como não temos ainda tantos salões de projeções quantos seriam de esperar.

Consequência inevitável: as salas vivem lotadas, “canalizando grossas quantias para os cofres das empresas proprietárias, sempre sequiosas de ouro” [CP 1jun1927].

Apesar de, a seu parecer, muito lucrativas, a Fiteiro incomoda o fato de os responsáveis não manterem as salas em condições mínimas de higiene e segurança, sem falar na mediocridade dos programas. No primeiro semestre de 1927, o Fiteiro concentra suas críticas nos cinemas das Empresas Reunidas MGM, que acusa de não terem cumprido as promessas feitas ao assumir a gestão da maioria das salas paulistanas, “inda mais tratando-se de um sindicato ianque, dono de vastos cabedais, que pretende fazer coisas do arco da velha na terra de Piratininga, sacudindo as últimas camadas de pó que porventura restam alhures, dos tempos bolorentos da província...” [CP 4mar1927]

Ele protesta contra o exíguo espaço entre as filas de cadeiras do cinema República, que obriga respeitáveis espectadores a executarem malabarismos para chegar a lugares vagos [CP 24mar1927], e contra as “mordidelas de certos parasitas que infestam o anti-higiênico salão da rua Quinze” [CP 26jan1927]. Pulgas e outras sevandijas não eram, porém, apanágio exclusivo do Triângulo, como podemos ler em outras crônicas e em outros jornais. Pelo menos no Triângulo não se registraram episódios um pouco mais violentos, como tiros dados por espectadores entusiasmados numa sessão no República [CP 21set1927] ou como o gerente do Pathé que ameaçou com um revólver alguns espectadores que queriam senhas para sair e voltar ao cinema [CP 12abr1927]. As três salas eram das Reunidas MGM.

Octavio Gabus Mendes resume em três exclamações as críticas sistemáticas que faz ao Triângulo: “Que orquestra! Que forno! Que espelunca!” [Cin 012, 19mai1926] À orquestra voltaremos em breve. Quanto à temperatura ambiente e à ventilação, elas são motivos de constantes reclamações do Fiteiro, que lamenta

que tenhamos em pleno coração da terceira cidade sul-americana uma sala de projeções como essa. [...] mais parece um armazém de sacaria do que um salão

destinado a abrigar centenas de pessoas durante duas horas e mais, numa sessão cinematográfica. [CP 26jan1927]

Quando, em abril, as noites esfriam, Fiteiro acha bom, não porque não as goste tropicais mas porque é menos nocivo à saúde frequentar as salas sufocantes. “É de calcular o horror de uma hora de estada no Triângulo, onde os quatro ventiladores elétricos existentes apresentam as pás quebradas e não bastam para o necessário arejamento da casa” [CP 20abr1927]. Pouco depois, volta ao tema:

Aquilo já era um forno com a meia dúzia de ventiladores de gabinete que funcionavam, de vez em quando, nas noites de verão. Agora, passada a estação estival, foram retirados vários deles, tendo os restantes as pás quebradas e algumas teias de aranha pela armação que os sustenta. Prova do movimento contínuo a que são obrigados... [CP 3mai1927]

## A função da música

Até o momento encontrei, nos periódicos que examinei, apenas dois artigos dedicados especificamente ao estudo do uso da música no cinema silencioso no Brasil. O primeiro – “A música no cinema – As nossas orquestras” [CIN 010, 5mai1926] –, do organista Raul de Toledo Galvão, é um pouco mais teórico pois, apesar do título, não se refere a nenhuma orquestra em particular e menciona apenas performances musicais que o autor assistiu em Nova Iorque, onde estava radicado. O segundo, “A verdadeira voz do cinema”, de Alberto Lazzoli<sup>9</sup>, também publicado na revista *Cinearte* [188, 2out1929], embora extremamente interessante, é posterior à estreia, em São Paulo e no Rio de Janeiro, dos primeiros filmes sincronizados e falados, tanto que boa parte do texto é dedicada à análise da música em alguns filmes americanos feitos com a nova tecnologia cinematográfica. A parte inicial do artigo historia o uso da música em cinemas

---

<sup>9</sup> Alberto Lazzoli, nascido em São Paulo, em 1906, era oboísta, regente e compositor. Radicou-se no Rio de Janeiro em 1930 e foi responsável pela trilha musical sincronizada do filme *Mulher* [Octavio Gabus Mendes, 1931], gravada em discos. Compôs e tocou em inúmeras trilhas de filmes, trabalhou na rádio Nacional e foi professor da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

paulistanos e destaca o papel pioneiro de Quadros Júnior que, quando gerente do Santa Helena e trabalhando com a estreita colaboração do maestro Martinez Grau, analisava o filme e fornecia ao maestro uma espécie de roteiro com indicação dos gêneros de música adaptáveis às cenas. Na parte final, Lazzoli explica as opções musicais que fez para a partitura especial que regeu quando da exibição de *Barro humano* [Adhemar Gonzaga, 1929] no cine Paramount, de São Paulo. Em comum, os dois textos ressaltam a ideia de que a função dos temas e ritmos escolhidos e arranjados é acentuar a atmosfera das cenas e, na medida do possível, explicitar os sentimentos das personagens.

A raridade de textos específicos, porém, não implica que a música não fosse considerada componente essencial do espetáculo cinematográfico. Mesmo um anônimo correspondente da pequenina vila paulista de Cordeiro, ao elogiar o conforto do cinema local, observa que os frequentadores estão estranhando que “os seus espetáculos têm se realizado sem música. [...] e não é para menos, que graça tem cinema sem música?” [DN 18fev1928 coluna “Municípios”]

O Fiteiro, com frequência, destaca o papel da música no cinema, “tão necessária como a água a quem tem sede. Pelo menos assim o deseja o público, a fim de que possa assistir serenamente à exibição, livre do ruído enervante da máquina projetora” [CP 2set1927].

No *Diário Nacional* – ligado ao Partido Democrático e, portanto, opositor do PRP e do governo –, o jovem Paulo Duarte, que durante alguns meses de 1929 assinou, com o pseudônimo Saulo, a coluna cinematográfica, tentou definir a importância da música no cinema em termos metafórico-gastronômicos:

Essa coisa de música no cinema é parecida com a de carne no arroz e feijão. Explicação quase inútil: é tão sem jeito a gente assistir a uma fita sem música quanto comer arroz e feijão sem um pedaço de carne. A carne ali é uma espécie de comandante do prato, sem o que a comida não marcha. [DN 3ago1929]

Fiteiro observa que

uma fita, por melhor que seja, nunca nos causará tanta impressão vista simplesmente no retângulo da tela se não houver, a acompanhar a projeção, uma peça de música apropriada, em concordância ao assunto desenvolvido [...].



Demais, há, também, nas exibições sem música, o inconveniente de ouvir-se o ruído monótono do motor da cabina, que pode ser muito agradável agora, com o calor e a falta de água, por assemelhar-se ao barulho da chuva, mas que, afinal, constitui uma séria importunação a quem deseja estar atento ao que se passa na fita... [CP 8jan1929]

Octavio Gabus Mendes constrói uma anedota para reforçar que a música no cinema tem importância mesmo para

um representante de uma das classes operárias: um chofer. Tomando outro dia um táxi, o motorista, tagarela como todos eles, começou a dizer asneiras e terminou falando em cinema: “Sabe, doutor [...], eu gosto do República e vou no galinheiro dele todas as noites”. “Por que?”, perguntei. “Por causa dos músicos. Quando passaram aquela fita do Corcunda<sup>10</sup>, quando ele estava morrendo e puxando a corda do sino, a música parecia intê um sino!” Logo, meus caros senhores, não é invenção. Se a um pobre diabo destes causa boa impressão uma música adequada, por que não há de causar o mesmo efeito para um público seletto e de primeira qualidade? [Cin 012, 19mai1926]

No que respeita à orquestra do Triângulo, o correspondente de *Cinearte*, embora discuta o desempenho, demonstra sua empatia para com os músicos:

Compreendo perfeitamente que não é possível ter uma boa orquestra naquele pequeno espaço reservado para a mesma. Outro dia, quando exibiam *Salambô* [*Salambô*, Pierre Marodon, 1925], aumentaram a orquestra e, coitados, davam a perfeita ideia, aquela porção de músicos, de uma dessas gaiolas de animais que tão frequentemente vemos nas estradas de ferro e, nas quais, eles vão quase que um por cima do outro. [Cin 012, 19mai1926]

Apesar da humana simpatia, Gabus Mendes não poupa a ironia crítica quando a orquestra do Triângulo acompanha *O Cavaleiro da rosa* [*Der Rosenkavalier*, Robert Wiene, 1925]: “A música que executaram está para a música de Richard Strauss como ‘O meu boi morreu’ para a ‘Berceuse’, de Chopin” [Cin, 19jan1927]. O Fiteiro, por sua vez, reforça num comentário o conceito da necessidade de adequação da música à atmosfera das cenas: “a orquestra do Triângulo não acompanha fitas. As músicas que executa são sempre sacrificadas e nunca estão

<sup>10</sup> Provavelmente *O Corcunda de Notre Dame* [*The Hunchback of Notre-Dame*, Wallace Worsley, 1923], reprisado em 1927.

em correspondência com o que se passa na tela” [CP 26jan1927].

O espaço mais pessoal da seção cinematográfica do *Correio Paulistano*, onde o Fiteiro efetivamente exercitava a crônica chamava-se “Comentando...”, e num deles ele fez uma espécie de evocação dos usos da música em tempos passados, embora sem deixar claro a que época se refere:

Os espetáculos cinematográficos sempre foram acompanhados por orquestra. A princípio, os músicos dos cinemas chegavam à perfeição de imitar com os seus instrumentos até mesmo os ruídos que a ação das figuras na tela fazia supor. Com o correr dos tempos, até isso mudou. Em vez das valsas langorosas de operetas em voga ou das marchas e quadrilhas populares, as orquestras cinematográficas de agora executam *charlestons*, *ragtimes* de cabarés de segunda classe, trechos clássicos e variações de toda espécie, numa desarmonia constante com o gênero do filme em exibição. [...]

Está claro que ninguém tolerará uma comédia de Buster Keaton ou Clide Cook ilustrada por um lamurioso trecho de “Tristão e Isolda”, nem tampouco uma exibição dos *Dez mandamentos* [*The Ten commandments*, Cecil B. DeMille, 1923] acompanhada pelo “Braço de cera”<sup>11</sup> ... [...]

[...] de todos os cinemas de S. Paulo o conjunto orquestral do pequeno cinema da Metro é o que menos sabe cumprir a sua missão, irritando os nervos da plateia com suas pausas contínuas e seus acordes desafinados. [CP 2set1927]

## Isolamento acústico e remuneração de músicos

Por alusões do Fiteiro, anteriormente mencionadas, fica evidente que a norma era o deficiente isolamento acústico das cabines de projeção e que cabia à música evitar que a atenção dos espectadores fosse distraída pelo barulho dos projetores e geradores de energia<sup>12</sup>. No caso específico do Triângulo, porém, o

---

<sup>11</sup> Composição de Nestor Brandão gravada por Francisco Alves, um dos sucessos do carnaval de 1927.

<sup>12</sup> Na compilação feita por Ricardo Mendes das leis municipais relacionadas com cinemas (MENDES, 2007), não existe referência a isolamento acústico das cabines. As proibições (como fumar na cabine

som da própria sala de espera vazava para a sala de projeção, o que provoca o protesto de Octavio Gabus Mendes quando da iniciativa do gerente do Triângulo de, “para festejar o carnaval”, colocar um jazz-band no hall: “ali não se pode fazer isso porque na sala de projeção ouve-se demais e, assim, originava uma barafunda medonha com a orquestra” [Cin, 27fev1929].

Na carta de um leitor, que se identifica como “frequentador assíduo” do Triângulo, reproduzida pelo Fiteiro, fica evidente que havia uma precariedade acústica geral do edifício que o tornava permeável aos ruídos externos.

Ontem, quando a multidão fazia na rua um barulho terrível a título de manifestação aos heróicos aviadores do “Jaú”, a plateia do Triângulo quase ensurdeceu porque a música do cinema parou justamente na hora. Parece até que os músicos largaram os instrumentos e correram também para a rua a ver o que se passava... [CP 3mai1927]

O senhor “frequentador assíduo” cometia uma injustiça ao estranhar a natural curiosidade dos músicos do Triângulo em testemunhar a manifestação a João Ribeiro de Barros e seus companheiros, verdadeiros heróis nacionais que, a bordo do hidroavião “Jaú” haviam cruzado o Atlântico numa viagem cheia de peripécias descritas diariamente nas páginas dos jornais. Era uma ocasião única essa recepção ao avião paulista que afrontara o próprio governo brasileiro para realizar sua façanha esportiva. Daí o entusiasmo popular.

O acontecimento singular ressoara forte no interior do Triângulo, mas o mesmo acontecia anualmente durante os dias consagrados aos festejos de Momo. O Fiteiro dedicou um comentário ao assunto por ocasião do carnaval de 1927. “Nas ruas, os clarins, as zabumbas” etc. No cinema, “toda aquela temperatura sufocante, sua meia dúzia de ventiladores de marcha lenta, sua orquestra”. E os músicos, que

em vez de acompanharem as fitas, ficam a discutir sobre se a escala é em lá maior ou si sustenido... E o motor da lanterna de projeção chiando lá na cabina. [...]

---

ou na sala de projeções) e prescrições (paredes isolantes etc.) dizem todas respeito a prevenir incêndios e sua propagação.

De lá de fora, vem a atordoada infernal dos autos com escapamento aberto, das gargalhadas e gritos dos que se divertem, dos Zé-Pereiras retumbantes [...].

A assistência olha angustiada para a orquestra silenciosa. Há momentos febris de torcida como num *match* de futebol entre paulistas e cariocas. A pianista ensaia uma tecla...

O homem do contrabaixo rompe num ronrom desconcertado. [...]

Afinal, lá pelas tantas, quando o herói do filme está acabando de liquidar o vigésimo adversário a socos e a campainha do operador anuncia o final do rolo, a orquestra inicia a sua grande e tão ansiosamente esperada obra-prima, um foxtrote mil vezes batido nos discos de vitrola, rádios e assobios de desocupados pelas esquinas... [CP 28fev1927]

Foi a propósito desse comentário que o Fiteiro recebeu a “interessante missiva” de um leitor que se assina simplesmente Célio. Tudo leva a crer que Célio fazia parte da corporação dos músicos de cinema, pois conhece por dentro pelo menos parte do assunto. Explica ele que “não é a ausência de professores competentes que dá causa às más orquestras”; o que ocorre é que as Reunidas Metro-Goldwyn-Mayer “não têm boas orquestras pela ausência de remuneração justa aos professores”. Às salas dessa empresa, Célio contrapõe as da Empresa Serrador, nas quais “há orquestras de 12 a 14 professores”, boas, com “escolhido repertório musical”. A contradição interna é que, ao enumerar as salas, Célio menciona o Santa Helena e o República, justamente as principais salas do circuito Reunidas MGM em São Paulo. Refere inclusive as adaptações musicais, com orquestra aumentada para 35 professores, feitas para os lançamentos de *O Barqueiro do Volga* [*The Volga Boatman*, Cecil B. DeMille, 1926] e *A Última gargalhada* [*Der Letzte Mann*, F.W. Murnay, 1924], tendo marcado o primeiro a estreia das atividades públicas da empresa na cidade. Tudo se passa como se, nas salas principais, a empresa cuidasse melhor da apresentação dos filmes e conseqüentemente das orquestras que os acompanhavam. Tanto assim é que, como afirma Célio, “nelas os vencimentos são regulares, compensando aos professores de orquestra à altura de seus merecimentos”. Célio não diz, mas sua lógica nos leva a deduzir que, como sala de menor importância, o Triângulo era



menos cuidado, a começar pelas condições do exercício profissional. Nas palavras de Célio,

o lugar da orquestra não comporta mais que seis professores, o horário de trabalho é excessivo e dentro daquele “forno cinematográfico” os ordenados dos professores de orquestra não atingem a uma média de 400\$ mensais<sup>13</sup>. [...] Aqui está a razão das más orquestras nos cinemas da capital artística brasileira<sup>14</sup>, a razão porque os membros componentes das mesmas discutem se esta escala é em lá maior ou si sustenido maior, como fazem na orquestra do Triângulo.

O Fiteiro, em princípio, compreende os argumentos apresentados por Célio, que lhe dão nova oportunidade para novamente protestar contra as Reunidas MGM e os preços que cobram em suas salas. Quanto ao Triângulo, defende-se, “não se diga que é ojeriza de nossa parte. Em o último número da apreciada revista carioca *Cinearte*, consta uma epístola bastante espirituosa enviada desta capital, abordando o ‘caso’ da orquestra do Triângulo” [CP 4mar1927].

A epístola em questão, publicada na seção “Cartas ao Operador” [Cin 053, 2mar1927], é assinada apenas por um G. que, por essa mesma letra e pelo estilo, revelam um Octavio Gabus Mendes anônimo. Nela, G. narra a perseguição que faz a uma triste figura de homem sofredor que desperta sua curiosidade e que segue até um bar. Travam diálogo. O sofredor revela-se: é Beethoven e seu pranto convulso explica-se pelo fato de haver assistido uma sessão no Triângulo e ter

---

<sup>13</sup> Grosso modo, 1\$000 (um mil réis) em 1927 equivaleria aproximadamente a R\$ 4,00 (em 2013). Isso não quer dizer que o valor de compra de bens e serviços em 1927 fosse equivalente ao de nossos dias. O preço do ingresso de cinema variava entre 1\$000, para salas de bairro, e 5\$000 para as salas centrais e sessões com filmes “super”. Assistir uma apresentação da companhia do Moulin Rouge, de Paris, no teatro Santana (São Paulo) custava 30\$000 a poltrona. O exemplar de *Cinearte* custava 1\$000. Um piano novo, de boa qualidade, custava de 6:000\$ a 10:000\$000 (seis a dez contos de réis); uma vitrola Victor comum, 200\$000; uma Victrola Ortofônica Auditorium, mais de 1:000\$000. O quilo do feijão preto era \$720, o de bacalhau e toucinho 2\$640. Um operário extranumerário da Estrada de Ferro Central do Brasil ganhava 232\$000 mensais; a União dos Operários da Construção Civil pleiteava em 1928 o mínimo de 16\$000 por dia de trabalho de um pedreiro.

<sup>14</sup> Foi Sarah Bernhardt que, em uma de suas visitas a São Paulo, chamou-a de “a capital artística do Brasil”, epíteto que os jornais paulistanos volta e meia relembram com satisfação.

ouvido “aquela orquestra”.

Em outra carta sobre o Triângulo recebida pelo Fiteiro, seu autor faz uma “apresentação minuciosa do valor de cada um dos elementos da orquestra”: a pianista, que “deve observar com mais cuidado os ‘pianos’ e ‘fortes’”. O primeiro violino é “a alma da orquestra, mas o do Triângulo não tem alma, não tem vida. [...] O seu violino, de longe, dá a impressão de uma gaitinha de sopro”. “O 2º violino é um ótimo auxiliar do 1º pois lê na mesma parte [partitura] e com alguma vantagem”. O flautista, “perfeito conhecedor do seu instrumento”; o clarinetista, “como há poucos em cinemas”. O violoncelista, de “execução deficiente”, e o contrabaixista, “deveria prestar mais atenção na sua parte para que não continue a tocar fora da tonalidade”.

Ou seja, a formação básica da orquestra do Triângulo era de sete músicos – num espaço adequado para seis. No julgamento do correspondente do Fiteiro, vários deles muito bons; seria necessário apenas proceder à “substituição do violinista, [do] violoncelista e do repertório” com o que “o Triângulo possuirá um dos melhores conjuntos de cinema” [CP 31mar1927].

## Pragas

Assim como João Raimundo Ribeiro concebera o Fiteiro para assinar as crônicas cinematográficas do *Correio Paulistano*, o Fiteiro gera o amigo Sinfrônio para escrever ficções satíricas sobre o Triângulo. Numa primeira – “A enfermidade do Chicuta” –, o menino do título, “uma espécie de imã de todas as moléstias”, apanha uma bronquite numa das bruscas quedas de temperatura de São Paulo. O pai, Frutuoso Cunegundes<sup>15</sup>, gasta fortunas no tratamento – chega a vender o sobretudo herdado do avô –, para gáudio do farmacêutico e do médico, dr. Clarimundo, que “trocou o seu Ford por uma Hupmobile”. Mas a doença encrua, o

---

<sup>15</sup> Não apenas pelos nomes das personagens mas pelo próprio tom da narrativa, as ficções de Sinfrônio fazem lembrar o romance humorístico *A família Agulha*, de Luís Guimarães Jr., publicado em folhetim em 1870.

Chicuta gélido e congestionado. Numa tarde ensolarada, pai e filho vão passear na cidade, e o menino, coitado, há tanto tempo sem cinema, insiste em entrar no Triângulo. Uma hora depois, saem da sala “alagados, suados”, Chicuta livre da “terrível opressão no peito que tanto o atormentava”. Moral: “O que não conseguiu a ciência médica em três meses, realizou o cinema Triângulo em uma hora” [CP 1fev1927].

Na segunda sátira, Justino Bredegodes é obrigado a engolir a prolongada visita de uma terrível sogra, D. Segismunda, visita que tende a se perpetuar. Como se livrar da praga que ameaça a harmonia do lar conjugal? “Vidro moído na comida? Não, descobririam”. Esperar que um dos 14 mil automóveis existentes em São Paulo a atropelasse? “Não, não podia contar com o acaso”. A inspiração fatal ocorre a Justino na frente do Triângulo, ao observar, saindo da matinê uma senhora “cujo rosto esfomeado, abrasado denunciava claramente o estado mórbido da vítima...” O rapaz “convidaria D. Segismunda para assistir a uma matinê no Triângulo. Ela sofria do coração, tinha falta de ar... Quem sabe...” Três dias depois, Justino percorre as redações dos jornais para incluir, nos anúncios fúnebres, o do passamento da “bondosa senhora” [CP 3fev1927].

Em “A música contra o espiritismo”, a questão envolve Juquinha, de 3 anos, que se recusa a abandonar o seio materno. Pancrácio e Pafúncia, os pais, consultam, a 10\$000, uma médium que recebe o Pai Jacó, mas o resultado é apenas aparente. Num cinema, o Triângulo, claro, onde a família vai em busca de distração, pouco antes do início da sessão, Juquinha explode: “- Mamãe, eu qué mamá”. Estupefata, a mãe o atende.

Súbito, a orquestra do Triângulo rompe a ouverture. Juquinha arregala os olhos, pára de mamar e inicia um berreiro infernal:

- Eu qué saí daqui... Tá duendo ovido. Se Juquinha sai, nunca mais qué mamá...

A Pancrácio, enquanto saem, parece ouvir, “muito ao longe, uma voz tumular”: “- Orquestra de uma figa, que tem mais podê que as armas dotro mundo...” [CP 7mar1927]

Algumas semanas depois, coroando-se a si próprio na figura de Sinfrônio, o



Fiteiro comenta que, depois dos deliciosos contos do amigo,

o salão da principal artéria central tem obtido uma frequência numerosa, sendo extraordinária a frequência de maníacos, doentes e poetas desiludidos que buscam uma consolação para os seus males na audição da música daquele famoso cinema. [CP 30mar1927]

As virtudes terapêuticas de Triângulo não foram benfazejas ao Fiteiro quando, pouco antes do fechamento da sala, ele cai vítima de influenza e, em consequência, passa toda uma noite insone: “Eu, que bati o recorde do sono entre os frequentadores do Triângulo, a despeito mesmo daquela ‘orquestra’ diabólica, inspirada pelas Fúrias do inferno ou pelo próprio espírito de Lúcifer!...” No comentário dedicado a essa noite horrível, descreve os tormentos da insônia e conclui:

Quando alguém me perguntar que castigo escolher para o violinista do Triângulo ou o programador das Empresas Reunidas, não pensarei um só segundo: lembrarei que os deixem assim sem dormir uma noite inteira, com as pálpebras separadas por dois pauzinhos, fechados num quarto bem escuro, onde haja um relógio perto, a martelar sem descanso: tique-taque, tique-taque... [CP 30ago1929]

Gabus Mendes, numa vingança um pouco mais cinematográfica mas nem por isso menos terrível, depois de elogiar bastante *Vento e areia* [*The Wind*, Victor Sjöström, 1928], que acabara de assistir, resmunga: “a gente poderia mandar a orquestra do Triângulo dar concertos naquela terra...” [Cin 19dez1928]

## Música enlatada

As críticas ao Triângulo concentram-se em 1927, durante o contrato das Reunidas com a Metro, mas não deixam de pingar nos anos seguintes.

O “frequentador assíduo” mencionado a propósito das manifestações aos aeronautas do “Jaú” lembrara, na conclusão de sua carta, “uma subscrição entre os frequentadores do cine da rua 15 a fim de se adquirir uma vitrola ortofônica (ou mesmo cacofônica) que substitua aquela desafinada orquestra do Triângulo” [CP 3mai1927]. Com certeza não imaginava que mais do que uma sugestão, estava

fazendo uma profecia.

Os sistemas acústicos de gravação e reprodução de discos foram substituídos industrialmente pelos sistemas elétricos a partir de 1925. Nesse ano, a Victor Talking Machine lançou no mercado estadunidense a Victrola Ortofônica, com qualidade superior de reprodução de discos e amplificação do som. A Casa Paul J. Christoph, importadora de equipamentos sonoros e outros, promoveu, através de sua filial paulistana, em junho de 1926, um almoço à imprensa e autoridades, no salão Vermelho do Hotel Esplanada, para fazer uma audição inaugural do novo invento<sup>16</sup>. As vitrolas ortofônicas e seus diferentes modelos – entre os quais a Auditorium – eram muito eficientes para grandes espaços e estavam ao alcance apenas de bolsas muito apatacadas. As principais salas de cinema brasileiras foram aos poucos se equipando com essas vitrolas, ou para tocar discos nos intervalos, ou trabalhando em combinação com as orquestras.

Fazendo um balanço da situação musical dos cinemas no início de 1929, o Fiteiro constata que “agora, anda um descuido lamentável em matéria de orquestras para salas de projeção. Tudo desafinado, tudo sem entusiasmo, tudo mau. Mil vezes a vitrola Auditorium que o Serrador plantou ali ao pé do palco do Odeon...” O Triângulo encabeça uma lista que inclui o São Bento, o Santana, o República e os cinemas de bairro. “É preferível o mais rouquenho gramofone da praça a essas ‘orquestras’ escolhidas que angustiam os nervos da gente e maculam a pureza espiritual de Schubert e Beethoven...” [CP 8jan1929]

Em abril, aproveitando a inauguração, dias antes, do cinema Paramount e dos filmes sonoros e falados na América do Sul, o Fiteiro faz o elogio das boas orquestras e a crítica de seu contrário:

As mais das vezes, os próprios elementos da orquestra [...] permanecem minutos seguidos afinando os instrumento ou distribuindo os papéis da música aos companheiros, falando em voz alta, enquanto na tela vai se desenrolando o filme e na plateia se ouve o rumor das engrenagens da máquina projetora. Há mesmo alguns

---

<sup>16</sup> Ver em CP 30jun1926 reportagem sobre o ágape, com a lista dos presentes e de todos os discos executados.

que chegam a fumar no recinto da orquestra, acendendo fósforos que prejudicam por instantes a nitidez dos quadros no retângulo de pano. [...]

Essa deficiência orquestral mais se evidencia no confronto com os cinemas da Empresa Serrador e da Paramount, cujos espetáculos são enriquecidos por esplêndidos conjuntos musicais, além de terem o auxílio valioso de vitrolas ortofônicas, como no Odeon, e do vitaphone, como no Paramount. [CP 24abr1929]

Num ímpeto de entusiasmo com o cinema sonoro, o Fiteiro elenca em vários comentários os benefícios que o Vitaphone e o Movietone<sup>17</sup> introduziriam nos cinemas, entre eles a

supressão das orquestras nas casas de espetáculos cinematográficos.

Não resta dúvida que este é um benefício de considerável valia. Quiçá, o melhor de todos. [...]

O vitaphone [...] vem beneficiar imensamente os nossos ouvidos. [...] A plateia não terá mais o desprazer de ouvir um Noturno de Chopin acompanhando a exibição de uma fita cômica de Ben Turpin [...]. Nem de assistir à projeção de um drama intenso de Norma Talmadge ou Barrymore ouvindo um estrepitoso maxixe do Sinhô... [...]

Eu louvo a inovação.

Acho-a adorável. Num ponto em que, estou quase certo, os leitores pensarão comigo: pela esperança que ela me proporciona de ver, muito breve, terminados os dias daquele grupinho de instrumentos ruidosos que as Empresas Reunidas colocaram no Triângulo, em plena rua 15 de Novembro.

Quando esse dia vier, garanto, as sessões espíritas terão oportunidade de registrar a bruta manifestação de regozijo que Beethoven e outros manes hão de fazer, por esse motivo, no outro mundo... [CP 28abr1929]

O entusiasmo do Fiteiro com o cinema sonoro não durou muito, por motivos que não cabe aqui examinar. No que respeita ao assunto que nos interessa, lembramos que a falta de coerência é uma das riquezas no trato com fontes primárias e, portanto, não deve causar espécie encontrar, ano e meio após o

---

<sup>17</sup> No sistema Vitaphone, música, ruídos e eventualmente diálogos eram gravados em discos sincronizados com a película durante a projeção; no sistema Movietone, imagens e sons eram fixados num mesmo suporte.

comentário anterior, o Fiteiro emitir uma opinião diametralmente oposta ao elogio que fizera do Vitaphone como substituto das orquestras. Muita coisa se passara no intervalo, inclusive a dissolução em massa das orquestras dos cinemas das capitais – processo que se repetiria nas cidades do interior pelos anos seguintes, à medida que os exibidores locais conseguiam equipar suas salas para a nova forma do espetáculo cinematográfico. De alguma maneira, em outubro de 1930, ainda não se tinha certeza absoluta de que o cinema silencioso desapareceria definitivamente do mapa, o que justifica que o Fiteiro principie seu comentário constatando

o ostracismo a que foram votados os músicos das orquestras de cinema. Tio Sam, esse pândego magriço e amalucado lá do norte do continente, continua a mandar-nos as suas músicas de conserva em discos e latas, azucrinando os ouvidos da gente com guinchos de jazz e saladas de gramofone.

Antigamente (que triste é este advérbio!) havia uma preocupação carinhosa de parte dos empresários a respeito da sincronização orquestral dos filmes.

A gente ia ao cinema não só para assistir a um bom filme como para ouvir uma boa música. Era costume discutir as vantagens desta ou daquela casa de projeções somente por causa dos seus conjuntos musicais. [...]

Porque é preciso repisar bem este ponto: não basta a sugestão do cinema pelo filme; ela nunca pode ser completa se não houver o concurso de uma suave melodia durante a exibição. [...] Mas a música não pode ser enlatada, catalogada por números e executada, depois, de qualquer modo, automaticamente, como se aciona um ventilador ou uma bomba de sucção. [...] A máquina não tem alma. E seria preciso que fôssemos feitos à feição dos mecanismos que ora nos impingem para podermos compreendê-los e “sentir” a desarmonia que eles espalham por aí, torturando-nos os ouvidos... [...]

Necessitamos reintegrar de vez as orquestras nos cinemas. Prestigiar a arte como é devido. Dar aos músicos, de novo, facilidades para o exercício de sua profissão, a mais simpática e a mais pura de todas [...]. Euterpe está sendo vilipendiada pelos bárbaros modernos, os pioneiros de um progresso paradoxalmente regressivo e nefasto. Até quando? [CP 3out1930]

Talvez o Fiteiro fale com tanta saudade das orquestras de cinema porque a essa altura não tinha mais de ouvir a do Triângulo, fechado um ano antes.

Fechado discretamente, ao que parece sem deixar saudades, salvo talvez nas mariposas de suas matinês. Vítima de críticas ferozes durante sua curta vida, o Triângulo mereceu um único canto fúnebre. Seu autor foi Octavio Gabus Mendes, e não se pode classificar o canto pela demolição do Triângulo como propriamente lamentoso:

São Paulo, felizmente, acaba de se tornar uma cidade sem epidemias. [...] É atualmente a cidade mais higiênica do mundo. [...] O Triângulo está sendo arrasado. Vai ser construído, no terreno por ele ocupado, mais um arranha-céu.

[...] O famigerado Triângulo. A baiúca. A espelunca. Que, há semanas, ainda, eu pedia que o público arrasasse, está sendo arrasado, mesmo! Felizmente! Estou como Dita Parlo, numa cena de *Rapsódia húngara*<sup>18</sup>: achando todos bons, tudo bonito... Que felicidade! Quando vi o “tal” destelhado, comprei um livro de sonetos do dr. Guilherme de Almeida e, sozinho, fechadinho dentro do meu “laboratório”, recitei todo aquele melado que se desprende maciamente dos lírios inspirados que a arte “loura” do poeta [...] compôs... E não sei porque, após a leitura, a minh’alma se sentiu mais leve, mais perfumada [...].

Viva a morte do Triângulo! Vivooo! [Cin 199, 18dez1929]

## Conclusões

Convém fixar alguns pontos à guisa de conclusão.

Antes de qualquer coisa, gostaria de deixar claro que pesquisei sistematicamente apenas dois jornais de São Paulo – o *Correio Paulistano* e o *Diário Nacional* – além das revistas *Cinearte*, *Selecta* e a *Scena Muda*, publicadas no Rio de Janeiro, e outros periódicos não especificamente cinematográficos. O levantamento do tema abordado neste texto em alguns outros jornais paulistanos certamente enriqueceria a abordagem aqui aplicada, mas não estava dentro de meu projeto de pesquisa. Esta limitação deve ser levada em conta no conjunto deste trabalho.

---

<sup>18</sup> *Ungarische Rhapsodie* [Hans Schwarz, 1928]; silencioso, inaugurou o cine D. Pedro II com orquestra regida por Alberto Lazzoli.

Retomo uma reflexão feita a propósito da presença do cinema nos jornais. Vimos que no *Correio Paulistano* o cinema assume alguma importância apenas a partir do segundo semestre de 1926 e a pesquisa de Valencise na *Folha da Manhã* confirma que algo semelhante acontece nesse jornal<sup>19</sup>. Concluir daí que o cinema em São Paulo só se firmou como hábito popular nessa época seria precipitado. Um artigo interessantíssimo de Hélio Silva, publicado no *Correio Paulistano* sob o título “Uma futilidade muito séria” [29jun1929], conclamava as elites culturais e outras a não darem as costas para o cinema e encararem-no com a seriedade que exigia. Se isso era escrito em 1929, tudo indica que levar o cinema em consideração em 1926, nas páginas dos jornais que se propunham condutores dos destinos da nação, era uma pílula difícil de engolir. Nesse sentido, a imprensa carioca, ainda que não possuísse uma crônica cinematográfica digna do nome, espelhava com mais propriedade os hábitos sociais em páginas inteiras dedicadas a anúncios dos filmes em cartaz. A trincheira carioca da crônica de cinema eram as revistas: *Cinearte* foi criada em março de 1926 e era um prolongamento harmonioso da seção de cinema da revista *Para todos...*<sup>20</sup> Pedro Lima, já em 1924, tinha coluna sobre cinema brasileiro em *Selecta*<sup>21</sup>. Não propriamente de crônica ou crítica, a *Scena muda* alimentava semanalmente fãs com cinerromances e fotografias de astros da tela desde 1921. Se na imprensa paulistana, em 1926, as colunas de cinema insinuaram-se e firmaram-se, isso demonstra a força do hábito cinematográfico, que já estava plenamente instaurado. Os jornais é que foram a reboque.

Também, em termos de salas de exibição, São Paulo estava em situação bem inferior ao Rio de Janeiro. Se lembrarmos que os primeiros “elefantes brancos”, como eram chamados os cinemas do Quarteirão Serrador – a Cinelândia carioca –, o Capitólio, o Glória e o Império haviam sido inaugurados em 1925, modificando

---

<sup>19</sup> O *Diário Nacional* não cabe nesta reflexão: começou a ser publicado a 14 julho de 1927 e já no dia seguinte abria sua seção cinematográfica com o artigo “O cinema e sua importância”.

<sup>20</sup> Sobre a articulação de *Para todos...* com *Cinearte*, ver GOMES, 1974: p.295-366.

<sup>21</sup> AUTRAN, s/d.

a fisionomia urbana da capital da República, constataremos que não era apenas em termos numéricos que as salas paulistas estava aquém das do Rio ou das “cidades do Prata”, como lembrou o Fiteiro. Daí a indignação com o Triângulo, adaptado de um café, pequeno, abafado, barulhento, mal frequentado, com orquestra ruim – “em pleno coração da terceira cidade sul-americana”, em “artéria central” da “capital artística do Brasil”. “Forte coisa!”, diria a avó de Helena Morley<sup>22</sup>.

Aparentemente o Fiteiro nunca levou a sério as promessas da Metro-Goldwyn-Mayer de revolucionar o mercado exibidor brasileiro. Em várias crônicas ironizou as reformas apressadas que as Empresas Reunidas MGM realizaram no República e no Santa Helena, sobretudo neste, para a estreia de *O Grande desfile* [*The Big Parade*, King Vidor, 1925]. Seus textos revelam irritação contra as propagandas bombásticas da empresa e também um feroz antiamericanismo, pelo que este representava de exploração do mercado e da credulidade dos brasileiros<sup>23</sup>. Com certeza ficaria muito mais irritado se fosse leitor de *The Film Daily*. Nesta publicação nova-iorquina, a viagem de Louis Brock ao Rio de Janeiro é descrita em poucas palavras como a invasão da América do Sul pela Metro-Goldwyn-Mayer. A notícia sobre o sucesso da conquista do território é dada quando Brock fecha contrato com as Empresas Cinematográficas Reunidas Ltda.; o diário americano refere-se às salas controladas pelas Reunidas MGM como “44 of the leading theaters of Brazil”<sup>24</sup>. O Triângulo era uma delas.

Atendendo-nos estritamente às informações apresentadas, podemos anotar alguns elementos do espetáculo cinematográfico brasileiro anterior à chegada do cinema sonoro: os filmes eram apresentados rolo a rolo, com um intervalo entre

---

<sup>22</sup> Em *Minha vida de menina*, livro lançado em 1942 e que Elizabeth Bishop traduziu para o inglês.

<sup>23</sup> Sobre esse assunto específico ver “*O Grande desfile*”, “*The big mine*” e “*A grande decepção*” [CP 19, 20 e 22mar1927]. O filme estreou no Santa Helena a 19 de março. Octavio Gabus Mendes não compartilhou a opinião de João Raimundo Ribeiro. Seus comentários sobre a estreia do filme e a reforma do cinema são bastante elogiosos [CIN 060, 20abr1927].

<sup>24</sup> “*Joint foreign deal – M-G-M and 1<sup>st</sup> Nat’l to invade South America – Louis Brock to be in charge*” e “*M-G-M gets 44 houses in Brazil in big deal*” [*The Film Daily*, 21jul e 30nov1926].

cada um; o intervalo era anunciado por uma campainha acionada pelo projetor; a música ao vivo era fundamental. Salas sem nenhum tipo de acompanhamento musical ao vivo provocavam inquietação nos espectadores, que podiam reagir às vezes violentamente. Mesmo uma orquestra ruim, com uma seleção de músicas inadequadas, etc., era melhor do que o silêncio absoluto, perturbado apenas pelo barulho do projetor. Isso era inadmissível. Um elemento primordial para a avaliação de uma orquestra era a adequação do repertório ao espírito das cenas (músicas alegres em cenas alegres, músicas tristes, músicas agitadas, músicas românticas, etc.). A formação básica de um grupo musical num cinema central de segunda categoria era de 6 instrumentos: piano, dois violinos, flauta, clarineta, violoncelo ou contrabaixo. Este grupo básico podia ser aumentado para filmes especiais, eventualmente provocando aglomeração no espaço dedicado à orquestra. Cinemas de primeira linha tinham orquestras compostas de 10 a 15 músicos. Para filmes especiais, essas orquestras eram aumentadas para até 35 componentes ou mais. Tanto nos cinemas de primeira quanto nos de segunda categoria era habitual a execução de uma peça musical antes do início do programa cinematográfico propriamente dito.

“Os espetáculos cinematográficos sempre foram acompanhados por orquestras”, afirma o Fiteiro, numa frase tão categórica quanto a “Nunca houve um filme *silencioso*”, de Irving Thalberg. Ambas merecem os maiores questionamentos. O Fiteiro recorda um tempo – que não especifica – em que as orquestras se preocupavam em reproduzir ruídos correspondentes a cenas (trovões, tiros, patas de cavalo etc.). Afirma que não fazem mais isso, o que não é verdade pois um chofer de táxi comenta com Octávio Gabus Mendes o toque plangente do sino na cena final de *O Corcunda de Notre Dame*. Aliás, o próprio Fiteiro reclamou muito contra a barulheira com que foi acompanhada a projeção de *O Grande Desfile* no Santa Helena: sons de caminhões, aviões, tiros, canhões, tambores, clarins etc.

A questão dos ruídos numa metrópole ainda silenciosa e quase (?) provinciana. Por diversas vezes ao longo de minha pesquisa, lendo textos publicados no Rio

de Janeiro e São Paulo, me peguei com a sensação de como devia ser insuportável a inédita massa sonora que invadiu essas metrópoles a partir da segunda metade da década de 1920. Não apenas por causa da troada dos “Zé-Pereiras retumbantes” que invadia o Triângulo durante o carnaval, mas também pelos altofalantes nas praças, os gramofones nas portas das lojas de discos, os *klaxons* dos quatorze mil automóveis de São Paulo. Nesse sentido, considero exemplar a crônica de João Raimundo Ribeiro reivindicando a volta das orquestras aos cinemas e clamando: “a máquina não tem alma”. Na contracorrente da modernidade, é obviamente um texto eivado de saudosismo passadista. “Até quando?”, pergunta ele, os “bárbaros modernos”, “pioneiros de um progresso paradoxalmente regressivo e nefasto” vilipendiarão a mais pura das musas? A pergunta trazia o gérmen da resposta; bastava não vedar os olhos e tampar os ouvidos aos sons de vitaphones, movietones, gramofones e radiofones.

Esse comentário foi publicado em 3 de outubro de 1930. A 25 o *Correio Paulistano* foi empastelado pelos partidários do movimento que derrubou a República velha. O Brasil nunca mais seria o mesmo. Era a Revolução.

## Referências Bibliográficas

ALTMAN, Rick. "The Silence of the silents". *The Musical Quarterly*, volume 80, número 4, 1996, p. 648-718.

AUTRAN, Arthur. *A formação do ideário cinematográfico brasileiro: um estudo sobre Pedro Lima*. s/d. Inédito.

GOMES, Paulo Emilio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Editora Perspectiva e Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record e Funarte, 1996.

GUIMARÃES JR., Luís. *A família Agulha: romance humorístico (1870)*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent e Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003.

MENDES, Ricardo. "Cinema em São Paulo: o edifício, o comércio e os 'bons costumes'". *Informativo do Arquivo Histórico Municipal*, ano 3, número 15, novembro/dezembro 2007. Disponível em <http://www.arquiamigos.org.br/info/info15/i-estudos.htm>.

MORLEY, Helena. *Minha vida de menina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

VALENCISE, João Miguel. *A chegada do som nos cinemas de São Paulo segundo a Folha da Manhã*. 2012. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Imagem e Som – Universidade Federal de São Carlos (SP).

## Periódicos

*Cinearte* (indicado como CIN)  
*Correio Paulistano* (indicado como CP)  
*Diário Nacional* (indicado como DN)  
*Diário da Noite* (RJ)  
*Jornal do Brasil*  
*The Film Daily*

## A ressonância do modelo analítico de Philip Tagg para os Estudos da Música no Cinema<sup>1</sup>

Suzana Reck Miranda<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Artigo resultante de pesquisa com apoio financeiro do CNPq. Uma versão resumida deste tema foi apresentada no XVII Encontro Socine (Unisul, 2013).

<sup>2</sup> Professora do Departamento de Artes e Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, ambos da UFSCar, onde ainda coordena o Grupo de Estudos do Som e da Música no Audiovisual (GESSOMA). Publicou vários artigos e capítulos de livros sobre a relação da música com outros meios, em especial com o cinema.

**e-mail: [suzana@ufscar.br](mailto:suzana@ufscar.br)**

## Resumo

Este artigo destaca o modelo analítico do musicólogo britânico Philip Tagg no intuito de averiguar não apenas a contribuição pretendida pelo autor, mas também a ressonância de suas proposições nos Estudos da Música no Cinema. Nosso objetivo é colaborar com a discussão sobre os desafios envolvidos no caráter híbrido e interdisciplinar desta área de estudos.

Palavras-chave: Teoria da Música no Cinema; Musicologia; Philip Tagg; Estudos de Cinema.

## Abstract

This paper is focused on Philip Tagg's analytical model in order to investigate both the intended contribution by the author and the resonance of his propositions in Film Music Studies. Our aim is to contribute to the debate about the challenges implied by the hybrid nature of this specific area (in which Musicology and Film Studies are intertwined).

Keywords: Film Music Theory; Musicology; Philip Tagg; Film Studies.

Se considerarmos o quanto os Estudos da Música no Cinema se desenvolveram a partir de 1990, talvez soe injusto iniciar este texto destacando o tom pessimista que reverbera nas afirmações de David Neumeyer. O autor, mesmo pontuando tal expansão a partir do marco citado, acredita que este recorte teórico ainda não tem um papel relevante dentro do largo espectro de suas disciplinas geradoras, a Musicologia e os Estudos de Cinema (BUHLER, FLINN & NEUMEYER, 2000: 2).

Esta situação decorreria, em parte, devido ao longo período no qual, nos Estudos de Cinema, som e música foram temas periféricos diante do domínio imagético. Já na Musicologia, a despeito de ter sido academicamente estruturada há mais tempo, a principal barreira foi o dominante alinhamento com a História da Música Ocidental e com análises formalistas de obras consideradas “artísticas”.

Duprat nos lembra de que a Musicologia surgiu como disciplina no final do século XIX, no “clima epistemológico do positivismo cientificista” (DUPRAT, 2007: 7). Nattiez acrescenta que Guido Adler<sup>3</sup> a dividiu - em seu importante texto publicado em 1885 - em duas correntes principais: a ‘Musicologia Histórica’, que envolveria o estudo da notação, das formas musicais e suas evoluções, das regras de composição e da organologia; e a ‘Musicologia Sistemática’, dedicada à estética, à psicologia da música, à educação musical e ao que hoje chamamos de Etnomusicologia (NATTIEZ, 2005: 8). No entanto, o que de fato despontou e tornou-se dominante foi a primeira corrente.

Só no início do século XX é que músicas de tradições orais não ocidentais adentram o espaço acadêmico (até então tomado pelos cânones da música erudita ocidental) e começam a ser rigorosamente estudadas. Pesquisadores de Berlim, na Alemanha, denominaram este tipo de abordagem de ‘Musicologia Comparada’. Bastos acredita que em decorrência da necessidade de se estudar este tipo de música sem desvinculá-la do comportamento humano, houve uma aproximação inevitável da área com a Antropologia e o termo Etnomusicologia

---

<sup>3</sup> Trata-se da seguinte publicação: ADLER, Guido “Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft”, *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, vol. I, 1885, p. 5-20.

passou a ser amplamente adotado (BASTOS, 1995: 9-73)<sup>4</sup>.

Tanto a Musicologia quanto a Etnomusicologia disseminam-se nas universidades norte-americanas e europeias a partir da década de 1950 e, aos poucos, vão mutuamente reconhecendo a necessidade da interdisciplinaridade. Mas isto não significa que as diferentes abordagens não tenham lidado com tensões constantes. De um lado, havia os que, apoiados nas ideias utópicas de Charles Seeger<sup>5</sup>, defendiam que a Etnomusicologia e Musicologia Histórica deveriam ser consideradas “subdivisões” da Musicologia, uma vez que esta última seria “o campo de estudo completo” da música na cultura humana. De outro, estavam os que discordavam e que viam no importante livro de Alan Merriam<sup>6</sup> uma espécie de guia metodológico para a Etnomusicologia, pois acreditavam que as abordagens musicológicas, de um modo geral, tendiam a supor um conhecimento da música focado em compositores e obras, enquanto que o interesse da Etnomusicologia deveria centrar-se nos eventos, nas interpretações ou, como Tilton (1997: 25-42) propôs anos mais tarde, “no estudo das pessoas fazendo música”<sup>7</sup>.

Béhague pontua que, até há pouco tempo, a maioria dos musicólogos deu maior valor artístico às “obras primas” que se sustentam (segundo eles próprios concebem) em suas qualidades intrínsecas e não àquelas que se baseiam em elementos extramusicais (BÉHAGUE, 2006: 64). Tal predomínio é reforçado por Cook, que chega a apontar o fato de que nas universidades havia um repertório que era considerado “apropriado” para a investigação acadêmica (COOK, 2006: 9).

---

<sup>4</sup> O citado texto de Rafael J.M. Bastos parte de uma breve exposição da conformação das muitas “musicologias” e apresenta um excelente panorama sobre a definição da Etnomusicologia enquanto campo de estudo.

<sup>5</sup> Ver: SEEGER, Charles. *Studies in Musicology: 1935-1975*. Berkeley: University of California Press, 1977.

<sup>6</sup> MERRIAN, Alan. *The Anthropology of Music*. Chicago: Northwestern University Press, 1964.

<sup>7</sup> Jeff T. Tilton, em artigo publicado no livro *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (1997), fala de uma “*music-making epistemology*” e da experiência de “*knowing people through ‘musical being’*”.

Os desdobramentos foram inúmeros e originaram a chamada “nova musicologia”, fomentada inicialmente a partir de diferentes colocações feitas em resposta ao importante livro de Joseph Kerman (*Contemplating Music: Challenges to Musicology*) de 1985<sup>8</sup>. Não é nosso objetivo delimitar o amplo conjunto de ideias e práticas que surgiram nestas últimas décadas - encabeçadas por nomes como Gary Tomlinson<sup>9</sup>, Susan McClary<sup>10</sup> e muito outros. Queremos apenas frisar que os limites das abordagens foram estendidos e que há uma preocupação constante em não considerar a música como algo que opera de forma estrita e autônoma. Já nos disse Duprat (2007: 14) que hoje a interdisciplinaridade é aceita por todos e que é impossível delimitar rigorosamente áreas e subáreas. No entanto, vale ressaltar que isto não significa que localizar os Estudos da Música no Cinema dentro deste contexto seja uma tarefa mais simples nos dias atuais.

Em relação aos Estudos do Cinema, a situação não é menos complexa. Em artigo conjunto com James Buhler, Neumeyer aponta, por exemplo, que os primeiros textos sobre música e cinema publicados após o advento do som sincronizado ao filme foram escritos por compositores (Morton, Sternfeld, London, Sabaneev, Eisler, entre outros), o que explicaria o foco maior em práticas musicais e não nos efeitos da interação entre música, narrativa e aspectos visuais (NEUMEYER & BUHLER, 1994: 369).

Esboços modestos sobre esta interação apareceram nas primeiras teorias sobre o uso geral do som no cinema, que surgiram logo após a consolidação do cinema sonoro, momento em que realizadores e teóricos se preocuparam com uma possível ameaça do som à especificidade cinematográfica conquistada pela

---

<sup>8</sup> Este livro foi traduzido para o português por Álvaro Cabral: KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

<sup>9</sup> TOMLINSON, Gary. *Music in renaissance magic: Toward a historiography of others*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

<sup>10</sup> McCLARY, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

imagem silenciosa. De diferentes formas, muitos textos<sup>11</sup> deste período (como os de Serguei Eisenstein ([1928] 1985), Jean Epstein ([1947] 1985) René Clair ([1930] 1985) e de Rudolf Arnheim ([1938] 1985), por exemplo) preocuparam-se em denunciar o uso abusivo da voz em sincronia e defendiam que o som deveria acrescentar elementos à narrativa ao invés de redundá-la. No entanto, estas discussões iniciais não detalharam questões relativas à música. Textos posteriores é que a destacaram mais, embora raramente em publicações específicas.

É esta separação, de certo modo ainda presente, que motivou o diagnóstico pessimista de Neumeyer. O problema, segundo ele, está na “interdisciplinaridade irreduzível”<sup>12</sup> (BUHLER, FLINN & NEUMEYER, 2000: 2) que faz com que musicólogos deplorem interpretações superficiais de quem não possui um conhecimento musical amplo, da mesma forma que os teóricos do cinema criticam as análises musicais que não levam em consideração os elementos cinematográficos.

O interesse acadêmico em som/música no cinema cresceu notoriamente após a chamada era *Dolby* (final dos anos 1970), momento no qual uma maior integração entre os elementos sonoros foi tecnicamente viabilizada. Na década seguinte, na França, o também músico Michel Chion desponta como uma referência de peso nos estudos sobre som no cinema, mantendo-se nesta posição até hoje. Perpassando a Fenomenologia e os caminhos do compositor Pierre Schaeffer, suas obras exploram uma espécie de teoria da interação entre som e imagem cujo paradigma principal está baseado em relações sinérgicas, defendendo que o modo de ouvir afeta o modo de ver e vice-versa. Sua obra é vasta e explora não apenas efeitos sonoros e ruídos, mas também o uso da voz e

---

<sup>11</sup> Os textos citados podem ser encontrados no livro *Film Sound: Theory and Practice* (1985), editado por WEISS, E. & BELTON, J.

<sup>12</sup> Termo original: irreducible interdisciplinarity.

da música em filmes<sup>13</sup>.

Paralelamente, outra produção teórica surge nos Estados Unidos, específica sobre música e cinema, que tenta, num esforço nem sempre unanimemente reconhecido, dialogar com os dois campos disciplinares geradores. Tais abordagens focaram, sobretudo, a tradição da chamada “época de ouro”, voltando-se para as funções e a estética das partituras (com linguagem sinfônica), originalmente compostas para o cinema hollywoodiano entre os anos 1930 e 1940.

Um marco deste campo híbrido - ainda sem um local exatamente definido nas áreas - foi, sem dúvida, a obra de Claudia Gorbman, *Unheard Melodies – Narrative Film Music*, publicada em 1987. O livro tornou-se referência por iniciar uma discussão acadêmica rigorosa que abrangeu tanto os Estudos de Cinema como determinadas questões que integram e conformam a Musicologia. Entre os argumentos que a autora explora um dos que mais repercutiu foi sua afirmação categórica de que a música típica do cinema narrativo clássico permanece a maior parte do tempo imperceptível para o espectador – ou “transparente”, para adotarmos um conceito caro aos Estudos de Cinema –, na medida em que favorece os elementos narrativos do filme. Além disso, a autora não ignora o binômio música/cinema, criando termos que os distinguem, sem que tal caminho de análise deixe de focar com profundidade autores como Jean-Louis Baudry, nome importante para a teoria do cinema.

A posição de Gorbman, portanto, desafia - de certa forma - os argumentos centrais da “irreducibilidade” apontada por Neumeyer, que se sustenta no “desconhecimento” inerente de um dos campos. Ou seja, para ele, tanto os músicos rejeitam as interpretações limitadas de quem não possui um conhecimento musical consistente, quanto os teóricos do cinema desprezam as análises musicais que desconsideram os elementos cinematográficos. Assim, com Gorbman, estes universos comumente separados, no mínimo, tornaram-se mais

---

<sup>13</sup> Até o momento, *La Musique au Cinéma*, publicado em 1995 pela Fayard, é o único livro que Chion dedicou especificamente às questões musicais no cinema.

próximos, e criaram uma sequência de estudos que se dedicou a ampliá-la ou questioná-la, tais como o fizeram Caryl Flinn e Kathryn Kalinak, autoras, respectivamente, de *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia and Hollywood Film Music* e de *Settling the Score: Music and Classical Hollywood Film*, contribuindo para a produção de um escopo teórico que ganha, assim, visibilidade e volume<sup>14</sup>.

Nosso objetivo neste artigo é destacar que os Estudos da Música no Cinema, tendo em vista o seu caráter híbrido e interdisciplinar, podem receber valiosas contribuições de autores que não necessariamente, como Gorbman e Chion, transitam com notória destreza entre as fronteiras das disciplinas ditas geradoras (Musicologia e Estudos de Cinema). Como exemplo, tomaremos o modelo analítico do musicólogo britânico Philip Tagg (oriundo do seu longo estudo sobre a música popular) no intuito de averiguar não apenas a contribuição pretendida pelo autor, mas também possíveis ressonâncias de suas proposições no recorte teórico específico da música no cinema.

### **Ecos musicológicos e novos olhares**

Conhecido pela postura crítica em relação ao modo como o conhecimento musical é disseminado no meio acadêmico, Philip Tagg foi um dos pioneiros em estudos rigorosos sobre Música Popular e membro fundador da IASPM (*International Association for the Study of Popular Music*), no início da década de 1980. Desde suas primeiras pesquisas, dedicou-se a desenvolver um modelo analítico que, além dos elementos estruturais, levasse em consideração o que ele chama de contexto *paramusical*, no qual as significações musicais são necessariamente compreendidas para além de seus elementos intrínsecos.

O tema de abertura da série de TV *Kojak* (EUA, CBS, 1973-1978) foi um dos seus primeiros objetos de análise, fato que já revela o interesse do musicólogo

---

<sup>14</sup> Abordamos detalhadamente este escopo teórico em outro artigo: “O legado de Gorbman e seus críticos para os Estudos da Música no Cinema”, publicado em CONTRACAMPO/UFF. Niterói, nº 23, dezembro de 2011, p 160-170.

pela sinergia da música com os meios audiovisuais. Tal pesquisa gerou o livro *Kojak - 50 Seconds of Television Music* (1979), no qual analisa um único exemplo musical (com 50 segundos de duração), e nele consegue enumerar 43 características diferentes (relacionadas ao tempo, aos timbres, a parâmetros acústicos, efeitos de estúdio, contornos melódicos, entre outras). Tagg quis demonstrar que análises musicológicas usuais não são capazes de gerar resultados como este, uma vez que priorizam os elementos que constituem a composição musical em si, sem levar em consideração uma série de características que são fundamentais no universo da música popular como, por exemplo, o fato de circular como um produto comercial entre públicos muitas vezes heterogêneos e/ou a sua principal forma de registro não ser a notação musical convencional. Este diagnóstico foi reforçado em suas pesquisas posteriores, bem como no emblemático livro *Fernando the flute* (1991), no qual analisa a canção *Fernando*, um sucesso de vendas do grupo sueco ABBA.

Tagg notou que, de um modo geral, os descritores analíticos comumente utilizados sobrevalorizam elementos inerentes ao ‘fazer’ musical. Trata-se de uma terminologia que permite ao analista reconhecer e identificar elementos que constituem uma peça musical, bem como técnicas empregadas na sua execução, mas que, no entanto, não contempla características ligadas à ‘recepção’ musical. O autor identificou uma carência de termos capazes de denotar efeitos perceptivos e/ou conotações culturalmente específicas e tal situação, em sua opinião, restringiria o reconhecimento e a distinção de sons musicais apenas a sujeitos com formação em música (TAGG, 1982: 40-43).

Em detrimento disto, as abordagens de Tagg partem do princípio de que a música é um sistema simbólico e que o seu poder de comunicação é tão dependente das competências perceptivas das pessoas que não possuem formação em música (as quais ele denomina “não musos”) quanto das que possuem (Cf. TAGG, 2001). Defende que todas as pessoas deveriam ter acesso ao entendimento de como a música afeta e gera compreensões. Para o autor, descritores ligados apenas ao fazer musical não são suficientes (um mesmo

acorde, por exemplo, pode suscitar ideias diferentes em diferentes obras), principalmente porque não contemplam relações com fenômenos não musicais (*paramusicais*). Neste sentido, sugere que os musicólogos precisam pensar em descritores estruturais mais democráticos (TAGG, 2001: 4).

Resumidamente, o modelo semioticamente orientado de Tagg consiste em identificar, na obra musical, *musemas* (conceito originalmente elaborado por Charles Seeger, em 1960, que diz respeito a unidades mínimas de significação<sup>15</sup>) e, logo após, observar as associações *paramusicais* possíveis que estes *musemas*, em uma prática cultural específica, podem suscitar. O autor esclarece que os *musemas* (e suas associações) são semelhantes a outros *musemas* de outras músicas e que esta característica permite ao analista encontrar um possível significado (para o evento sonoro) a partir de uma “correspondência hermenêutica” (entre eventos distintos).

Consequentemente, duas etapas são imprescindíveis em seu método. A primeira implica em observar os *musemas* da música analisada em relação a outros, de outras obras, que sejam semelhantes, desde que estas obras tenham sido concebidas dentro de um mesmo contexto cultural. Após, os *musemas* devem ser relacionados aos seus possíveis contextos *paramusicais* (letra, cenários, ações, habitat social, entre outros).

Leitor e crítico atento, Tagg tangenciou várias faces da Musicologia, entre as quais destacamos os estudos da Semiologia aplicados à Música (NATTIEZ, 1975; MOLINO, 1975 e RUWET, 1972, entre outros) e chegou a usar em um de seus artigos a polaridade poético/estésico - derivada de Jean Molino - para traçar as diferenças entre o fazer musical e a percepção/recepção da música (Cf. TAGG, 2001)<sup>16</sup>. Costuma também explicitar a especificidade do discurso musical e as dificuldades em delimitar os referentes simbólicos, indiciais e/ou iconicidades com

---

<sup>15</sup> Cf. TAGG, 1979: 71. Nome original: *museme* ([Seeger, 1960: 76] apud TAGG, 1979:71).

<sup>16</sup> Sobre a origem dos termos poético/estésico - ver: MOLINO, Jean. “Fait musical et sémiologie de la musique” in: *Music en jeu n.17*, 1975, p.37-62. Há uma tradução para o português deste texto em NATTIEZ, J.J.; ECO,U. Et. al. *Semiologia da Música*, Lisboa: Vega Universidade, s/d.

algo extrínseco a sua estrutura. É neste horizonte que ele define as associações *paramusicais* como aquelas que podem ser construídas tanto por semelhanças sonoras quanto cinéticas. Tais associações podem derivar, por exemplo, de relações de causalidade (ou proximidade) entre o fragmento musical analisado e o que quer que a ele possa estar conectado (uma semelhança acústica, uma analogia sinestésica, uma determinada prática social, entre outros).

No intuito de aprimorar tal modelo, Tagg e Clarida empreenderam uma longa pesquisa empírica entre 1979 e 1985 que, posteriormente, foi compilada no livro *Ten Little Title Tunes*, publicado em 2003. Trechos musicais pequenos, retirados de exemplos filmicos e televisivos,<sup>17</sup> foram reproduzidos sem as imagens a centenas de pessoas<sup>18</sup> que, num curto espaço de tempo, tiveram que descrever configurações visuais que julgavam equivalentes, a partir de exercícios de pensamento associativo. Foram feitos cruzamentos estatísticos rigorosos e as tabelas resultantes passaram a constituir o que os autores chamaram de material de ‘comparação interobjetiva’<sup>19</sup>.

Os autores analisaram os resultados detalhadamente, levantaram possíveis razões musicais para as associações dos ouvintes e as examinaram intrínseca e extrinsecamente. Posteriormente, situaram tais características musicais em um campo abrangente do discurso musical ocidental e de suas interações sociais. Embora o modelo analítico de Tagg vez ou outra seja contestado, ecoou notoriamente em duas importantes publicações sobre a interação música/cinema, conforme explicitaremos logo mais.

Como já dissemos, Tagg (e também Clarida) defende a busca por um vocabulário no qual “musos” e “não musos” possam relacionar certas

---

<sup>17</sup> Exemplos foram extraídos das séries de TV *Monty Python’s Flying Circus* (UK, BBC, 1969-1974), *Miami Vice* (EUA, NBC, 1984-1987), dos filmes *Um bonde chamado desejo* (EUA, Elia Kazan, 1951), *Romeu e Julieta* (UK, Franco Zefirelli, 1968), entre outros.

<sup>18</sup> Foram cerca de 600 pessoas de três países (Suécia, Canadá e Inglaterra), sendo que a maioria foi composta por alunos que frequentaram seus cursos de análise da música popular, com ou sem formação musical.

<sup>19</sup> Termo original: *interobjective comparison* (TAGG & CLARIDA, 2003: 96).

sonoridades não apenas de uma maneira estruturalmente correta, mas fenomenologicamente coerente. Por essa razão é que o livro *Ten Little Title Tunes* demonstra um esforço em dissecar relações comuns e estereotipadas, bem como em fornecer meios para conhecer e reconhecer os arquétipos de nossa própria cultura.

Neste horizonte, não por acaso, boa parte da construção do vocabulário baseou-se nas sugestões ocorridas durante os testes empíricos. Tagg e Clarida elaboraram descritores estruturais a partir de termos coloquiais e incorporaram desde descritores de timbres (baseados em rótulos de *samplers*, de *softwares*), de parâmetros (inspirados em *templates* de equipamentos via termos como *reverb*, *delay*, entre outros), descritores conotativos (a partir de bibliotecas de exemplos musicais), até títulos de fonogramas, de partituras. Em um de seus testes/exercícios recentes, por exemplo, Tagg usou como referência títulos e estruturas musicais da compilação de partituras de Erno Rappé<sup>20</sup>, destinada ao acompanhamento musical de filmes na época do cinema silencioso (Cf. TAGG, 2012). Cabe ressaltar ainda que seus descritores também abarcam termos musicais como *stacatto*, *glissando*, *crescendo*, *diminuendo*, desde que sejam plausíveis para “não musos”.

As sugestões analíticas de Tagg envolvem também uma disposição cronométrica exata do exemplo analisado bem como a elaboração de uma espécie de partitura gráfica, com linhas para o tempo, para a forma, para a ocorrência de *musemas*, entre outras. O autor frisa ainda que não existe – e nem pode existir – um “dicionário” de *musemas*. Ou seja, para cada análise, uma tabela de ideias musicais deve ser elaborada (TAGG, 1979, 2003).

Diante do exposto, queremos destacar o seguinte fato: embora o empreendimento Tagg, de um modo geral, centra-se na elaboração de um modelo analítico mais “democrático” para a música popular, sua principal estratégia envolveu analisar trechos musicais acoplados a imagens (trechos de filmes, vinhetas, programas e comerciais de TV), bem como ministrar cursos

---

<sup>20</sup> RAPPÉ, Erno. *Motion Picture Moods for Pianists and Organists*. New York: Arno, [1ª Ed.1924] 1974.

universitários de música para cinema e TV - para alunos de comunicação e de música simultaneamente (TAGG, 2003, 2012).

Consequentemente, é possível compreender a ressonância, mesmo que breve, de suas ideias já nos nascentes estudos teóricos da Música de Cinema da década de 1980. Kathryn Kalinak, em artigo importante de 1982<sup>21</sup>, usou o estudo empírico de Tagg e Clarida (que, na época ainda era um relatório de pesquisa e não o livro) para analisar exemplos de temas musicais que suscitam associações com a figura feminina (temas pastorais, românticos, elementos rurais, entre outros). Kalinak cruzou os seus registros sobre a representação musical da esposa virtuosa (em filmes clássicos hollywoodianos) com as estruturas musicais que foram ligadas à figura feminina nos estudos de Tagg/Clarida (melodias sem síncopes, com notas em legato, com progressões harmônicas direcionais, entre outras características).

Outro eco importante encontra-se no trabalho de Anahid Kassabian, que conheceu Tagg no final da década de 1980, na Universidade de Gotemburgo, durante seu doutoramento<sup>22</sup>. Atualmente, ela é professora titular na Universidade de Liverpool, no mesmo Departamento onde Tagg permaneceu por 10 anos<sup>23</sup>. No seu livro *Hearing Films: tracking identification in Contemporary Hollywood Film Music* (2001), ela relacionou uma série de características dos resultados obtidos por Tagg e Clarida com algumas teorias feministas<sup>24</sup> que também foram baseadas em oposições, uma vez que os ouvintes de Tagg e Clarida propuseram

---

<sup>21</sup> “The Fallen Woman and the Virtuous Wife: musicals stereotypes in *The Informer*, *Gone with the Wind*, and *Laura*” in: *Film Reader* vol. 5, pp 76-82.

<sup>22</sup> Kassabian fez seu doutorado na Universidade Stanford (EUA) e passou uma temporada na Suécia sendo aluna de Tagg.

<sup>23</sup> Philip Tagg foi professor na Universidade de Gotemburgo (Suécia) entre 1980 e 1991. Depois, mudou-se para o Departamento de Musicologia da Universidade de Liverpool (UK), onde permaneceu até 2002. Entre 2002 e 2009, foi Professor de Musicologia na Faculdade de Música da Universidade de Montreal (Canadá). Desde 2010, é Professor Visitante nas Universidades de Huddersfield e de Salford, ambas na Inglaterra.

<sup>24</sup> Dentre os textos que Kassabian cita, estão: LAURETIS, Teresa de (1984). “Desire in Narrative” in: *Alice Doesn't: feminism, semiotics, cinema*. Bloomington: Indiana University Press e KAPLAN, E. Ann (1978). *Woman in film noir*. London: British Film Institute.

associações através de oposições binárias (como, por exemplo, mobilidade/cidade com homens e imobilidade/natureza com mulheres).

Dialogando majoritariamente com abordagens dos chamados Estudos Culturais, Kassabian foca sua reflexão nos processos de recepção dos filmes, sobretudo nos mecanismos de engajamento e identificação. Como outros autores, ela transita pela Teoria do Cinema e pela Musicologia, mas agrega ao seu repertório os Estudos da Música Popular, uma vez que não se detém, como Kalinak, em composições instrumentais originais do cinema clássico hollywoodiano, mas sim nas compilações de músicas populares em filmes comerciais das décadas de 1980 e 1990. Seu alvo é demonstrar que há algo a mais nesta opção por compilações do que apenas um fator de mercado. Ela acredita que as narrativas hollywoodianas, anteriormente alinhadas a ideologias masculinas (nos filmes dos anos 30-40, por exemplo), abriram espaço para personagens femininas que não representam mais aquela mulher ideal do cinema das décadas passadas e que isso, entre outras coisas, propicia relações distintas na articulação música/imagem.

Destacando que há pouca referência à música na literatura sobre o modo como o cinema hollywoodiano engaja o espectador em processos de identificação, Kassabian afirma enfaticamente que qualquer abordagem sobre o tema deve levar em conta a relação entre o espectador e a trilha musical. Para ela, o que gera consistência tanto na codificação quanto na decodificação das significações possíveis da música em filmes é o que ela chama de “competência”, uma habilidade culturalmente adquirida, variável, que funciona entre “falantes de uma mesma linguagem”, cuja consistência varia de acordo com o grau de “fluência” (Cf. KASSABIAN, 2001). Em decorrência disto é que as ‘comparações interobjetivas’ empregadas por Tagg/Clarida a interessaram sobremaneira, mesmo pontuando aspectos que julgou serem problemáticos.

## Dissonâncias

Recentemente, em artigo-resposta para o *IASPM@ Journal* (vol. 3 n.2, 2013), Kassabian foi mais enfática na crítica às proposições de Philip Tagg. Esta edição trouxe um dossiê especial, dedicado a responder ao artigo que o musicólogo publicou no volume anterior (vol. 2, n.1, 2011) especialmente para comentar os 30 anos de existência da IASPM. No referido texto<sup>25</sup>, Tagg - enquanto membro fundador da mencionada associação - descreve que os objetivos iniciais da IASPM eram ser uma organização interdisciplinar, internacional e multiprofissional, pelas seguintes razões:

A impossibilidade de compreender a Música Popular sem considerar seus vários campos: o fazer musical, aspectos musicológicos, antropológicos, sociológicos, psicológicos, acústicos, entre outros;

Como há muitos tipos de música no mundo, é preciso que esta associação leve isto em conta;

É preciso também considerar as múltiplas funções envolvidas na Música Popular: o compositor, o intérprete, o DJ, o produtor, os colecionadores, entre outros.

Em seguida, expôs que, em sua opinião, a associação falhou em inúmeros aspectos, dentre os quais, destacou o uso 'não crítico' da terminologia convencional da musicologia para, segundo ele, inadequadamente denotar as práticas estruturais da Música Popular. Outro ponto que Tagg destacou foi a falta de interesse entre os membros da IASPM em um tema que considera urgente: a (por ele chamada) música invisível<sup>26</sup>, que diz respeito a uma música que se apresenta em uma condição de escuta que não a coloca em primeiro plano, ou seja, trata-se daquela música que circula junto com imagens, propagandas, situações de consumo, que é pano de fundo de salas de espera, consultórios,

---

<sup>25</sup> "Caught on the back foot: epistemic inertia and visible music" in: *IASPM@Journal* (Journal of The International Association for the Study of Popular Music) vol. 2, n.1, 2011.

<sup>26</sup> Termo original: *invisible music*.

lojas, entre outros.

Em sua resposta <sup>27</sup>, Kassabian criticou Tagg em quatro aspectos. Primeiramente, apontou que, embora Tagg defenda uma diversidade temática, ele próprio não costuma dialogar com as pesquisas distintas de seus pares. O segundo aspecto negativo, que na opinião de Kassabian decorre do primeiro, é haver na obra de Tagg muita autocitação. “Nós fazemos um desserviço a nós mesmos ao não citarmos outros estudiosos que escrevem sobre temas semelhantes” <sup>28</sup>, afirma a autora (KASSABIAN, 2013a: 88). Já o terceiro é um aspecto metodológico. Kassabian não acha pertinente excluir a importância de se pensar os *musemas* também em uma relação intrínseca, dentro de uma única obra (a ênfase de Tagg repousa na comparação entre *musemas* de diferentes obras, bem como nas associações *paramusicais* por eles suscitadas). Por fim, Kassabian destaca que o que Tagg chama de música invisível é praticamente a mesma coisa que ela chama de música onipresente<sup>29</sup>, embora seus pontos de vista sejam diferentes. Para Tagg, a falta de interesse neste tipo de ocorrência musical deriva, em parte, de uma falta de atenção que é própria à recepção deste tipo de música. Kassabian, por outro lado, acha que o desinteresse relaciona-se com certo desconforto que ela sempre notou na IASPM em relação à música produzida deliberadamente para fins comerciais, fato que delimitou uma preferência dos pesquisadores em estudos que envolvem uma escuta “atenta”.

Este tipo de debate, em nossa opinião, é fundamental e contribui para que os estudos específicos sobre a música no cinema reverberem em outros patamares. O intercâmbio entre pesquisadores que, de algum modo, encontram-se imersos

---

<sup>27</sup> “You Say Invisible, I Say Ubiquitous: A (Formally Former) Student’s Response to Philip Tagg’s ‘Caught on the Back Foot: Epistemic Inertia and Visible Music’” in: IASPM@Journal, vol.3 n.2, 2013, pp.86-95.

<sup>28</sup> Frase original: we do ourselves a disservice by not citing the other scholars who write about similar topics.

<sup>29</sup> Termo original: *ubiquitous music*. Maiores detalhes podem ser encontrados em seu recente livro: *Ubiquitous listening: affect, attention, and distributed subjectivity*. Los Angeles/London, University of California Press, 2013b.

no híbrido recorte dos Estudos da Música no Cinema com aqueles mais localizados em uma das disciplinas geradoras é o que pode fomentar o tão desejado papel “mais relevante” que Neumeyer desacredita. Mesmo diante do difícil desafio de lidar com áreas tão abrangentes, a aproximação de determinados aspectos de uma e/ou de outra vertente poderá suscitar cruzamentos importantes e remodelar paradigmas.

Para concluir, queremos destacar que - talvez - a principal ressonância das ideias de Tagg para os Estudos da Música de Cinema ainda esteja por vir: o musicólogo termina o seu citado artigo de 2011 lamentando a escassez de trabalhos sobre música/cinema ou música/audiovisual no âmbito da IASPM, e afirma que, principalmente em relação ao tema “música invisível”, pesquisas com música e imagem em movimento poderão ajudar a solucionar problemas epistemológicos centrais nos Estudos da Música Popular. Quem sabe, a partir deste apelo, novas interfaces ocorram - inclusive em solo brasileiro.

## Referências Bibliográficas

BASTOS, Rafael J. de Menezes. “Esboço de uma Teoria da Música: Para Além de uma Antropologia sem Música e de uma Musicologia sem Homem”. Anuário Antropológico/93. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995, p. 9-73.

BÉHAGUE, Gerard. “Música ‘erudita’, ‘folclórica’ e ‘popular’ do Brasil: Interações e inferências para a musicologia e etnomusicologia modernas”. Latin American Music Review, Volume 27, n. 1, 2006, p. 57-68.

BUHLER, James; FLINN, Caryl & NEUMEYER, David. (eds.) Music and Cinema. Hanover: Wesleyan University Press, 2000.

CHION, Michel. La Musique au Cinéma - Les chemins de la musique. Paris: Fayard, 1995.

COOK, Nicholas. “Agora somos todos (etno)musicólogos. [Trad. Pablo Sotuyo Blanco]. Ictus - Periódico do PPGMUS/UFBA, Vol. 7, 2006, p. 7-32.

DUPRAT, Régis. “A musicologia à luz da hermenêutica”. Claves, n.3, maio 2007, p. 7-19.

GORBMAN, Claudia. Unheard Melodies: Narrative Film Music. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

FLINN, Caryl. Strains of Utopia: Gender, Nostalgia and Hollywood Film Music. Princeton: Princeton University Press, 1992.

KALINAK, Kathryn. “The Fallen Woman and the Virtuous Wife: musicals stereotypes in The Informer, Gone with the Wind, and Laura”. Film Reader, vol. 5, 1982, p. 76-82.

\_\_\_\_\_. Settling the Score: Music and Classical Hollywood Film. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.

KASSABIAN, Anahid. Hearing Films: tracking identification in Contemporary Hollywood Film Music. New York/London, Routledge, 2001.

\_\_\_\_\_. “You Say Invisible, I Say Ubiquitous: A (Formally Former) Student’s Response to Philip Tagg’s ‘Caught on the Back Foot: Epistemic Inertia and Visible Music’” in: IASPM@Journal (Journal of The International Association for the Study of Popular Music), vol.3 n.2, 2013a, p.86-95.

\_\_\_\_\_. Ubiquitous listening: affect, attention, and distributed subjectivity. Los Angeles/London, University of California Press, 2013b.

McCLARY, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press, 1964.

MOLINO, Jean. "Fait musical et sémiologie de la musique" in: *Music en jeu* n.17, 1975, p.37-62.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris, UGE, 1975.

\_\_\_\_\_. [Trad. Luiz Paulo Sampaio] "O desconforto da Musicologia" in: *Per Musi: Revista Acadêmica de Música*, n. 11, 2005, p. 5-18.

NEUMEYER, David & BUHLER, James. "Film Music/Film Studies" in: *Journal of the American Musicological Society* 47, n. 2, 1994, p. 364-385.

RAPPÉ, Ernő. *Motion Picture Moods for Pianists and Organists*. [1ª Ed. 1924] New York: Arno, 1974.

RUWET, Nicolas. *Langage, musique, poésie*. Paris, Seuil, 1972.

SEEGER, Charles. *Studies in Musicology: 1935-1975*. Berkeley: University of California Press, 1977.

TAGG, Philip. *Kojak - 50 Seconds of Television Music*. [1ª Ed. 1979]. New York: Mass Media Music Scholars' Press, 2000.

\_\_\_\_\_. "Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice" in: *Popular Music*, Cambridge University Press Vol. 2, Theory and Method, 1982, p. 37-67

\_\_\_\_\_. "Music analysis for 'non-musos': popular perception as a basis for understanding musical structure and signification" in: *Conference on Popular Music Analysis (invited paper)*. University of Cardiff, November, 2001.

\_\_\_\_\_. & CLARIDA, Bob. *Ten Little Title Tunes*. New York/Montréal: Mass Media Music Scholars' Press, 2003.

\_\_\_\_\_. "Caught on the back foot: epistemic inertia and visible music" in: *IASPM@Journal (Journal of The International Association for the Study of Popular Music)* vol. 2, n.1, 2011, p. 3-17.

\_\_\_\_\_. "Music, Moving Image, and the "Missing Majority": How Vernacular Media Competence Can Help Music Studies Move into the Digital Era" in: *Music*

and the Moving Image, University of Illinois Press, vol. 5, No. 2 (Summer 2012), p. 9-33.

TITON, Jeff T. "Knowing Fieldwork". In *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Ed. Gregory Barz e Timothy Cooley. New York: Oxford University Press, 1997, p. 25-42.

TOMLINSON, Gary. *Music in renaissance magic: Toward a historiography of others*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

WEISS, Elisabeth. & BELTON, John (eds.). *Film Sound: Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 1985.

**Reproduções do cinema e do rádio em *Kansas City*,  
de Robert Altman**

Elder Kôei Itikawa Tanaka <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Doutorando em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo e bolsista CAPES. Atualmente, é pesquisador visitante na Universidade da Pensilvânia com bolsa de doutorado sanduíche CAPES/Fulbright.*

***e-mail: elder.tanaka@gmail.com***

## Resumo

Esse artigo discute *Kansas City* (Robert Altman, 1996) a fim de observar como a imitação dos modelos da indústria cultural se configura nos personagens Johnny O'Hara e Blondie e quais as relações dessa imitação com as teorias de Guy Debord sobre a sociedade do espetáculo. Também comparamos o filme *Hold Your Man* (1933), de Sam Wood (1883-1949), com *Kansas City*, analisando semelhanças e diferenças entre ambos.

Palavras-chave: Robert Altman; indústria cultural; cinema; rádio.

## Abstract

This article discusses *Kansas City* (Robert Altman, 1996) in order to observe how the imitation of models from the culture industry is established in the characters Johnny O'Hara e Blondie, and which are the relations that this theme has with Guy Debord's theories regarding the society of spectacle. We also compare Sam Wood's *Hold your Man* (1933) with *Kansas City*, analyzing their differences and similarities.

Keywords: Robert Altman; culture industry; cinema; radio.

Em determinada cena de *Kansas City* (1996), o gângster Seldom Seen (Harry Belafonte) circula, numa sala reservada do *Hey-Hey Club*, entre seus capangas e Johnny O'Hara (Dermot Mulroney), o assaltante branco que se disfarçou como negro para praticar seus crimes. Johnny cometera o erro de assaltar um grande cliente do gângster e, assim como em boa parte do filme, Seldom Seen reflete sobre o que fazer com seu prisioneiro. Ouve-se ao fundo o som de um piano. Entre baforadas do seu charuto, Seldom dirige-se a Johnny e pergunta-lhe:

Seldom Seen: Diga-me, alguma vez na vida você já foi maltratado? Então, como você sabe o que é sentir-se bem? Neste momento você deveria estar se sentindo ótimo, mas não está. Ouça essa música. Isso é Bill Basie. Ele é parte da razão de você ainda não estar morto.<sup>2</sup>

O piano de Bill Basie<sup>3</sup>, e todos os outros músicos da banda de jazz do *Hey-Hey Club*, além de fonte de prazer para Seldom Seen, também fazem parte do princípio organizador do filme de Robert Altman (1925-2006), cujas obras frequentemente possuem uma estrutura narrativa fragmentada que acaba envolvendo a música de alguma maneira. Foi assim com *Nashville* (1975) e a *country music*, e com *Short Cuts* (1993), no qual a música — jazz ou erudita — era parte fundamental no núcleo que envolvia as personagens Zoe e Tess.

Com *Kansas City*, no entanto, Altman buscou outro tipo de abordagem, fazendo do filme em si um tipo de improvisação jazzística. Nas palavras do próprio cineasta:

Eu tentei escrever esse filme como jazz e eu tentei filmá-lo dessa maneira. Em outras palavras, eu tenho falas e um enredo com um suspense definido. Tem um início, um meio com algumas interrupções e um encerramento, mas entre essas partes eu

---

<sup>2</sup> Todas falas do filme transcritas neste trabalho têm tradução nossa.

<sup>3</sup> William “Count” Basie (1904-1984) iniciou sua carreira como músico na adolescência, acompanhando filmes mudos nos cinemas de Nova Jérsei, sua cidade natal, de onde saiu pouco tempo depois acompanhando um show itinerante de *vaudeville* pelos EUA. Em 1927, estabeleceu-se em Kansas City, onde tocou nos Blue Devils de Walter Page e, em seguida, na banda de Bennie Moten. Após a morte de Moten, Basie assumiu a liderança da banda e divulgou o jazz produzido em Kansas City em turnês ao redor dos EUA. (Cf. GIDDINS & DEVEAUX, 2009, pp. 214-215)

deixo os atores à vontade nesses *riffs*, como eles fazem na música. (SELF, 2002, p. 9)

As filmagens de *Kansas City* também renderam um documentário: *Jazz 34'* (1996), no qual é possível assistir a cenas estendidas da banda de jazz do *Hey-Hey Club* não utilizadas para o filme. *Jazz 34'* tem a narração de Harry Belafonte, o gângster Seldom Seen de *Kansas City*, e ganhou o prêmio do público de Melhor Documentário na 21ª Mostra Internacional de Cinema em São Paulo, no ano de 1997<sup>4</sup>.

*Kansas City*, todavia, não se resume ao jazz. O filme também tece comentários incisivos sobre outros aspectos da sociedade norte-americana – tanto do período histórico em que a narrativa se desenrola como o de produção do filme. As cenas que mostram as relações do crime organizado com os políticos democratas de Kansas City, por exemplo, encontram eco no panorama político norte-americano da década de 1990, que oferecia a Altman um cenário desolador. Depois dos governos republicanos de Richard Nixon, Ronald Reagan e George Bush, a esperança depositada no democrata Bill Clinton foi perdida, tão logo ele assumiu a presidência da república e passou a tomar medidas que contrariavam o discurso utilizado durante a campanha para as eleições de 1992. Além disso, as relações escusas de Clinton com os estúdios de Hollywood – que financiaram a campanha do candidato democrata com generosas quantias<sup>5</sup> – e a compra de estúdios independentes pelas grandes corporações minavam cada vez mais o trabalho de diretores como Altman. De acordo com a pesquisadora Solange de Almeida Grossi,

---

<sup>4</sup> 32 anos de Mostra Internacional de Cinema. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/especiais/32-anos-de-mostra-internacional-de-cinema,33651.htm>. Acesso em: 08/12/2010.

<sup>5</sup> “O Partido Democrata arrecadou US\$ 8 milhões de Hollywood por ciclo de campanha nos anos 1990 – que, em geral, ocorriam 3 vezes por ano. As doações tinham um caráter corporativo peculiar: o executivo e produtor David Geffen doava, em média, US\$200.000 por ano. (...) Steven Spielberg US\$ 200.000; (...) [o estúdio] DreamWorks fazia doações em média de US\$ 500.000; Disney US\$ 1 milhão; Miramax US\$ 600.000”. (DICKENSON, 2006, p. 46)

ao longo de cinco décadas em Hollywood, o diretor – obtendo sucessos comerciais, sucessos de crítica, mas igualmente “fracassos”, tanto em termos de bilheteria, quanto em termos de crítica – se indispôs com vários estúdios cinematográficos, a ponto de estes se recusarem a financiar diversos de seus projetos; tais divergências tiveram seu ápice após a filmagem de *Popeye* (1980), quando Altman, impossibilitado de filmar em decorrência de hostilidades, retirou-se de Hollywood durante uma década (o diretor chegou inclusive a fazer trabalhos na Europa, envolveu-se com o teatro e também voltou à televisão). Altman já havia trabalhado como cineasta independente pela companhia Lions Gate (fundada por ele em 1970 e vendida em 1981), pois havia percebido, como Bertolt Brecht, que, quando se está inserido na indústria cultural, há diversas limitações quanto à elaboração de filmes exigentes, posto que os grandes estúdios não os consideram suficientemente lucrativos. (GROSSI, 2007, p. 12)

De certa forma, podemos considerar que *Kansas City*, de 1996 – último ano do primeiro mandato de Clinton –, foi a oportunidade que o diretor teve de incluir críticas contundentes, sob a perspectiva dos anos 1990, às atitudes do Partido Democrata na década de 1930. Paralelamente às narrativas centrais, o filme nos mostra uma desagregação política na cidade. Em diversas cenas é possível observar desde o envolvimento dos políticos democratas com o crime organizado até as estratégias para manipular o resultado das eleições, como o recrutamento ilegal de eleitores de outras cidades e a eliminação daqueles que tentam atrapalhar esse processo.

Outro aspecto da cultura americana sobre a qual *Kansas City* tece comentários é a imitação dos modelos oferecidos pela indústria cultural, que no filme se configura nos personagens Johnny O’Hara e Blondie (Jennifer Jason Leigh). Por meio da análise de algumas cenas do filme, discutiremos nesse artigo as relações desse tipo de imitação com as teorias de Guy Debord sobre a sociedade do espetáculo e analisaremos os paralelos que Altman estabelece entre o filme *Hold Your Man* (1933), de Sam Wood (1883-1949) com a narrativa de *Kansas City*.

## O cinema e o rádio em *Kansas City*

Em outro momento de *Kansas City*, o gângster Seldom Seen retorna à sala do Hey-Hey Club, onde mantém Johnny O'Hara e Blue Green (Martin Martin) em cativeiro. Rodeados pelos capangas do gângster, Johnny e Blue ouvem silenciosamente as palavras de Seldom, que circula pelo recinto e faz comentários sobre a audácia da dupla de ladrões ao roubarem Sheepshan Red, o melhor cliente do gângster. É possível ouvir, ao fundo, *Blues in the dark*, de Count Basie, sendo tocada pela banda no salão do clube. Johnny, o único branco desse cenário, mantém-se em pé no centro da sala, sob os olhares fixos de todos os negros que o circundam no espaço reduzido.

Nesse ambiente à meia-luz, o espectador só é capaz de identificar a silhueta dos personagens, já que boa parte do cenário permanece na penumbra. A filmagem é feita em plano americano, acompanhando em *pan shot* os passos lentos de Seldom. O registro, como em outros momentos de *Kansas City*, é incomum: outros personagens surgem na tela em primeiro plano, embora seja o gângster o foco da cena. Dessa maneira, em alguns instantes, não é possível vê-lo em cena por inteiro, mas somente detalhes de sua figura.

Em determinado momento de seu discurso, Seldom detém seu passo ao lado de Johnny e lhe pergunta sua opinião sobre o cinema e o rádio:

Seldom Seen: Eu tenho que te dizer: você tem colhões<sup>6</sup>. Colhões e nenhum cérebro. E colhões sozinhos não são nada. Colhões não valem nada. Um maldito porco tem colhões. O Blue aqui ficou sentado a noite inteira chupando colhões de porco. Não sei nem o que você prefere: um pote de *chitlings*<sup>7</sup> ou uma bela xana. Um porco tem

---

<sup>6</sup> No original: “*I've got to say this for you: you got guts*”. A opção pelo termo “colhões” foi feita visando adaptar as gírias de Seldom para essa fala específica, mas a perda da carga semântica é inevitável dentro do contexto do filme. Nossa análise mostrará outros momentos em que há em *Kansas City* referências literais ou figurativas ao sentido original do termo *guts* (tripas, vísceras) e que são importantes para o entendimento da trama do filme como um todo.

<sup>7</sup> Prato típico do sul dos Estados Unidos feito com as vísceras do porco e consumido principalmente pelos escravos negros (COVEY, EISNACH, 2009. p. 160).



mais cérebro que você. Você vem aqui pulando feito um Tarzan<sup>8</sup>, bem no meio de um mar de negros, como se estivesse em um filme. Você gosta de filmes? Estou falando com você! Você gosta de filmes?

Johnny O'Hara: Posso assistir ou não.

Seldom Seen: Eu recomendo que você não assista depois do que eles fizeram com o seu rabo com toda essa merda de *hambone*<sup>9</sup> e Stepin Fetchit<sup>10</sup>. Ou então você gosta de rádio. Você... você gosta de rádio? Responda!

---

<sup>8</sup> Personagem criado por Edgar Rice Burroughs (1857-1950) para as *pulp magazines* (revistas de ficção de tiragens numerosas e impressas em papel de baixa qualidade) do início do século XX nos EUA. Tarzan é um homem que cresceu em uma selva e foi criado por macacos. O sucesso do conto *Tarzan of the Apes*, publicado em 1914, levou o personagem para os livros – 25 no total até 1964. Em 1918 foi lançado o filme mudo *Tarzan of the Apes* e, em 1932, com o advento do filme sonoro, Hollywood lançou o mais famoso filme do personagem: *Tarzan, the Ape Man*. O sucesso cinematográfico fez com que Tarzan se tornasse uma marca valiosa a partir da década de 1920 e o personagem foi utilizado das mais variadas formas: tiras de jornal, histórias em quadrinhos, propagandas, brinquedos, alimentos, programas de rádio, entre outras (YOUNG, YOUNG, 2007, pp. 535-537).

<sup>9</sup> *Hambone*, também conhecido como "*Patting Juba*", é uma técnica musical que utiliza o próprio corpo e as mãos como instrumentos de percussão. Foi utilizada no século XVIII pelos escravos negros nos EUA em substituição aos tambores, proibidos pelos senhores de escravos por serem considerados instrumentos capazes de incitar revoltas. Sem os tambores, o *hambone* era a única maneira que os escravos tinham para marcar o ritmo das canções e danças que praticavam. A referência jocosa que Seldom faz à técnica provavelmente refere-se ao modo como o *hambone* era utilizado nos shows de teatro de variedades (*vaudeville*), em espetáculos feitos em *blackface*, estereotipando os negros (ABRAHAMS, 2006, p. 47; GUSHEE, 2005, pp. 9-10).

<sup>10</sup> Stepin Fetchit era a alcunha artística do norte-americano Lincoln Theodore Perry (1902-1985). Perry foi um artista de grande sucesso dentro do TOBA (*Theater Owners Booking Association*) e, em 1927, começou a trabalhar nos filmes de Hollywood fazendo pequenos papéis até ser escalado para *Hearts in Dixie* (1929), grande sucesso da Fox Film Corporation e um dos primeiros filmes sonoros com elenco composto integralmente por atores negros. Fetchit recebeu por esse trabalho US\$ 1,500.00 por semana de filmagem, tornando-o um dos atores negros mais bem pagos de Hollywood. Sua performance lhe garantiu presença em outros filmes, representando sempre o papel de negro apalermado e preguiçoso – estereótipo muito comum à época – que servia de alívio cômico às narrativas, sofrendo abuso verbal e físico pelos personagens brancos. Sua carreira é exemplo do preço pago pelo negro para que tivessem representação dentro da indústria cultural norte-americana (GATES, HIGGINBOTHAM, 2009, pp. 198-200).



Johnny O'Hara: Sim, gosto às vezes.

Seldom Seen: Claro que gosta. Toda essa coisa de *Amos'n'Andy*. No cinema e no rádio os brancos ficam criando essa merda o tempo todo. E então eles acreditam em tudo!<sup>11</sup>

Podemos observar, no discurso de Seldom, em conjunto com outras cenas de *Kansas City*, uma série de críticas operadas em dois diferentes níveis: primeiramente, problematiza-se o fato de que os meios de produção da indústria cultural sejam todos controlados por uma minoria; em seguida, questiona-se o aproveitamento dos aparatos culturais tanto na esfera da produção quanto na do consumo. Desenvolveremos esses pontos ao longo deste artigo.

### ***Amos'n'Andy* e a indústria cultural nos anos 1930**

As referências e críticas de Seldom Seen sobre o cenário da indústria cultural norte-americana à época em que a narrativa de *Kansas City* se passa, ou seja, a década de 1930, são significativas para o contexto porque, apesar de ainda viver os resquícios da crise econômica de 1929 e estar sob a tensão política de uma Segunda Guerra Mundial iminente, esse período foi caracterizado por um grande crescimento no mercado da indústria cultural. Filmes, discos, literatura popular,

---

<sup>11</sup> No original: "Seldom Seen: I've got to say this for you: you got guts. Guts and no brains. And guts alone don't mean nothing. Guts is cheap. Fuckin' pig got guts. Blue here have been sittin' up all nite long suckin' on some pig guts. Don't even know which you like better: a pot of chitlings or a piece of pussy. A pig got more brains than you. You come swinging in here like... like Tarzan... right in the middle of a sea of niggers, like you are in a picture show. You like picture shows? I'm talking to you. You like picture shows?"

Johnny: I can take them or leave them.

Seldom Seen: I'd recommend you leave them after what they done to your ass with all that hambone and Stepin Fetchit shit. Or maybe you are a radio man. You... you like radio? Answer me!

Johnny: Yeah, I like it sometimes.

Seldom Seen: Goddamn right you do. All that Amos--Amos'n'Andy. In the movies and in radio white people just sit around all day long thinking up that shit. And then they believe it!"

esportes, histórias em quadrinhos e tudo o que estava relacionado ao universo do entretenimento teve um grande desenvolvimento nos anos 1930: a *Billboard*<sup>12</sup> estabeleceu seu *hit parade*; Cooperstown, em Nova Iorque, inaugurou o *National Hall of Fame* de *baseball*; os personagens de *comic strips* Nancy Drew e Dick Tracy iniciaram o combate ao crime; e as salas de cinema passaram a contar com o conforto do ar-condicionado (HARK, 2007, p. 4).

Em contrapartida, o mercado de produção de filmes teve um início de década tenebroso. A demanda por cinemas luxuosos no fim dos anos 1920 sofreu uma queda brusca, transformando as salas em elefantes brancos dispendiosos. Hollywood foi atingida pela crise em todos os níveis: os lucros diminuíram, as contratações cessaram, cinemas foram fechados e os estúdios RKO, Paramount, Fox e Universal entraram em concordata em 1933, ano em que as vendas de ingressos tiveram seu pior índice naquela década. O cenário começou a mudar quando o setor de exibição da indústria colocou em prática uma série de medidas para alavancar novamente as vendas. O preço dos ingressos foi reduzido e várias estratégias foram adotadas para atrair o espectador: sessões duplas, promoções, concursos, *newsreels*<sup>13</sup>, desenhos animados<sup>14</sup> e a venda de pipoca, que rendia de três a quatro vezes o seu custo. O filme, portanto, era somente parte de um pacote de entretenimento – aqueles que preferissem ainda tinham a opção de frequentar os *drive-in theaters*, que surgiram em 1933, e acompanhar os filmes de dentro do próprio veículo (HARK, 2007, pp. 4-6).

No caso do rádio, no entanto, a passagem para a década de 1930 foi menos

---

<sup>12</sup> Publicação semanal norte-americana fundada em 1894 com foco no mercado publicitário, mas que, logo no início do século XX, especializou-se no mercado radiofônico e fonográfico (lançamentos e críticas de discos). A *Billboard* tornou-se famosa pelas publicações de seus *rankings* musicais, considerados relevantes. (HUTCHISON, 2010. p. 188).

<sup>13</sup> Noticiário lançado duas vezes por semana em forma de filmes com cerca de dez minutos de duração e reproduzido antes dos filmes nas sessões de cinema dos anos 1930 e 1940, antecedendo o advento da televisão (MURRAY, 1999. p. 173)

<sup>14</sup> Ícones do *cartoon* norte-americano – como Betty Boop, Pernalonga, Popeye e Pato Donald – surgiram na década de 1930 (HARK, 2007, p. 4).

turbulenta. Os anos 1920 haviam sido cenário de um crescimento acelerado das transmissões, que se consolidaram com o passar da década seguinte, e o rádio tornou-se um meio de comunicação influente tanto nos EUA como na Europa. Ao oferecer notícias e entretenimento por um custo relativamente baixo, o rádio pôde rivalizar com o cinema como forma de expressão cultural dominante. Prova disso é que, de 1929 a 1933, com o aprimoramento tecnológico, o número de aparelhos de rádio produzido nos EUA duplicou. Com esse crescimento, as estações puderam absorver rapidamente a mão-de-obra oriunda de outras formas de entretenimento em declínio, como o teatro de variedades, além de oferecer música a um custo menor do que os discos (LACEY, 2002, pp. 24-25).

A popularização do rádio na década de 1930 aumentou o interesse dos anunciantes por esse nicho de mercado. Embora os anúncios já fizessem parte das transmissões radiofônicas desde o início da década de 1920, foi no período pós-1929 que a relação entre as indústrias da propaganda e do rádio se tornou mais sólida. A partir de 1931, quando a crise atingiu empresas pequenas e elas não puderam mais investir em anúncios, as grandes corporações passaram a dominar o espaço publicitário durante as transmissões, com uma abordagem bem mais direta e agressiva em relação aos ouvintes/consumidores, ao mesmo tempo em que se envolviam com a produção dos programas das redes nacionais (LACEY, 2002, pp. 24-25). Estabeleceu-se um monopólio, pois, mesmo que apenas um terço das estações nacionais fossem afiliadas à NBC ou à CBS, as duas redes detinham 90% do poder de transmissão das ondas de rádio, pois elas controlavam a maioria das estações com maior alcance por todo o país (LENTHALL, 2002, p. 53). Tal processo acabou com as estações não comerciais, outrora em plena atividade, e suas reivindicações por um controle estatal da indústria radiofônica caíram por terra nos primeiros anos da Depressão. Quando o *New Deal* autorizou uma maior intervenção do Estado na economia, o monopólio comercial das transmissões de rádio já havia sido legitimado (LACEY, 2002, p. 26).

Em *Indústria cultural – o Iluminismo como mistificação das massas*, Max Horkheimer e Theodor Adorno declaram que nem o cinema nem o rádio



têm mais necessidade de serem empacotados como arte. A verdade de que nada são além de negócios lhes serve de ideologia. Esta deverá legitimar o lixo que produzem de propósito. O cinema e o rádio se autodefinem como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores-gerais tiram qualquer dúvida sobre a necessidade social de seus produtos (HORKHEIMER, ADORNO, 2002, p. 8).

Entretanto, de acordo com Horkheimer e Adorno, a estrutura comercial do rádio limitava seu caráter progressista aquém do que era permitido no cinema, pois

em toda parte, o rádio, fruto tardio e mais avançado da cultura de massa, traz consequências provisoriamente recusadas ao filme por seu pseudomercado. A estrutura técnica do sistema comercial radiofônico o imuniza dos desvios liberais, como os que os industriais do cinema ainda se podem permitir no seu campo. É uma empresa privada que, em antecipação aos outros monopólios, já se mostra de todo soberana. (...) Incorporando completamente os produtos culturais na esfera das mercadorias, o rádio renuncia a colocar como mercadorias seus produtos culturais. Ele não cobra do público na América taxa alguma, e, assim, assume o aspecto enganador de autoridade desinteressada e imparcial, que parece feita sob medida para o fascismo. Daí o rádio se tornar a boca universal do *Führer*. (...) O fato desmedido de o discurso penetrar em toda parte substitui o seu conteúdo, do mesmo modo como a oferta daquela transmissão de Toscanini tomava o lugar do seu conteúdo, a própria sinfonia (HORKHEIMER, ADORNO, 2002, p. 8).

Simultaneamente ao desenvolvimento tecnológico e à consolidação institucional das transmissões de rádio, a década de 1930 também foi palco do surgimento de novos formatos dentro da programação. Além dos programas musicais e de debates, surgidos ainda nos anos 1920, as estações de rádio passaram a transmitir o *serial drama*<sup>15</sup>, cuja narrativa era contínua, dividida em episódios com momentos de crise e de resolução. Foi também nos anos 1930 que houve o surgimento dos programas humorísticos e de variedades, cuja função era oferecer uma forma de escapismo e de distração aos tempos difíceis – muitas vezes fazendo uso de humor negro sobre a situação crítica então vivida pelos americanos. Vários artistas oriundos do teatro de variedades dominavam a programação, desenvolvendo novos formatos de shows (LACEY, 2002, p. 27).

<sup>15</sup> Conhecidas como radionovelas no Brasil.

Dentre os programas de comédia da época destacou-se *Amos'n'Andy*, protagonizado pelos comediantes brancos Freeman Gosden e Charles Correll. O programa foi ao ar pela primeira vez em agosto de 1929 na emissora WMAQ, de Chicago, meses antes da queda da bolsa de Nova Iorque, e contava as aventuras de dois negros motoristas de táxi pela cidade. Em pouco tempo *Amos'n'Andy* tornou-se o programa de maior audiência das rádios norte-americanas, alcançando 40 milhões de ouvintes, ou seja, um terço da população do país. Foi o primeiro grande programa de rádio em âmbito nacional a criar nos ouvintes o hábito de acompanhar um programa específico em um horário determinado, e mostrou aos artistas de teatro de variedades que a comédia no rádio era possível – e lucrativa. O sucesso de *Amos'n'Andy* levou-o também para a televisão na década de 1950, onde permaneceu no ar até 1953. No rádio, o último programa foi ao ar em 1960 (DOUGLAS, 2004, pp. 104-110).

Boa parte do humor do programa vinha do uso de jogos de palavras, de trocadilhos e do próprio *Black English*<sup>16</sup> utilizado pelos protagonistas. Susan Douglas alega que *Amos'n'Andy* era um dos poucos programas de comédia no rádio em que os negros não eram representados como criados. Além disso, segundo Douglas, os milhões de ouvintes brancos do programa não o acompanhavam diariamente a fim de rir da estupidez e ingenuidade da dupla de negros, mas riam, sim, de uma versão um pouco exagerada deles próprios – porque, embora não admitissem, muitos brancos se identificavam com Amos e Andy. Ao fazer uso de um "ventriloquismo racial", Correll e Gosden configuravam, na boca de dois negros, a sensação de desamparo de toda a população norte-americana naquele momento. A incompreensão estereotipada que Amos e Andy tinham em relação à complexidade da situação econômica em que viviam figurava a mesma incompreensão dos brancos – projetada de maneira prudente sobre os negros (DOUGLAS, 2004, pp. 104-110).

Em depoimento ao *Los Angeles Times* em julho de 1997, Robert Altman expressou seu desejo de levar *Amos'n'Andy* para as telas do cinema em um

---

<sup>16</sup> Variante do inglês falada pelos negros norte-americanos.

projeto em parceria com Harry Belafonte que faria referências tanto ao programa de rádio como ao da televisão. Seu título provisório era *Cork* (“Rolha”, em inglês).

“Nossa ideia no momento é fazer algo como o show da Broadway ‘*Bring in Da Noise, Bring in Da Funk*’”, declarou Altman, referindo-se ao musical que incorpora o sapateado na sua investigação sobre a cultura negra norte-americana. “Só que, em vez de sapateado, nós faremos isso com a comédia”, disse Altman. “Não seria uma obra biográfica linear. Estamos usando a comédia como metáfora para demonstrar o desenvolvimento do racismo nesse país. As pessoas têm medo de tocar nesse assunto. É muito arriscado” (ZUCKOFF, 2009, p. 514).

Em *Kansas City, Amos’n’Andy* surge como referência para Seldom identificar a dupla de ladrões composta por Johnny O’Hara e Blue Green. Johnny praticara o roubo a Sheepshan no táxi de Blue com o rosto pintado de preto, a fim de enganar a vítima, mas o golpe é descoberto pelo gângster quando ele percebe que há manchas de rolha queimada na roupa de Sheepshan. O plano falido de Johnny e Blue, que tomaram como princípio o que Gosden e Correll praticavam no rádio, tem duas características importantes dentro do enredo do filme: em primeiro lugar, Johnny não se colocou em *blackface* para fazer comédia como *Amos’n’Andy*, mas para praticar um crime “em meio a um mar de negros”, o que coloca em questão não só a inteligência do assaltante, mas também a maneira como a apropriação do modelo foi realizada.

Em segundo lugar, Blue Green não se enquadra no perfil criado por Gosden e Correll, dado o fato de que ele não precisa fingir ser negro. Tal fato é destacado com uma rima visual durante a cena descrita anteriormente, no momento em que Seldom esfrega com a mão o rosto de Blue, como se tentasse, sem sucesso, remover a mesma tinta preta que saiu da pele de Johnny momentos antes no filme (Figura 1).

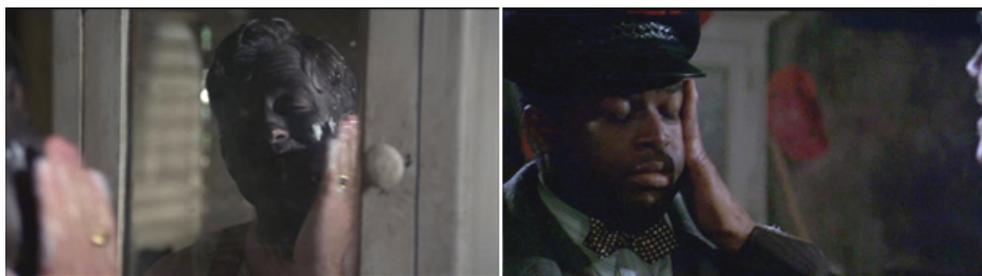


Figura 1 – Johnny lavando o rosto (esq.) e Seldom esfregando o rosto de Blue (dir.).  
(KANSAS City, 2005)

A presença de Blue Green como cúmplice no assalto a Sheepshan reforça um procedimento do diretor de evitar a celebração de uma suposta essencialidade da raça negra, como se só os brancos estivessem sujeitos à influência da indústria cultural. Blue também é atraído pela ideia de que seria possível lucrar com aquela estratégia, mas fica claro pelas cenas desde o início do filme que Johnny é o mentor do plano e, desse modo, assim como sua namorada Blondie (Jennifer Jason Leigh), é ele quem mais se presta ao engano.

A estratégia escolhida por Johnny e Blue para praticar o assalto evidencia um processo de espetacularização da sociedade, no qual, segundo Guy Debord, “o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um *comportamento hipnótico*” (grifo nosso) (DEBORD, 1997, p. 18). O comportamento irrefletido de Johnny em *Kansas City* estabelece uma tentativa de espelhamento do que se fazia em um programa de rádio diretamente para a realidade, com a esperança de que a farsa fosse produtiva. De acordo com Debord,

a primeira fase da dominação da economia sobre a vida social acarretou, no modo de definir toda realização humana, uma evidente degradação do *ser* para o *ter*. A fase atual, em que a vida social está totalmente tomada pelos resultados acumulados da economia, leva a um deslizamento generalizado do *ter* para o *parecer*, do qual todo “*ter*” efetivo deve extrair seu prestígio imediato e sua função última. Ao mesmo tempo, toda realidade individual tornou-se social, diretamente dependente da

força social, moldada por ela. Só lhe é permitido aparecer naquilo que ela não é (DEBORD, 1997, p. 18).

Dessa maneira, “toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de *espetáculos*. Tudo o que era vivido diretamente virou uma representação” (DEBORD, 1997, p. 13). O fato de Johnny querer “parecer” um negro em meio aos domínios de Seldom Seen e o discurso do gângster caracterizam, nessa cena de *Kansas City*, a crítica de Altman em relação ao processo descrito por Debord. Blue Green espelha em si o aspecto mais brutal dessa crítica pela referência que seu assassinato faz aos linchamentos, também vistos na década de 1930 como uma espécie de *espetáculo coletivo*, em que multidões de brancos assistiam e participavam de massacres a negros acusados de crimes hediondos.

### **Kansas City e Hold your man**

Logo após o término do discurso de Seldom Seen, descrito anteriormente, há um corte, e a cena seguinte mostra ao espectador uma sala de cinema em que *Hold your man* (1933), de Sam Wood, é projetado. A câmera filma a sala de cinema em plano geral, a partir da posição superior do corredor central da sala, tendo a tela ao fundo no centro do enquadramento. É possível ver as fileiras de assentos ocupados pelos espectadores à esquerda e à direita do corredor (Figura 2).



Figura 2 – A projeção de *Hold your man* no cinema de *Kansas City*. (KANSAS City, 2005)

A primeira cena exibida no filme de Altman é uma tomada em que Eddie (Clark Gable) entra em uma sala pela porta à esquerda do cenário. Ruby (Jean Harlow) o aguarda mais à direita. A câmera corta para um diálogo em campo e contracampo dos protagonistas. Retorna-se à tomada anterior em plano geral e, por um breve momento, eles hesitam, até que um corre em direção ao outro e os dois se abraçam ternamente.

Nesse momento, há um corte e surgem Carolyn (Miranda Richardson) e Blondie sentadas na plateia, assistindo ao filme. Carolyn, em primeiro plano, à esquerda, acompanha o filme distraidamente, desviando seu olhar da tela por vários momentos e virando a cabeça para observar o que se passa nas fileiras de trás enquanto come pipoca. Blondie, à direita e em segundo plano, por sua vez, assiste ao filme atentamente, com o olhar fixo na tela (Figura 3). É possível ouvir o diálogo entre os protagonistas de *Hold your man*:

Ruby: Você sentiu minha falta?

Eddie: Estava morrendo de saudades de você.

Ruby: Puxa, e eu pensei...

Eddie: Eu sei o que você pensou...



Figura 3 – Carolyn (esq.) e Blondie (dir.) no cinema. (KANSAS City, 2005)

Nesse instante, Altman realiza um corte e exibe novamente a projeção de *Hold your man*, mas dessa vez em um plano mais fechado, em que só é possível ver a tela do cinema. Nela, há um close de Eddie e Ruby abraçados. Eddie aparece em primeiro plano, filmado pelo seu lado direito, e continua seu discurso ao mesmo tempo em que afasta lentamente seu rosto até que ambos fiquem frente a frente:

Eddie: ... e eu não te culpo. Eu não ousei tentar entrar em contato. Tudo o que eu queria era fugir. Eu te mandaria notícias assim que possível...

Ruby: Claro. Eu sei.

O diretor realiza um corte e retorna novamente a Blondie e Carolyn, mas dessa vez em um plano mais aberto, em que é possível ver o restante da plateia, composta totalmente por negros – as duas mulheres são as únicas brancas entre

os espectadores. Ambas permanecem com as mesmas atitudes descritas anteriormente e é possível perceber um certo desconforto de Carolyn em relação ao lugar para onde foi levada.

Nas primeiras décadas do século XX, ir ao cinema nos Estados Unidos era uma atividade restrita à classe trabalhadora — os críticos da época descreviam o cinema como “o show vulgar para pessoas vulgares”. Com o ingresso ao preço médio de vinte e cinco centavos no fim dos anos 1930, o cinema tinha como público-alvo todos aqueles excluídos de formas de entretenimento mais caras. A classe operária era, então, o nicho de mercado explorado por empresários do ramo do entretenimento. O resultado dessa relação da classe trabalhadora com o cinema foi a criação de um estereótipo em torno da atividade. Os filmes eram vistos pelos ricos com desdém porque, segundo os últimos, não havia qualquer sofisticação ou valor estético nessa forma de entretenimento (BAUMANN, 2007, p. 24).

Outro estereótipo em torno dos filmes girava ao redor da suposta corrupção e imoralidade por eles propagada. Definido como um “vício urbano” por autoridades religiosas e alguns intelectuais, o conteúdo dos filmes norte-americanos do início do século XX era considerado violento e perigoso. Tal crença era potencializada devido ao medo de que as imagens em movimento tivessem uma grande influência sobre a classe trabalhadora, crianças e minorias étnicas, provocando comportamento criminoso ou antissocial. Para a parte “respeitável” da sociedade, o cinema “pertencia à mesma classe dos bordéis, casas de jogos de azar e esconderijos de criminosos” (BAUMANN, 2007, p. 24). Esse estereótipo explica a inquietude de Carolyn, esposa de um político importante da cidade, dentro da sala de cinema ao lado de Blondie e de dezenas de negros.

É interessante notar também que, na cena anterior à sequência dentro do cinema, as maiores críticas feitas à indústria cultural foram proferidas justamente por um negro. Embora *Seldom Seen* acuse os brancos de acreditarem em tudo o que criam, a cena seguinte nos mostra uma sala de cinema composta quase integralmente por negros. Esses últimos — e os pobres, como vimos acima, em

um âmbito mais amplo — também estão sujeitos àquilo que é projetado no cinema ou transmitido via rádio.

Voltando à descrição da cena de *Kansas City*, enquanto a câmera focaliza a plateia com Blondie e Carolyn, é possível ouvir Eddie dizendo a Ruby: “Eu tenho grandes planos para nós dois e o bebê – nosso bebê”. Nesse momento, realiza-se um corte que leva o espectador à estação de trem em Iowa, onde o político Henry Stilton (Michael Murphy), esposo de Carolyn, encontra. Dali ele liga para sua casa em Kansas City. Com outro corte, o diretor nos leva novamente para a sequência dentro do cinema com Carolyn e Blondie, retomando a mesma posição de câmera anterior ao corte. Nesse momento, Blondie olha para o seu relógio e cutuca Carolyn, chamando-a para fora da sala. Carolyn se assusta, mas segue o comando. As duas se levantam e começam a sair. Em *Hold your man*, Eddie e Ruby continuam seu diálogo:

Eddie: Eu decidi que hoje nós iríamos nos casar. Nossa, estou muito ansioso.

Ruby: Vai dar tudo certo. Você vai ser meu e eu serei sua pra sempre... Como é bom poder te sentir perto de mim... Eu te amo, Eddie.

Blondie não consegue parar de olhar para a tela às suas costas enquanto sobe os degraus que levam à saída da sala. E, embora tenha sido ela a chamar Carolyn para fora do cinema, é a última que vai à frente, guiando Blondie pela mão e evitando que tropece nos degraus e caia. Diante da relutância em sair, Carolyn praticamente puxa Blondie para fora da sala. A cena é filmada do mesmo plano geral de onde a sequência no cinema teve início, ou seja, no corredor. Dessa vez, as silhuetas das duas mulheres, ao subirem a escadaria, se sobrepõem à tela, e o espectador de *Kansas City* não consegue ver a projeção integralmente.

A câmera acompanha em *pan shot* o movimento das duas saindo da sala e se encaminhando ao saguão. Blondie se dirige ao telefone público enquanto Carolyn se senta em uma cadeira à esquerda do cenário, tendo um cartaz do filme em exibição à sua direita. O diretor focaliza esse cartaz, fixando o enquadramento alguns segundos para que o espectador tenha tempo de identificar de qual filme se trata. Altman chama a nossa atenção propositalmente para o cartaz de *Hold*

*your man* (Figura 4), pois o filme de Sam Wood nos dá pistas importantes sobre Blondie, seu comportamento e a atuação de Jennifer Jason Leigh no papel da personagem.



Figura 4 – O cartaz de *Hold your man*. (KANSAS City, 2005)

Em *Hold your man*, terceiro de seis filmes com Jean Harlow e Clark Gable como protagonistas, Eddie Hall é um vigarista sedutor em Nova Iorque que, após aplicar um de seus golpes, esconde-se da polícia inadvertidamente no apartamento de Ruby Adams, uma moça simples, irreverente e perspicaz. As fotos de outros homens com dedicatórias espalhadas pela casa e focalizadas pela câmera nessa cena inicial indicam que ela também utiliza seus dotes físicos e seu poder de sedução como armas de conquista. Embora ajude o homem desconhecido que acabara de se esconder em seu apartamento, Ruby, nesse primeiro momento, procura não demonstrar claramente seu interesse pelo vigarista, que desde o início procura seduzi-la e vai embora sem que ela perceba.

Na cena seguinte, no salão de danças *Elite Club*, Ruby tenta, em busca de dinheiro, aplicar um malsucedido golpe em Al Simpson, um vendedor de

Cincinnati com quem mantinha um relacionamento. Eddie encontra o casal e dança com Ruby ao som da música-tema do filme.

Ruby vai até a casa de Eddie na cena a seguir e, embora relutante, ao final deixa-se cair nos braços do golpista. A moça se apaixona e passa a cuidar de Eddie e de sua casa, mesmo quando ele é preso por um de seus golpes. No último deles, Eddie e seu parceiro Slim têm a ideia de extorquir dinheiro de Aubrey, um dos admiradores de Ruby. Quando o plano está em andamento e Ruby seduz seu admirador, Eddie tem um acesso de ciúmes, bate em Aubrey e manda Ruby se arrumar para irem ao cartório retirar uma licença de casamento, a fim de ser entregue a um padre para que possam se casar. Entretanto, quando o casal volta do cartório já com a licença em mãos, encontram uma multidão em frente ao prédio onde moram e descobrem que Aubrey foi encontrado morto. Eddie some e Ruby acaba sendo presa e condenada a passar dois anos em um reformatório. Além de se adaptar à disciplina do lugar, lá ela descobre que está grávida e passa a ter a preocupação de criar um filho no reformatório, sem o apoio de um pai. Al Simpson surge e lhe pede em casamento, o que lhe daria a liberdade, mas Ruby nega o pedido, alegando que Al é bom demais para ela.

Em uma das cenas no reformatório, Ruby senta-se ao piano e canta *Hold your man*, cuja letra ensina às mulheres que a única maneira de conseguir um homem é dando-lhe muito amor:

All women like to play the game of love  
But most women don't seem to know that game of love  
Well, let me tell you. To be aloof is quite passé.  
That's no game to play  
There's just one way to hold your man  
  
Give him love that will Mmmm  
With a kiss that will Mmmm



Hold him close to you with love's caress

Lead him on to happiness

With a sigh that will Mmmm

Then the thrill that will Mmmm

Close your drowsy eyes

Drift to Paradise

Give him love and you'll hold your man.<sup>17</sup>

Logo em seguida, Eddie, ainda fugitivo da polícia, surge no reformatório em um dia de visitas e, com a ajuda de outras internas, Ruby consegue encontrá-lo. O trecho de *Hold your man* que vemos em *Kansas City* é a cena do reencontro entre os personagens, momentos antes de um padre realizar às pressas o casamento de Eddie e Ruby na capela do reformatório. A sequência termina com a polícia invadindo o local e levando Eddie preso. A cena final de *Hold your man* mostra, tempos depois, Ruby e seu filho reencontrando Eddie no *Grand Central Terminal* de Nova Iorque, com a notícia de que Al Simpson havia arrumado um emprego para Eddie em Cincinnati.

---

<sup>17</sup> “Todas as mulheres gostam de jogar o jogo do amor  
Mas a maioria parece não conhecer o tal jogo do amor  
Bem, deixe-me dizer. Ser indiferente está fora de moda  
Não é um jogo pra ser jogado  
Só há uma maneira de agarrar seu homem

Dê-lhe amor e então Mmmm  
Com um beijo e então Mmmm  
Segure-o bem perto de você com carinho  
Guie-o à felicidade  
Com um suspiro e então Mmmm  
Daí a emoção e então Mmmm  
Feche seus olhos sonolentos  
Flutue até o paraíso  
Dê-lhe amor e você conseguirá agarrar seu homem” (tradução nossa)

A comparação da história de Ruby, em *Hold your man*, com a de Blondie, em *Kansas City*, traz alguns dados interessantes à tona. Tanto Ruby como Blondie são apaixonadas por criminosos e por eles fazem de tudo: Ruby participa de um golpe com Eddie e acaba presa, sem delatar seu companheiro, enquanto Blondie realiza um sequestro para reaver seu marido. Ambas acreditam no amor verdadeiro e tiveram filhos com seus parceiros. Blondie chega ao ponto de imitar Ruby ao ter em casa uma gaiola com um pássaro, assim como aquele com que Ruby decorou a casa de Eddie enquanto ele esteve na prisão.

As semelhanças, entretanto, acabam no momento em que passamos a observar o percurso de Ruby e Blondie ao longo de seus respectivos filmes. Embora acabe na prisão por causa de Eddie, Ruby é apresentada em *Hold your man* como uma jovem loira, esperta e atraente, que conhece o amor de sua vida por obra do acaso. Não é informado ao espectador se a moça tem uma profissão e um emprego fixo, o que leva a crer que ela é sustentada pelo dinheiro de seus namorados. Ruby termina o filme com seu filho e seu marido já em liberdade: um final feliz típico da fórmula dramática hollywoodiana, em que é garantida ao casal de protagonistas — após uma série de crises — uma resolução apaziguadora e um futuro repleto de amor e estabilidade financeira. A garantia do emprego de Eddie também sinaliza sua redenção dentro da lógica burguesa do trabalho assalariado. De acordo com Debord,

o trabalho se tornou, com a burguesia, *trabalho que transforma as condições históricas*. A burguesia é a primeira classe dominante para quem o trabalho é um valor. E a burguesia que suprime todo privilégio, que só reconhece valor decorrente da exploração do trabalho, identificou justamente com o trabalho seu próprio valor como classe dominante. Fez do progresso do trabalho o seu próprio progresso. A classe que acumula as mercadorias e o capital modifica continuamente a natureza ao modificar o próprio trabalho, ao promover sua produtividade (DEBORD, 1997, p. 98).

No caso de Eddie, após ter pagado na prisão o preço de uma vida de contravenções, o golpista tem a chance de se redimir e prosperar em um trabalho honesto, ao mesmo tempo em que sustenta sua família. O trabalho assalariado surge, dessa maneira, como solução para o progresso na vida conjugal e um

atalho para a felicidade.

Em *Kansas City*, Blondie, apesar do apelido, aparece sem o cabelo loiro que lhe dá sua identidade — segundo a própria personagem, diversas vezes ao longo do filme, seu cabelo caiu devido ao excesso de água oxigenada usada para pintá-lo, o que ela faz regularmente para que fique parecida com Jean Harlow. No entanto, embora faça de tudo para parecer o contrário, Blondie é somente um arremedo de uma estrela de Hollywood: seus dentes são podres, suas roupas são baratas e falta aos seus trejeitos rudes o glamour da tela de cinema; mesmo assim, sua maior preocupação é com a aparência — sempre que tem oportunidade, Blondie se olha no espelho, confere o batom, ajeita o chapéu de quatro dólares que ela usa para esconder seu cabelo sem tintura e aparece em cena fumando<sup>18</sup>. Ao contrário de Ruby, Blondie tem um emprego fixo como telegrafista na *Union Station* e aparece, na primeira cena do filme, como a manicure de Carolyn, marcando de forma objetiva as classes sociais às quais pertencem as duas personagens envolvidas.

Ao longo da narrativa, descobrimos que Blondie engravidou de Johnny aos dezessete anos, mas, ao contrário de Ruby, que termina *Hold your man* com seu filho nos braços, Blondie foi obrigada por seu marido a entregar para adoção a criança, que acabou morrendo aos dois anos de idade por problemas pulmonares, sem qualquer contato com seus pais biológicos. Blondie também não tem a mesma sorte de Ruby ao fim de *Kansas City*. Enquanto o diretor Sam Wood finaliza *Hold your man* com uma cena idílica, Robert Altman opta por outro caminho: Johnny chega em casa com o abdome mutilado; Blondie se desespera, tenta estancar o ferimento com as próprias mãos e grita pedindo a ajuda de Carolyn, que resolve o problema dando um tiro à queima-roupa na cabeça de Blondie. Não há, pois, qualquer sinal da reconciliação conquistada por Eddie e Ruby, mas um retrato da barbárie sobre a qual se configura toda a narrativa de *Kansas City*.

---

<sup>18</sup> O fetiche pelo cigarro, como um símbolo de glamour e fonte de prazer, é bem evidente em algumas cenas de *Hold your man*, inclusive naquela em que Ruby canta enquanto toca a música-título ao piano.



Como espectadora de *Hold your man*, Blondie procura transpor os passos de sua protagonista preferida para a sua realidade e, no processo, acaba se sujeitando à alienação de sua própria subjetividade. Segundo Guy Debord,

a alienação do espectador em favor do objeto contemplado (o que resulta da sua própria atividade inconsciente) se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo. Em relação ao homem que age, a exterioridade do espetáculo aparece no fato de seus próprios gestos não serem seus, mas de um outro que os representa por ele (DEBORD, 1997, p. 24).

Pouco se reconhece em Blondie que seja de sua própria personalidade. Mesmo nos momentos em que ela esboça expressar um sentimento autêntico — como, por exemplo, seu amor por Johnny —, ela o faz de maneira reificada, melodramatizando com hipérboles repetidas vezes a declaração de amor pelo seu esposo durante a narrativa, como se justificasse a Carolyn — e também a si mesma — o porquê do sequestro. Podemos observar esse comportamento obsessivo de Blondie por Johnny na cena em que ela e Carolyn estão em um dos quartos da casa de Addie Parker (Jeff Feringa). Vemos primeiramente um plano de detalhe da mão de Blondie, que, deitada na cama, tenta tirar o revólver da sua cintura. A câmera acompanha em *zoom out* o movimento da mão com o revólver em punho, que Blondie apoia ao lado de sua cabeça no travesseiro. Conforme o plano se abre, é possível ver que Carolyn está ao seu lado, segurando o vidro de láudano, com o revólver praticamente apontado para sua cabeça.

A situação inusitada (sequestradora, com uma pistola na mão, e sequestrada dividindo a mesma cama na casa de terceiros) torna-se mais estranha à medida que a cena avança, pois as duas passam a conversar sobre o amor:

Carolyn: Meu marido jamais me colocaria numa posição como a que o seu a colocou.

Blondie: Cala a boca. Todo mundo comete erros. Você faria o mesmo pelo Heinie. Não faria?

Carolyn: Não, acho que não.

Blondie: Você não sabe nada sobre o amor.

Carolyn: O que você quer dizer?

Blondie: É, amor. Amor de verdade. Do tipo que faz outra pessoa ser uma parte de você, uma parte do seu corpo. É como se ele fosse parte das minhas entranhas. Você sabe do que estou falando. Não sabe? Entendeu?

Ironicamente, o discurso de Blondie transforma-se em uma referência visual na última cena de *Kansas City*, em que a mulher se torna literalmente parte das entranhas de seu amado. Quando Johnny chega em casa, eviscerado a mando de Seldom Seen, Blondie tenta estancar a hemorragia que sai do ventre de seu esposo, enfiando as mãos e pedaços da camisola branca que está vestindo na barriga dele (Figura 5). O esforço, no entanto, é tão inútil quanto as tentativas de Blondie em recriar em sua vida aquilo que o cinema e as revistas lhe mostravam como um padrão a ser adotado.



Figura 5 – Blondie tenta salvar a vida de Johnny. (KANSAS City, 2005)

Viver em uma sociedade em que parte das formas de sociabilidade são mediadas pela indústria cultural e na qual a mercadoria tem influência sobre

algumas das possibilidades de consciência faz com que Blondie procure no cinema as referências para o seu comportamento. Entretanto, o desajuste entre sua realidade e a ficção torna insustentável a manutenção da mentira que se tornou a sua vida.

Carolyn, por sua vez, também precisa lidar com desajustes, mas de outra natureza. Embora não seja, como Blondie, diretamente influenciada pelo cinema, ela cultiva uma vida tediosa e solitária dentro de casa, além de um casamento de aparências com o político Henry Stilton. Se Blondie busca refúgio da realidade em uma sala de cinema, Carolyn o faz dentro de um vidro de láudano. De acordo com Debord,

a supressão da personalidade acompanha fatalmente as condições da existência submetida às normas espetaculares — cada vez mais afastada da possibilidade de conhecer experiências autênticas e, por isso, de descobrir preferências individuais. Paradoxalmente, o indivíduo deve desdizer-se sempre, se desejar receber dessa sociedade um mínimo de consideração. Essa existência postula uma fidelidade sempre cambiante, uma série de adesões constantemente decepcionantes, a produtos ilusórios. Trata-se de correr atrás da inflação dos sinais depreciados da vida. A droga ajuda a pessoa a se conformar com essa organização das coisas; a loucura ajuda a evitá-la (DEBORD, 1997, p. 191).

Entre a droga e a loucura, Carolyn opta pela primeira — já lhe basta a falta de sentido em seu casamento. De certa maneira, Blondie também faz essa opção. O ópio de Blondie é o espetáculo, o de Carolyn é o próprio ópio. Essencialmente, o que opõe uma à outra é a distinção de classes — é ela que define, ao fim da narrativa, quem tem o direito de prosseguir vivendo sua mentira e a quem é negada a própria vida.

Além de Seldom e Johnny no *Hey-Hey Club*, Carolyn e Blondie, embora sejam personagens centrais no filme, não representam a totalidade dos núcleos registrados por Altman em *Kansas City*. Um bom exemplo talvez seja Addie Parker, uma personagem que se contrapõe socialmente tanto a Carolyn quanto a Blondie. Addie é negra e trabalha como faxineira da Union Station, uma condição que a coloca praticamente à margem da sociedade. Podemos observar essa característica da personagem em uma das sequências no interior da estação de

trem. Blondie deixa Carolyn em uma das salas da administração da Union Station e explica a Addie que está ajudando Carolyn a se proteger do marido violento. Blondie, então, pede que a faxineira cuide de Carolyn para ela. O seguinte diálogo se dá no momento em que Carolyn encontra Addie enquanto Blondie envia um telegrama a Henry Stilton:

Carolyn: Meu marido. Ela [Blondie] vai tentar entrar em contato com meu marido.

Addie: Oh, eu não sei nada sobre isso, senhora.

Carolyn: Bem, eu... eu acho que ela não gostaria de saber que nós duas conversamos tanto. [Addie observa Carolyn atentamente, demonstrando um certo receio quanto às reações dela] Meu marido está cuidando das coisas, mas ele não faz mais parte do cenário político local *per se*, ele não faz desde 1932, quando o presidente Roosevelt o nomeou assessor. E qualquer que seja o resultado das eleições locais, meu marido vai permanecer em Washington.

Addie, com um olhar resignado: Sim, senhora.

Carolyn: Quanto à situação daqui, acho que ele não se importa se os *Goats* são bons ou se os *Rabbits* estão errados. Digo, ele simpatiza com os *Rabbits*, mas isso não tem nada a ver com a minha situação aqui essa noite... nossa situação, eu diria. [Addie somente olha com curiosidade em direção à Carolyn, que vai até a mesa e pega seu chapéu, deixando o de Blondie sobre a mesa] Qual deles você prefere?

Addie: Bem, eu acho que você é muito bonita, senhora, e qualquer um desses chapéus ficam muito bem em você.

Carolyn, sem entender a resposta de Addie: *Goats* ou *Rabbits*?

Addie: Oh, eu não sei muito sobre *Goats* ou *Rabbits*, senhora.

Carolyn: Você não sabe?

Addie: Não, senhora.

Addie Parker acompanha atentamente o discurso de Carolyn sobre Henry Stilton e o cenário político de *Kansas City*, mas demonstra dificuldade em compreender a totalidade da situação, sem saber exatamente sobre o quê a mulher está falando. Além da fala de Carolyn ser confusa, Addie assume sua ignorância a respeito das facções do partido democrata às quais Carolyn faz

referência. A atitude da faxineira é de submissão: Blondie não lhe dá a opção de escolher se pode ou não ajudá-la e Addie concorda com tudo o que Carolyn diz, sem contrariá-la. Mais adiante, no momento em que carrega Carolyn para fora da sala, Blondie diz a Addie:

Blondie: Muito obrigado, Addie.

Addie: De nada, senhorita Blondie.

Blondie: Você não precisa contar a ninguém sobre isso. É melhor pra você se você não contar.

Addie, com um ar resignado: Ninguém vai me perguntar nada. Eles nunca perguntam.

A resignação de Addie diante de sua “invisibilidade social” configura a posição marginal que a personagem ocupa naquela sociedade.

Outro ponto que nos chama atenção é que, a exemplo de Carolyn, Addie não demonstra, em *Kansas City*, qualquer tipo de interesse no cinema. Carolyn, por ser da elite, é a personificação da indiferença em relação ao assunto. O desinteresse de Addie, por sua vez, pode ter dois motivos: ou o cinema lhe é irrelevante, ou ela simplesmente não tem acesso a ele. O fato é que tal desinteresse coloca ambas em oposição à Blondie. Embora tanto Addie como Blondie sejam da classe trabalhadora, somente a segunda tem aspirações pequeno-burguesas — justamente a vítima preferencial das mistificações da indústria cultural, de acordo do diagnóstico que Altman nos oferece em *Kansas City*.

Nesse sentido, Addie Parker pode ser vista, dentro do filme como exemplo de uma determinada parcela da classe trabalhadora que não está submetida aos imperativos da indústria cultural —ao menos não como Blondie. Embora a faxineira não represente a totalidade dos negros e pobres do filme — uma vez que o próprio Altman inclui Blue Green na narrativa, e faz questão de filmar a plateia do cinema totalmente composta por negros —, não há na experiência de Addie em *Kansas City* qualquer contato com o universo das mistificações e dos clichês aos quais Blondie e Johnny se submetem. O fato de não estar sob a influência da

indústria cultural não significa que ela necessariamente tenha ganhos de entendimento ou de consciência em relação aos outros personagens, e o significado político disso não é automático nem pré-estabelecido. Entretanto, mesmo estando à margem da sociedade, a faxineira faz questão de votar — um indício de que, se organizados, trabalhadores como Addie poderiam ter um impacto determinante nos rumos da sociedade.

A análise das cenas de *Kansas City* nos mostra que o modelo imitado por Blondie enfatiza a ação individual e é parte do treinamento ideológico ao qual a indústria cultural submete suas vítimas. Blondie configura em si a valorização do espírito empreendedor e do romantismo, pois só a crença no amor verdadeiro a faz perseverar diante das dificuldades. Dentro do diagnóstico que Altman nos oferece, a classe trabalhadora com pretensões pequeno-burguesas (como Blondie e Johnny), por não compreender a totalidade, sofre uma pressão do aparato ideológico burguês e, conseqüentemente, fica mais vulnerável ao engodo. Addie Parker e Carolyn Stilton formam um contraponto ao casal, mas de maneiras distintas. Enquanto a segunda não demonstra qualquer interesse pelo cinema, por uma questão de classe social, Addie é registrada como uma trabalhadora que não se submete aos imperativos da indústria cultural, como Blondie e Johnny o fazem. Vale notar, no entanto, que o problema não está nos meios de produção cultural (como o cinema ou o rádio) em si, mas sim no uso que se faz deles. No que diz respeito ao caso específico do cinema, Walter Benjamin diz:

Na Europa Ocidental, a exploração capitalista do cinema impede a concretização da aspiração legítima do homem moderno de ver-se reproduzido. De resto, ela também é bloqueada pelo desemprego, que exclui grandes massas do processo produtivo, no qual deveria materializar-se, em primeira instância, essa aspiração. Nessas circunstâncias, a indústria cinematográfica tem todo interesse em estimular a participação das massas através de concepções ilusórias e especulações ambivalentes. Seu êxito maior é com as mulheres. Com esse objetivo, ela mobiliza um poderoso aparelho publicitário, põe a seu serviço a carreira e a vida amorosa das estrelas, organiza plebiscitos, realiza concursos de beleza. Tudo isso para corromper e falsificar o interesse original das massas pelo cinema, totalmente justificado, na medida em que é um interesse no próprio ser e, portanto, em sua consciência de classe. Vale para o capital cinematográfico o que vale para o fascismo no geral: ele

explora, secretamente, no interesse de uma minoria de proletários, a inquebrantável aspiração por novas condições sociais. Já por essa razão a expropriação do capital cinematográfico é uma exigência prioritária do proletariado (BENJAMIN, 1985, pp. 184-185).

A imitação de Blondie, cuja vida é, em última análise, uma constante atuação, representa em si a classe operária que quer ser parte da experiência do cinema e que deseja ter representação dentro do aparato cultural. Entretanto, como Walter Benjamin afirma, esse objetivo só pode ser conquistado sob outras condições de produção.

## Referências Bibliográficas

ABRAHAMSON, Roger. D. Blues for New Orleans: Mardi Gras and America's Creole soul. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2006, p. 47; Gushee, Lawrence. Pioneers of jazz: the story of the Creole Band. Oxford: Oxford University Press US, 2005.

BAUMANN, Shyon. Hollywood highbrow: from entertainment to art. Princeton: Princeton University Press, 2007.

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica". In: Obras escolhidas, Magia e técnica, arte e política, v. I trad. S.P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

COVEY, Herbert C., EISNACH, Dwight. What the slaves ate: recollections of African American foods and foodways from the slave narratives. Santa Barbara: ABC-CLIO, LLC, 2009.

DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DICKENSON, Ben. Hollywood's New Radicalism. London: I. B. Tauris & Co Ltd, 2006.

DOUGLAS, Susan J. "Radio Comedy and Linguistic Slapstick". In: Listening in: radio and the American imagination. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

GATES, Henry L., HIGGINBOTHAM, Evelyn Brooks. Harlem Renaissance lives from the African American national biography. Oxford: Oxford University Press US, 2009.

GIDDINS, Gary; DEVEAUX, Scott. Jazz. New York: W. W. Norton & Company, 2009.

GROSSI, Solange de A. Short Cuts de Robert Altman: atalhos para as formas de ilusão contemporâneas. 2007. 125f. Dissertação (Mestrado em Letras) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

HARK, Ina Rae. "Introduction –Movies and the 1930s". In: HARK, Ina Rae (ed.). American cinema of the 1930s: themes and variations. Piscataway: Rutgers University Press, 2007.

HORKHEIMER, Max. Adorno, Theodor. “A indústria cultural – o Iluminismo como mistificação das massas”. In: Adorno, Theodore. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

HUTCHISON, Thomas William. MACY, Amy. ALLEN, Paul. *Record label marketing*. Burlington: Focal Press, 2010.

KANSAS City. Direção: Robert Altman. Los Angeles: New Line Home Entertainment, 2005. 1 DVD (116 min), NTSC, Colorido.

LACEY, Kate. “Radio in the Great Depression: Promotional Culture, Public Service and Propaganda”. In: HILMES, Michele. LOVIGLIO, Jason (ed.) *Radio reader: essays in the cultural history of radio*. London: Routledge, 2002.

LENTHALL, Bruce. “Critical Reception: Public Intellectuals Decry Depression-era Radio, Mass Culture, and Modern America”. In: HILMES, Michele. LOVIGLIO, Jason (ed.) *Radio reader: essays in the cultural history of radio*. London: Routledge, 2002.

MURRAY, Michael D. (ed.) *Encyclopedia of television news*. Phoenix: The Oryx Press, 1999.

SELF, Robert T. *Robert Altman’s subliminal reality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

YOUNG, William H., Young, Nancy K. *The Great Depression in America: a cultural encyclopedia – Volume 2*. Westport: Greenwood Press, 2007.

ZUCKOFF, Mitchell. *Robert Altman – the oral biography*. New York: Alfred A. Knopf, 2009.

**Lembrando das luzes da cidade:**

*projeções mapeadas, “geo-cinema” e performances audiovisuais  
em tempo real para além das salas de exibição*

Wilson Oliveira da Silva Filho<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Doutor em Memória Social PPGMS/UNIRIO (doutorado-sanduiche CAPES/PDSE na Universidade de Chicago sob orientação de Tom Gunning). Mestre em Comunicação e Cultura (UFRJ). Graduado em Comunicação Social (UNESA) e pós-graduado em Filosofia Contemporânea (PUC-RJ). Professor e pesquisador da UNESA e atualmente professor substituto na ECO/UFRJ. Músico e performer audiovisual.*

**e-mail: wilsonoliveirafilho@yahoo.com.br**

## Resumo

Esse artigo propõe uma análise de performances audiovisuais nas quais diferentes superfícies e ambientes da cidade se tornam telas de projeção. Assim, busca-se compreender algumas performances de *live cinema* para apontar alguns vetores sobre como o fenômeno da projeção ronda novamente a cidade, estendendo o cinema para além das salas. Entendendo o *live cinema* como uma prática em tempo real do cinema expandido e relacionado à memória, o trânsito dessas performances pela cidade nos envolve em um ambiente cinematográfico no qual não só mais a câmera mais nos flagra. O projetor, como observaram Stan Brakhage e Holis Frampton, torna-se um performer. Uma espécie de geo-cinema – a partir do conceito de Deleuze e Guattari de geo-filosofia – faz-se presente nas apresentações *live*. Entre fenômenos como o *mapping*, projeções nas recentes manifestações brasileiras, “assombrações” em fachadas de antigos cinemas, entre vários projetos emerge um outro território para e das imagens.

Palavras-chave: Live cinema; Projeção; Mapping; Cidade.

## Abstract

This article proposes an analysis of audiovisual performances, in which different surfaces and city environments become projection screens. Thereby attempting to make sense of some live cinema performance in order to pinpoint some vectors on how the phenomenon of projection rounds the city again, expanding the cinema beyond the halls. Understanding the live cinema as a real-time practice of expanded cinema and relating it to the memory, the transit of such performances in the city engages us in a cinematic environment, in which the camera doesn't only capture us further. The projector, as observed by Stan Brakhage and Holis Frampton, becomes a performer. A kind of geo-cinema - considering the concept of Deleuze and Guattari's geo-philosophy - is present in live performances. Among phenomena such as mapping, projections during the recent Brazilian uproars, "ghouls" on old theaters facades, among several projects, emerges another territory for and from images.

Keywords: live cinema, projection, mapping, city.



“Ocupamos a Praça XV com luz!”

(Coletivo Projetação)

“Os primeiros filmes eram basicamente *affairs* da cidade grande. A transferência para o filme permitiu que a cidade se tonasse um tipo de espetáculo mediado pelo aparato [...] a rua não tem fim...”

(Tom Gunning)

### **Introdução: Atrações de *live cinema* pela cidade**

Essa observação sobre o cinema dos primórdios, que aparece em uma conferência de **Tom Gunning** de 1994, atesta a relação entre cidades e as atrações, estas que “existem primeiramente em termos de seu próprio tempo, em termos de seu momento propício de exposição [...] então que o espectador olha o que está acontecendo e se interessa” (GUNNING, 1994, p. 114). Ela é de fundamental importância<sup>2</sup> para entendermos a cena ao vivo de imagens projetadas pela cidade nos dias de hoje. As luzes e imagens nas fachadas, monumentos, telas improvisadas nas recentes manifestações no Rio de Janeiro por coletivos como o Projetação, que ocupa a cidade com luz, luzes em árvores e plantas, e nos mais variados objetos – como em uma recente projeção em uma casa de bonecas – nos mostram que outros espaços para a projeção de imagens se instituem<sup>3</sup>. Seja com um veio mais teórico como Jacques Aumont descreve ao

---

<sup>2</sup> Esse artigo é sequência do trabalho apresentado na Compós de 2013 ao lado de Leila Beatriz Ribeiro, no qual revisitamos o conceito de “Cinema de atrações” para compreender o *live cinema*. Agradecemos a Consuelo Lins pela leitura atenta e comentários sempre pertinentes e aos coordenadores do GT Cinema, Fotografia e Audiovisual pelas observações.

<sup>3</sup> Não esquecemos aqui projetos de outros tipos de projeção, que flertando com outros formatos como o 16 mm ou já com o vídeo, se evidenciam desde os anos 1960. As projeções em domos de Stan VanderBeek em “Movidrome” (1963), os trabalhos de Warhol com a banda The Velvet underground em

observar que o cinema “é o último dispositivo que diz: ‘olhe’” (2010, p. 173) ou mais enfaticamente “o cinema é, primordialmente, uma projeção”, cinema que “se projeta e se expõe também” (2008, p.84) ou com *filmmakers* experimentais, como Stan Brakhage, para o qual o projetor desponta como instrumento criativo “e a exibição do filme se torna uma performance” (1983, p. 350), ou mais claramente observado por Holis Frampton, “o projetor é um performer” (FRAMPTON, 2013), a projeção retorna à práxis do cinema com mais vigor, agora com as apresentações *live* e pela difusão de projetores digitais que circulam além das salas de exibição.

“A projeção é a um só tempo, ‘o fenômeno luminoso do transporte de uma imagem de um lugar para outro, a natureza da imagem assim realizada, as consequências imaginárias e ficcionais desse [ato] físico.’” (AUMONT ; MARIE, 2003, p. 243). O *live cinema* é uma performance com projeções desempenhadas por um artista multimídia, cineasta ou VJ. Esse termo deriva da expressão *disc jockeys*, DJ's. *Video jockeys* – ou, preferencialmente, *visual jockeys* (SPINRAD, 2008, p. 13) ou ainda *visual jammers*, para diferenciar dos apresentadores de videoclipes, *video jockeys*. A expressão *Vjing*, também grafada *veejing*, se refere ao acontecimento, levando em conta o material visual produzido para acompanhar o DJ, a imaterialidade das imagens e é uma modalidade de *live cinema*.

A expressão *A/V* é a abreviação de audiovisual ou “*audiovisualizer*”. *Aving* é também uma performance de *live cinema*. A característica diferencial em relação ao trabalho dos VJ's é a produção ao vivo do áudio utilizado na performance. Esta modalidade, altamente complexa, une na mesma performance de um artista ou coletivo, a atividade do VJ e do DJ, ou do músico, e retoma a ideia de que atração pode ser sintetizada como “aquilo que estimula a curiosidade visual, desperta ou cria excitação, espanto ou assombro” (GUNNING, 1994, p. 114).

Mia Makela mostra que a experiência do *cinema ao vivo* vai além da arte de escolher e remontar e apresentar para um público em festas ou eventos. Trata-se também de uma forma de excitar, espantar artista e público, unidos num corpo

---

“Exploding plastic Inevitable” (1966-67), as múltiplas projeções de Jeffrey Shaw, os corredores e os usos de videofeedabck em Bruce Nauman mostravam uma nova forma de se pensar a projeção.

vibrante e curioso. Para ela, o *cinema ao vivo* articula “o espaço da apresentação, a projeção, o som, a improvisação, o *real-player* e o contato entre o público e a obra” (MAKELA, 2011). O lugar da projeção que pode ser uma sala de cinema, um teatro, um museu capilarizou-se para outros *loci*. O que queremos dizer hoje com ir ao cinema? Talvez a resposta venha como advertiu Benjamin sobre a relação entre interior e exterior baseada nos cortes, nas passagens, e possa dar conta de uma mudança nesse ato. “O *intérieur* projeta-se para o lado de fora [...] minha casa, não importa onde lhe seja feito um corte, é sempre uma fachada” (BENJAMIN, 2006, p. 450).

Se a cidade e a natureza se tornam telas e as fachadas os exteriores para as mais variadas performances audiovisuais, voltarmos os olhos e ouvidos para a forma como o cinema tratou a cidade nos parece, no mínimo, levemente oportuno nesse momento em que as salas de cinema e toda a exibição cinematográfica atravessam uma fase de transição. A mudança de uma praça analógica para o universo digital, a troca da experiência dos palácios e poeiras (GONZAGA, 1996), que hoje ocupa mais lugar na memória do que nas práticas (SOUSA, 2013, FERRAZ, 2009) para o cinema nos shoppings centers. Isso nos endereça a uma questão que mostra que o cinema parece ter percebido que a cidade é o maior *locus* de projeção.

Torna-se visível um cinema que já lidou mais com o abstracionismo quando se pautava mais pela experiência, pelo experimentalismo, e hoje retorna a essa jornada com performances pela cidade. Com suportes mais eficientes parece surgir um cinema em trânsito que valoriza a vocação artística. O dilema do cinema experimental seria esse mesmo de colocar a vontade do artista em explorar suportes e formas. E hoje o cineasta experimental se torna cada um de nós. Esse mesmo dilema perpassa a busca por novos locais para projeção, por novos lugares para tornar o cinema visível dentro e fora da tela.

O flerte do cinema com a experiência urbana pode ser filmicamente sintetizado nas chamadas *cities symphonies* (sinfonias da cidade) dos anos 20, das quais as mais conhecidas são “Um homem com uma câmera” (1929),

de Dziga Vertov, e “Berlim” (1927), de Walter Ruttmann – às quais podemos acrescentar “Entr’acte” (1924), de René Clair, Skyscraper Symphony (1929), de Robert Florey, Moscow (1927), de Mikhail Kaufman, entre outras. São filmes de importância ímpar para compreender o *liveness* que já queria se fazer presente na arte cinematográfica e que fundamenta parte da cena contemporânea.

O *live cinema* passeia pela cidade como a câmera passeava nos anos 20; hoje os projetores e laptops invadiram as fachadas, monumentos, muros da urbe. Naqueles anos das vanguardas, uma preocupação passava despercebida: tornar o cinema algo mais vivo, tátil, sensorial. Uma composição do cinema. Uma arte que confirmava-se como “música da luz”, para aproveitarmos a belíssima metáfora sinestésica de Abel Gance (1990), está nessas sinfonias e cada vez mais nos trabalhos atuais ao ar livre de *live cinema*. A cidade era vista como um lugar de sons (e imagens) em conjunto, a cidade como sinfonia. Entre outras coisas o cinema é a “utopia, aquela escrita do movimento que foi celebrada na década de 1920 como a grande sinfonia universal, a manifestação exemplar de uma energia que anima ao mesmo tempo a arte, o trabalho e a coletividade” (RANCIÈRE, 2012, p. 14).

Lembramos que a ideia de um cinema digital como música de luz aparece já no título de uma das primeiras obras de *live cinema* no Brasil “Concerto para laptop”, de Luiz duVa, apresentada em uma estação de trem; performance que traduz uma ideia de composição audiovisual que carrega em si o *liveness* de uma sinfonia da cidade, filmes que pintavam o movimento da cidade como na performance de duVa pinta-se o movimento de sons e imagens no movimento da própria cidade. Concerto de imagens que em *real time* nos leva a pensar como a cidade é redesenhada, remapeada, recontextualizada.

O aposento do cinema torna-se rua, é redesenhado em estações de trem, parques, florestas com a extensão das salas para os muros, fachadas e árvores e a própria tela torna-se um corte. Isso se dê, talvez, com a colocação em prática do entendimento dos choques sensoriais advindos com a vida moderna evidenciados por Simmel, destacados por Benjamin e pela leitura da Escola de

Chicago. Nos grandes centros, a marginalidade, a desorganização, a locomoção – “a cidade como lugar da ‘mobilidade’” (MATTELART; MATTELART, 1999, p. 30) – marcam a metrópole na visão dos principais representantes do pensamento da mobilidade urbana e de seus encontros com a imagem. A cidade moderna como laboratório da sociedade.

Laboratório hoje dos *performers* audiovisuais, dos VJ’s e de alguns cineastas que nos convidam a pensar que a cultura da distração passa por novos caminhos mais participativos nessa “cibercidade” (LEMOS, 2004) móvel e conectada; e agora amplamente cinematográfica, movida por signos de som e imagem em todo lugar. Uma “cineurbe” se desenha não só através de GPS’s, TV’s espalhadas por lojas e bares, lixeiras que dão notícias<sup>4</sup>, mas por projeções mapeadas, por experiências com um cinema em museus e galerias. Essa cidade cinema ou terra cinema também evidenciada nas locações e estúdios de Hollywood e suas variações contemporâneas Nollywood, Pallywood, Bollywood, mas sobretudo essa variação do cinema em lugares, projeção em outras formas, objetos de um novo “inconsciente ótico metropolitano” (SILVEIRA, 2010, p. 90).

Estaríamos agora mais próximos de um geo-cinema. Deleuze e Guattari propuseram uma “geo-filosofia” – que pensa justamente as cidades e estados não como territoriais, mas como operadores de uma desterritorialização –, um geo-cinema nasce com as projeções ao ar livre, com os novos lugares explorados pelos *performers* de *live cinema* como o museu, os monumentos e a própria sala de cinema. Desde março de 2013 estão acontecendo interessantes intervenções envolvendo (ex-)“cinemas de rua” (SOUSA, 2013) e projeções ao vivo. O Cine Fantasma, organizado pela artista Paola Barreto, fez projeções nas fachadas dos *cinemas de rua* pelo Rio de Janeiro e outros estados (CINE fantasma, 2013). Essas assombrações, além de reverência a uma experiência do cinema que vem se extinguindo, são uma referência importante para o *live cinema*. Projetando imagens antigas das salas e da cidade em tempo real, o Cine Fantasma é uma

---

<sup>4</sup> Em Londres, as chamadas *Techno pods* são recipientes de lixo conectados à internet que transmitem notícias (LIXEIRAS, 2013).

memória viva, vibrátil e em movimento das novas experiências audiovisuais.

Para além da tela, uma figura poderosa erigida pela arte, “para emancipar tal ou tal nível para dele fazer novos planos do pensamento sobre os quais as referências e projeções, como veremos, mudam de natureza” (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p. 118), disso trata a cidade que recebe o *live cinema*. Entendemos, a partir dessa nova terra para o cinema, que as novas sinfonias da cidade são uma coexistência de virtualidades das coisas do mundo, do passado no presente, da arte cinematográfica e da criação de novas formas de ver e ouvir.

### Geo-cinema – Memória e arquivo em projeção

Destacamos novamente que usamos a expressão geo-cinema nos apropriando da ideia de geo-filosofia de Deleuze e Guattari, na qual esses autores observam que “pensar não é nem um fio estendido entre um sujeito e um objeto, nem uma relação de um em torno do outro” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 113). Pensar se faz na relação com a terra e o território; se na Grécia se ergueu uma geografia da filosofia, a tela cinematográfica territorializou o cinema e as novas práticas parecem querer desterritorializá-lo. Disso se trata um geo-cinema feito por artistas que pensam a projeção em função dos espaços. Na figura abaixo (FIG. 1) vemos a apresentação de um filme – parte do Coletivo Projeção – na frente de um últimos palácios cinematográficos do Rio de Janeiro, o Odeon Br. Era noite de estreia do Festival Internacional de Cinema e essa fotografia foi postada numa rede social.



FIG.1 – COLETIVO Projeção - Projeção na frente do Odeon Br

O pano como tela pichado e o fundo patrimonializado como tela fazem conviver um outro cinema que se mistura ao povo, “transcendência que se projeta sobre o plano de imanência o ladrilha ou o povo de figuras” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 118). Graças a essa nova configuração geo-cinematográfica, uma nova ideia de memória aqui se articula. *Memórias mediadas*, como conceitua Van Dijck, “atividades e objetos que produzimos e dos quais nos servimos, através das tecnologias midiáticas para criar e recriar um sentido de passado, presente e futuro”<sup>5</sup> (DIJCK, 2007, p. 21) que, através de artistas exploradores, reinventa o cinema.

Uma nova geração de artistas está explorando as possibilidades da projeção de imagem de fontes de filme, o vídeo ou de computadores fora do usual contexto do filme e vídeo experimentais, lidando menos, então, com paradigmas formais estabelecidos sobre o plano, a tela e o público e brincando com as ambiguidades do espaço, movimento e ontologia<sup>6</sup> (GUNNING, 2009, p. 34).

A segunda imagem que segue (FIG.2) é o coletivo exibindo “Que bom te ver viva” (1989), de Tata Amaral na frente do Doi Codi. Pensamento ao vivo acerca do papel do cinema em meio às manifestações políticas. Arquivo do próprio cinema projetado sobre um lugar povoado de lembranças e esquecimentos. Ambiguidades em jogo são a tônica de manifestações artísticas contemporâneas que incluem o *live cinema* e refletem a relação com a tecnologia, a política e o território. O espaço se torna mais uma vez uma questão para o cinema com a explosão da tridimensionalidade, mas também com as projeções em outros espaços da cidade.

---

<sup>5</sup> “activities and objects produced and from we get served through media technologies to create and recreate a sense of past, present and future” (DIJCK, 2007, p. 21).

<sup>6</sup> A new generation of artists is exploring the possibilities of image projection from film, video or computer sources outside the usual contexts of experimental film and video, thus dealing less with the established forma paradigms of frame and screen and audience, and playing with ambiguities of space, motion and ontology.



FIG.2 – COLETIVO PROJETAÇÃO - “Que bom te ver viva”

Performances “como formas de visibilidade das práticas de arte, do lugar que ocupam, do que ‘fazem’ no que diz respeito ao comum” (RANCIÈRE, 2005, p. 17, grifos do autor) que não mais dissociam política de estética e que entendem que a obra pautada pela reprodução técnica hoje também dialoga com o *remix* tecnológico e mnemônico do audiovisual atual. *Mnemosyne*<sup>7</sup> de ‘mnemocine’ nos parece uma problematização poética para os novos autores e fantasmas que rondam esse cinema. “Entre o tempo real e a memória *on demand*”<sup>8</sup> (ERNST, 2013, p. 102, tradução nossa) das redes, as coleções e arquivos dos *performers* nos ligam a memórias coletivas, plurais. Através desses artistas do efêmero e da presença, outras obras, novos filmes, registros e arquivos surgem. Criam-se obras sempre em processo, *live art* de tudo registrado. Surgem “aproximações microtemporais que se referem a arquivos em movimento”<sup>9</sup> (PARIKKA, 2013, p. 17, tradução nossa) nesses trabalhos de coleção audiovisual “performados” em *real time*.

<sup>7</sup> A deusa da memória é assim sintetizada: “Há no panteão grego uma divindade que tem o nome de uma função psicológica: *Mnemosyne*, memória [...] Deusa titã, irmã de Crono e de *Okeanós*, mãe das musas, cujo coro ela conduz e com as quais, às vezes se confunde, *Mnemosyne* preside, como se sabe, à função poética [...] O saber ou sabedoria, a *Sophia* que *Mnemosyne* dispensa aos seus eleitos é uma onisciência de tipo divinatório [...] ela canta – ‘tudo o que foi o que é o que será’” (VERNANT, 1990, p. 72-73).

<sup>8</sup> “Between real time and memory on demand” (ERNST, 2013, p. 102).

<sup>9</sup> “Microtemporal approaches refer to archives in motion” (PARIKKA, 2013, p.17).

## Mapping ou a tela reinventada e repetida.

O *live cinema* reinventa a técnica dos irmãos Lumière, as sinfonias das cidades, o cinema expandido e outros modelos e momentos da sétima arte. Uma poética digital que inventa novas formas para a imagem habitar a cidade.

De uma forma ou de outra, a invenção do cinema [...] contra milênios de artes tradicionais, teria que ser moldada pela poesia para ser o que é hoje o cinema de invenção, de narrativas sintético-ideogrâmicas e de novas percepções. Anficinema. Nova Grécia Antiga, tecnopop, eletrônica. (FERREIRA, 2006, p. 21-22).

Projeção de vídeo mapeada, ou *video mapping*, mais conhecida entre os *performers* como *mapping*, ou o mapeamento de imagens em superfícies através de programas que leem o espaço como informação, é uma prática estética de “um vasto edifício de memórias” (PROUST *apud* TARKOVSKI, 1990, p. 67) não só eletrônico, mas digital. Da fachada dos prédios a brinquedos e até caixas de papelão, a tela se torna múltipla e mutante, anficinematográfica. Albert Speer cunhou o termo “catedral de luz” para se referir as possibilidades arquitetônicas fundindo-se com luz e mídias (SALTER, 2010, p. 107) nos trabalhos de *live cinema* com técnica de *video mapping*, a arquitetura se transforma em cinema, os objetos se tornam tela. Cine-cidade, geo-cinema, vídeo-urbe. No Rio de Janeiro monumentos como Cristo Redentor e construções como o Parque das Ruínas em Santa Teresa já viraram superfícies de projeção. Como demonstrado por Flusser “as superfícies adquirem cada vez mais importância no nosso dia-a-dia”. (2007, p. 102). O *mapping* é a afirmação literal disso.

Trabalhos como “*Tower of winds*” (FIG.3), de 1986 de Toyo Ito, obras do alemão Christian Möller e dos irmãos Jan e Tim Edler, já nos anos 2000, são referências iniciais para compreender esse fenômeno. Com “*Bix*” (2003), os irmãos Edler combinam as deformações das fachadas com as anamorfoses na imagem. No Brasil um projeto convidativo para entender o mapeamento se dá no trabalho “*Dogville*” (2011) (FIG.4), de Eder Santos. “Cuidado com a imagem. É ela que domestica você”, diz a apresentação da obra no site Videurbe (2011). Uma imagem projetada ao ar livre chama a atenção para essa situação incômoda dos

meios de massa, o *mapping*, ao contrário, convida-nos a repensar os espaços, nosso transitar neles e domesticá-los.

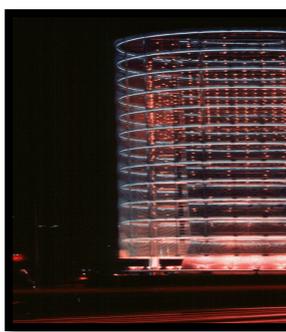


FIG.3- "Tower of winds"



FIG.4- "Dogville"

As performances mapeadas, geralmente ao ar livre e em três dimensões, revigoram a arte cinematográfica fazendo de qualquer parte da cidade seu palco. Transformar superfície em tela é libertar o cinema e suas memórias para novas regiões. Essa itinerância, que o cinema dos primórdios nos revelou, tem na técnica de mapeamento as experiências sensorial, mnemônica e urbana, ricas em reflexões sobre a relação cinema e cidade.

Atividades como o *mapping* em geral nos levam a discutir o cinema cada vez mais próximo do dado. Se “a vertical da tela só resta um sentido convencional quando deixa de nos fazer ver um mundo em movimento, quando tende a se tornar uma superfície opaca que recebe informações em ordem ou em desordem e sobre a qual as personagens, os objetos, as falas se inscrevem como ‘dados’” (DELEUZE, 2005, p. 315, grifos do autor), uma espécie de imagem-dado desenha-se nas telas pelas cidades. Não era a pretensão de Deleuze, como ele mesmo observa, evidenciar um terceiro regime das imagens advindas com as novas tecnologias, mas sua advertência de uma imagem sob o “regime-silício, em vez de uma imagem carbono” (1992, p. 86) e a informação substituindo a natureza, “a emergência de um ‘cérebro-cidade’” (2005, p. 315, grifos do autor), têm nas projeções ao vivo de *mapping* sua materialização.

Os praticantes de *live cinema* arquivam e expõem dados, colecionam

fragmentos do cinema, do audiovisual e criam camadas, interfaces e experimentos em movimento no movimento da urbe contemporânea. Levam ao extremo a observação de McLuhan de que “‘pintar com luz’ faz parte do jargão do mundo da eletricidade do palco” (1964, p. 150, grifos do autor). O palco se amplia e se torna a própria cidade.

Os prédios ou pequenos objetos – enfatizando uma outra preocupação importante para o cinema, a noção de escala – tornando-se telas ou membranas de comunicação cercadas de vilosidades e velocidades diversas são espaços para o *mapping* que se tornou mais popular nos dias de hoje graças às redes sociais de compartilhamento de vídeos. O *mapping* virou também importante técnica de promoção de eventos.

Mas é na promoção da própria arte *live* que ele nos mostra como no *cinema ao vivo* camadas de imagens são pintadas em tempo real. O duo VJ Suave, com suas projeções com tema “Mais amor por favor”, inova ao desenhar em fachadas narrativas simpáticas. Em **“Light Painting - Desenho ao vivo” (2012)** através de *tablets*, o artista Ygor Marotta desenha na fachada animações e grafismos, projetando em escala aumentada, e animando em tempo real (com base de música eletrônica), ações do cotidiano e outras imagens oníricas sobre o amor, esquecidas pela correria da própria vida atual. Em “Suave Ciclo” (2012), os desenhos pintados nas fachadas ganham um complemento: a outra integrante do duo, Ceci Soloaga passeia em um triciclo com um projetor que interfere na imagem projetada no prédio. “Essa apresentação permite aos artistas o trabalho de improviso; poesias e mensagens para o bem iluminam o ambiente, o amor é proclamado.” (V MOSTRA Live Cinema, 2012).



Fig. 5- Suave ciclo

Memórias da animação nesse caso, e da poesia como veremos a seguir, transformam-se em camadas de imagens que são sobrepostas às próprias superfícies que já nos trazem outras memórias. Nas fachadas ou nos objetos, a projeção como mapa indica caminhos para uma atividade que demarca a cidade não só como locação de filmes, e os objetos não só como parte de um cenário, mas como o próprio filme.

A performance “Projeto Fachada”, ocorrida no penúltimo dia do ano de 2011 na fachada do Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro, promovida pelo coletivo United VJ’s, comandada pelo VJ Spetto, misturava a leitura de algumas poesias de Augusto de Campos declamadas por Arnaldo Antunes com música eletrônica, malabares, dança (atestando uma grande variedade de atrações) e, por fim, uma projeção mapeada inspirada nas poesias também de Campos. O evento foi pioneiro no Brasil ao reunir a técnica do *mapping* e poesia, além de sonoridades eletrônicas. Camadas de luz e imagens teciam uma memória da poesia neoconcreta no concreto da fachada do centro cultural. Uma coleção de diferentes práticas do texto poético, da música e da imagem em camadas. Uma grande pista de dança ao ar livre em função das imagens e da poesia fazia o cinema expandido que marca as projeções mapeadas se expandirem digitalmente.



FIG 6 - Projeto fachada

Esse desenvolvimento e expansão da arte cinematográfica pareciam o *leitmotiv* dessa performance e o uso de uma constante ou repetição (*loop*) marca essa obra de *cinema ao vivo*. A performance transformava o espaço físico do centro em central de imagens e sons. A cidade poeticamente recebia uma nova possibilidade para o audiovisual. As poesias de Campos e as imagens poéticas em camadas de Spetto implodiam a forma como vemos e concebemos o cinema. A repetição no projeto dos United VJ's no CCBB dava-se nos seguintes termos: abertura, poesias, comerciais e encerramento, e um novo ciclo começava. Como na maioria dos filmes, os créditos abriam e encerravam a projeção enfatizando que ali o espectador deveria se lembrar da convenção do cinema de apresentar seus autores e títulos seguindo a tradição das cartelas e das rotativas. Os *trailers* davam-se com mensagens publicitárias dos patrocinadores e com mensagens pré-gravadas enviadas pelo público em geral, como mensagens de telefones celulares.

O caráter poético dessa apresentação nos aponta para um novo destino das projeções mapeadas e para a relação entre *live cinema* e a cidade. A fachada virou tela para um espetáculo audiovisual e literário que de forma única simboliza o poder da projeção pensada como camadas de som e imagem nos dias de hoje. Se Buñuel (1983) nos falava de um cinema como “instrumento de poesia”, ela se tornou instrumento para as imagens na performance de Spetto e dos United VJ's. As imagens em contato com a poesia de Campos, e em meio à poética da própria cidade e das construções, do som e da cor. Para o *mapping* e para o *live cinema*

vale repetir com Augusto de Campos que cada vez mais: “Tudo está dito/Tudo está visto/Nada é perdido/Nada é perfeito/Eis o imprevisto/Tudo é infinito” (1979, p. 23). Complementamos achando que tudo é movimento no *live cinema*, nas projeções pela cidade. Movimento de imagem concreta e viva.

### **Outras superfícies: cinema, corpo e natureza.**

A tela como horizonte, o além da tela como devir. Sua vertical como compósito de informações, onde novos objetos que surgem e cortam o plano. Uma natureza cinematográfica e uma construção que nos fazem pensar o cinema em função de seus territórios para repensar a relação entre natureza e artifício. Geo-cinematográfico é o espaço da projeção e a profundidade da tela, até um cenário é também uma construção. Todo um cinema de escalas agora deve passear pelas mentes de quem faz e vê cinema. Não só mais um formato como o *cinerama*, o *cinemascope* ou um território de *pixels*, mas uma relação entre natural e substancial. Nesse sentido, o geo-cinema também desponta para um outro conceito, o de ruína. Uma primeira leitura para entendemos essa relação vem de Simmel em seu texto “A ruína”: “[...] O que erigiu o edifício foi a vontade humana, o que lhe confere sua aparência atual é o poder da natureza, mecânico, rebaixador, corrosivo, demolidor. A natureza fez da obra de arte o material para sua formação, como antes a arte se servira da natureza como substância” (1998, p. 138),

Essa transmutação entre matéria e natureza teve no cinema ao longo da história toda uma série de nuances. Primeiro, o cinema tinha nas ruas e nos ambientes abertos seus *loci* para captação e para a projeção das imagens. Em seguida, o cinema enclausura-se em estúdios, *vaudevilles* ou *nickelodeons* para, então, chegar às salas escuras. Os estúdios transformavam a realidade em um universo possível de ser simulado. Os lugares dos filmes eram seus cenários, depois que as notícias filmadas dos Lumière perderam espaço para as trucagens de Méliès, que em dez anos “nunca saiu de seu estúdio” (SADOUL, 1963, p. 58,



Vol. 1), ou para o contar de histórias de Porter e Griffith. O estúdio é uma espécie de ruína, se continuarmos a leitura de Simmel, por unir seu entorno ao que o cerca.

A ruína une-se à paisagem a sua volta, assim como árvore e pedra nela se ligam; ao contrário do palácio, da vila e da casa de campo, mesmo onde eles se conformam melhor ao ambiente de sua paisagem, provêm sempre de outro ordenamento da natureza [...]. Na ruína, nota-se amiúde uma peculiar igualdade com a tonalidade do chão ao seu redor. Cores e influxos de chuva e sol numa “unidade pacífica do co-pertencer” (SIMMEL, 1998, p. 140, grifo do autor).

O trabalho fundador de Anthony McCall, “Line describing a cone” (1973), apresentava uma projeção dentro de salas em cima de uma cortina de fumaça, uma igualdade entre o ato físico da projeção, poeira de imagens e a ruína da própria projeção. Puro co-pertencimento da imagem. Não havia filme em McCall, somente o efeito do feixe de luz combinado à fumaça no projetor. Aquele fenômeno da poeira se formando pelas lentes do projetor é o tônus de uma obra precursora de *live cinema* que levava em conta a arquitetura midiática e “a abstração e a desmaterialização associadas à projeção” (DOANE, 2009, p.162).

A proposta de Andy Warhol em seu trabalho com o The Velvet Underground de Lou Reed, ou mais recentemente no trabalho de Julian Schnabel, também com uma performance de Reed, mostra como projetar sobre corpos tornou-se prática importante. Esses experimentos remetem à ideia de um *cinema ao vivo* que tem o próprio corpo como suporte para a exibição. O artista pop, no seu estudo da projeção em trabalho com a banda The Velvet Underground, levava ao extremo o corpo como suporte. O projeto “Exploding plastic inevitable” (1966-67) “incluía três a cinco projetores movidos a mão, para que as imagens varressem o auditório”<sup>10</sup> (JOSEPH, 2009, p.71) em uma performance envolvendo música do Velvet, dança, *pop art* e imagens, evidentemente. O cinema de Warhol já dava prenúncios de uma performance combinando arte e projeções ao vivo. Nessa performance, uma massa de camadas de sons e imagens levava o espectador ao

<sup>10</sup> “Exploding plastic inevitable included three to five film projectors [...] movable by hand so that their images swept the auditorium” (JOSEPH, 2009, p.71).

encontro com a memória que o *liveness* tecnológico dos VJ's e *performers a/v*, por exemplo, hoje nos possibilita.

Duas projeções diferentes envolvendo a natureza merecem destaque para entender essas possibilidades que o *live* faz a cidade conviver. O trabalho de Roberta Carvalho no Festival Amazônia Mapping, no qual a copa das árvores se torna tela para desenhos e projeção de rostos na série “Symbiosis” (2011) e a performance de Paola Barreto, Marlus Araújo e Guto Nóbrega: “Cine Planta” (2012). Na primeira, sobre o volume das árvores, rostos e corpos humanos são projetados mesclando natureza e cultura; o título proveniente da ecologia propõe uma combinação agora entre a física do movimento das imagens nos projetores e a física do movimento das árvores.

Em “Cine Planta”, há uma experiência que associa “um dragueiro a uma interface de edição de imagens em tempo real, criando um organismo híbrido. Formado por uma rede de captação e projeção audiovisual que se retroalimenta com o sistema vivo do vegetal [...] recoloca a questão dos limites entre vivos e não vivos”. (V MOSTRA Live cinema, 2012). Nessa trabalho, mais que a simbiose, o que está em jogo é uma simbiotecnose ou “metáfora de um processo de simbiose – associação que promove entre si dois sistemas vivos em busca de mútuos benefícios – aplicado às porções biológicas e não biológicas do sistema humano em suas operações de extensão de si mesmo, através de tecnologias” (PEREIRA, 2003, p.97). Ambas relacionam-se a uma espécie de “xamanismo tecnológico” ou “tecnoxamanismo”, interface entre tecnologia e rituais, entre máquina e sensibilidade da natureza que ganha força em parte da cena *live*.



FIG 7: Symbiosis, Roberta Carvalho

### Conclusão: O mapa híbrido do semionauta *live*

A busca pela sensação total da realidade do cinema nos primórdios – o mito do realismo integral baziniano (1991), busca pelo relevo, som, cheiro e tato e não só pela imagem – retorna hoje com as apresentações *live*, esse cinema expandido digitalmente e marcado pela presença que, numa espécie de gesto social alternativo, levou-nos “diretamente a uma nova expressão estética através da fusão audiovisual, catalisando formas inovadoras de comunicação que operaram potentes formas de emoção não verbais e, ao mesmo tempo, encorajaram diferentes modelos de produção coletiva”<sup>11</sup> (SALTER, 2010, p. 173). Fenômeno que habita a urbe contemporânea produzindo outras formas de sentir e entender o cinema.

Apresentações de cinema ao vivo atestam uma estética que faz o espectador ter que lidar com seus pensamentos, com a memória da própria imagem e com a alteridade no sentido proposto na equação de Rimbaud (Eu = Outro), em meio a uma “fertilização mútua entre teatro, dança, filme, vídeo e arte visual” (RUSH,

---

<sup>11</sup> “Directly led to new aesthetic expression through audiovisual fusion, catalyzing innovative forms of communication that operated at powerful, nonverbal levels of affect, and at the same time encouraged different collective models of production” (SALTER, 2010, p. 173).

2006, p. 30). Fusão, fertilização, hibridismo audiovisual em camadas em tempo real que unem público e artista numa única percepção e em várias memórias. O *corso* e *ricorso* que caracterizavam o método de Vico, este fluxo e refluxo das coisas e do pensamento, ajuda-nos com a guisa de conclusão (sabendo que em uma arte pautada pelo *liveness* qualquer conclusão seria impossível) e em muito pode nos ajudar a compreender o movimento do *live cinema* em meio à cidade contemporânea.

Incorporando técnicas que o cinema inventara, e que os *performers* ao vivo levam ao extremo, as “formas híbridas podem ser muito férteis. Conjugam-se arte com ciência; corpos com máquinas; público com privado; ocidental com oriental, gerando novas estruturas, objetos e práticas” (FEITOSA, 2006, p. 113). Os híbridos entre memória e cinema, tecnologia e performance, maquínico e orgânico, parecem-nos mais próximos do que imaginamos e a análise das performances em tempo real que realizamos ao longo do trabalho atestam essa proximidade. Como semionauta, aquele que trafega entre signos (BOURRIAUD, 2009), analisamos uma parte da produção de *live cinema*. Há, no entanto, ainda muitas mostras, performances em galerias e ao ar livre para entendermos a importância dessa prática e as mutações nos espaços do cinema. O que temos por enquanto são mapas para circular na cidade. Mapas como possibilidades de mudanças nos espaços.

Mapas não são representações estáticas, mas ferramentas de negociação e de intervenção no espaço social. Um mapa não somente replica a forma de um território; ao contrário, ele ativamente flexiona e trabalha sobre o território. Filmes e vídeos musicais [...] são melhor considerados como mapas afetivos que não passivamente representam ou marcam, mas ativamente constroem e “performam” relações sociais, fluxos e sentimentos “sobre” os quais eles são ostensivamente (SHAVIRO, 2009, p. 5, grifo nosso).<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Maps are not static representations, but tools for negotiating, and intervening in social space. A map does not just replicate the shape of a territory; rather it actively *inflects* and *works over* the territory. Films and music videos [...] are best regarded as affective maps, which do not just passively trace or

Traços de afeto para além da representação, fluxos e refluxos de um audiovisual que se cria à medida que é feito em conjunto com o espectador. Trajetos que alguns filmes já nos convidavam a fazer, como mostra Shaviro, e que as performances audiovisuais ao vivo pelos caminhos da cidade nos pedem ainda mais, como nos mostram os artistas desse novo fantasma que ronda as cidades das imagens.

---

represent, but actively construct and perform, the social relations, flows, and feelings that they are ostensibly 'about'" (SHAVIRO, 2009, p. 5).

## Referências Bibliográficas

AUMONT, Jacques. O cinema é o último dispositivo que diz: 'olhe'. Significação, nº34. São Paulo: USP, 2010.

\_\_\_\_\_. Moderno? Campinas, SP: Papyrus, 2008.

\_\_\_\_\_; MARIE, Michel. Dicionário teórico e crítico de cinema. Campinas, Papyrus, 2003.

BAZIN, Andre. O cinema: ensaios. São Paulo Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1994. Vol. I.

\_\_\_\_\_. Passagens. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

BRAKHAGE, Stan. Metáforas da visão. In: XAVIER, Ismail (org.). A experiência do cinema. São Paulo: Graal, 1983.

BOURRIAUD, Nicholas. Estética relacional. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BUÑUEL, Luis. Cinema: Instrumento de poesia. In: XAVIER, Ismail. (org.). A experiência do cinema. São Paulo: Graal, 1983.

CAMPOS, Augusto de. Viva vaia: Poesia. São Paulo: Duas cidades, 1979.

CINE fantasma. Projeto de Paola Barreto. Blogger. Disponível em: <https://www.facebook.com/cinefantasma>. Acesso em: 15 abr. 2013.

COLETIVO Projetação. Disponível em: <https://www.facebook.com/pages/Coletivo-Projeta%C3%A7%C3%A3o/516672891719996>. Acesso em: 10 jan. 2014.

DOANE, Mary Ann. The location of the image: Cinematic projection and scale in modernity. In: DOUGLAS, Stan; EAMON, Christopher (eds.). Art of projection. Ostfildern: Hanje Cantz, 2009.

DELEUZE, Gilles. A imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 2005.

\_\_\_\_\_. Conversações. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; Guattari, Felix. O que é a filosofia? São Paulo: Editora 34, 1992.

Dijck, Jose van. Mediated memories: personal cultural memory in the digital age. Stanford: Stanford University press, 2007.

DOGVILLE, de Eder Santos. Oi futuro. 2011 (BRA), performance.

ERNST, Wolfgang. Digital memory and the archive. Minnesota: University of Minnesota Press, 2013.

FEITOSA, Charles. As Formas Híbridas. Revista Bravo! Nº. 104. São Paulo: Abril, 2006.

FERRAZ, Talitha. A segunda Cinelândia carioca: cinemas, sociabilidade e memória na Tijuca. Rio de Janeiro: Multifoco, 2009.

FERREIRA, Jairo. Críticas de invenção: os anos do São Paulo Shimbun. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

FLUSSER, Vilém. O mundo codificado. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.

FRAMPTON, Holis. Uma conferência. In: FLORES, Livia; MACIEL, Katia. (orgs.). Instruções para filmes. Rio de Janeiro: e-book, 2013.

GANCE, Abel. Napoléon. London: Faber and Faber, 1990.

GONZAGA, Alice. Palácios e poeiras. Rio de Janeiro: Record, 1996.

GUNNING, Tom. A grande novidade do cinema das origens. Revista Imagens, São Paulo: Editora da Unicamp, n.º 2, / ago, 1994.

\_\_\_\_\_. The long and the short of it: Centuries of projecting shadows, from natural magic to avant-garde. In: DOUGLAS, Stan; EAMON, Christopher (eds.). Art of projection. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.

JOSEPH, Barnden W. "My mind split open": Andy Warhol's Exploding plastic inevitable. In: DOUGLAS, Stan; EAMON, Christopher (eds.). Art of projection. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.

LEMOS, André. Cibercidades. Rio de Janeiro: E-papers, 2004.

LIXEIRAS públicas em Londres.  
<http://www.jornalistasdawe.com.br/2013/02/13/lixeriras-londres-noticias-digitais/>  
Acesso em: 13 fev. 2013.

MAKELA, Mia. Mas o que é live cinema? Disponível em: <http://www.livecinema.com.br/blog/439>. Acesso em: 30 nov.2013.

MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle. História das teorias da comunicação. São Paulo: Loyola, 1999.

McLuhan, Marshall. Os meios de comunicação como extensões do homem. São Paulo: Cultrix, 1964

V MOSTRA Live Cinema. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2012. Disponível em: <http://www.livecinema.com.br/>. Acesso em: 22 dez. 2013.

OLIVEIRA FILHO, Wilson. Projeto fachada (Registro fotográfico), 2011.

PARIKKA, Archival Media Theory – Introduction. In: ERNST, Wolfgang. Digital memory and the archive. Minnesota: University of Minnesota Press, 2013.

PEREIRA, Vinícius Andrade. Entendendo os Meios, as Extensões de McLuhan. In: Lemos & Cunha (org): Olhares sobre a Cibercultura. Porto Alegre: Ed. Sulinas, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. As distâncias do cinema. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

\_\_\_\_\_. A partilha do sensível. São Paulo: Editora 34, 2005.

RUSH, Michael. Novas mídias na arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SADOUL, Georges. História do cinema mundial. São Paulo: Martins, 1963a. Vol. 1.

SALTER, Chris. Entangled: Technology and the transformation of performance. Massachusetts: Library of Congress, 2010.

SHAVIRO, Steven. Post cinematic affect. London: Paperback, 2009.

SILVEIRA, Fabrício. O parque dos objetos mortos: e outros ensaios de comunicação urbana. Porto Alegre: Armazém Digital, 2010.

SIMMEL, Georg. A ruína. In: SOUZA, Jessé; ÖELZE, Berthold (orgs.). Simmel e a modernidade. Brasília: UnB, 1998.

SOUSA, Márcia C.S. (Márcia Bessa). Entre achados e perdidos: Colecionando memórias dos cinemas de rua da cidade do Rio de Janeiro: Tese de Doutorado em Memória Social. Rio de Janeiro: UNIRIO/PPGMS, 2013.

SUAVE Ciclo, de Vj Suave, Oi futuro, (BRA) 2012.

Symbiosis, de Roberta Carvalho, Festival Amazônia mapping, 2011.

TARKOVSKI, Andrei. Esculpir o tempo. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

TOWER of winds, de Toyo Ito (JAP), 1986.

VERNANT, Jean-Pierre. Aspectos míticos da memória. In: \_\_\_\_\_. Mito e pensamento entre os gregos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VICO, Giambattista. Princípios de (uma) nova ciência. São Paulo: Abril Cultural, 1979. Coleção Os Pensadores.

VIDEURBE. Dogville. Disponível em:  
<http://videurbe.blogspot.com.br/2011/05/blog-post.html> 2011. Acesso em 15 fev. 2014.

## Los orígenes de una estrella:

*las comedias iniciales de Zully Moreno*<sup>1</sup>

Soledad Pardo<sup>2</sup> e Alejandro Kelly Hopfenblatt<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> El presente trabajo fue presentado en una versión preliminar en el IV Congreso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA) realizado en Rosario, Argentina, en marzo de 2014.

<sup>2</sup> Licenciada en Artes y Profesora para Enseñanza Media y Superior en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Es becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y doctoranda por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) con un proyecto sobre el star-system en el cine clásico argentino. Es miembro del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE), perteneciente al Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (FFyL, UBA). Forma parte, asimismo, del Equipo Editorial de la revista *Cine Documental*.

**e-mail: sole\_pardo@yahoo.com.ar**

<sup>3</sup> Licenciado en Artes y Profesor para Enseñanza Media y Superior en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Es becario doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y doctorando por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) con un proyecto sobre la comedia en el cine clásico argentino. Es miembro del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE), perteneciente al Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (FFyL, UBA).

## Resumen

Zully Moreno fue una de las principales estrellas del cine clásico argentino, asumiendo en si misma un número de cualidades entre las que destacaban el *glamour*, la belleza, el carácter y una marcada sexualidad. A diferencia de otras estrellas contemporáneas, su carrera no fue fulgurante desde un inicio, sino que comenzó a partir de pequeños roles para ir ganando gradualmente lugares más destacados. Este primer momento de su filmografía fue mayoritariamente en el terreno de la comedia sofisticada, donde comenzó a desarrollar el texto estrella que luego asumiría como propio.

En el presente artículo nos proponemos abordar ese primer conjunto de películas en las que trabajó la estrella para analizar cómo se produce en ellas una proto-configuración de su futuro rol y del tipo de mujer que encarnaría en su carrera. Para ello consideraremos en primer lugar el perfil psicológico de sus personajes y su relación con la 'joven moderna', un prototipo de mujer que se encontraba en discusión en el campo cultural del período. En segundo lugar, profundizaremos en los distintos elementos de la puesta en escena que colaboraron para la conformación de su imagen. Por último, nos detendremos en el modo en que los paratextos cinematográficos fueron delineando su gradual ascenso y la constitución de su figura.

Palabras clave: cine clásico argentino; comedia; Zully Moreno; estrella cinematográfica.

## Resumo

Zully Moreno foi uma das principais estrelas do cinema clássico argentino, assumindo em sua pessoa inúmeras qualidades entre as quais se destacavam o *glamour*, a beleza, o caráter e uma marcada sexualidade. Diferentemente de outras estrelas contemporâneas, sua carreira não foi fulgurante desde o início, mas começou com pequenos papéis para ir ganhando, gradualmente, lugares mais destacados. Este primeiro momento de sua filmografia deu-se, especialmente, no terreno da comédia sofisticada, onde começou a desenvolver o texto-estrela que depois assumiria como próprio.

No presente artigo propomo-nos a abordar esse primeiro conjunto de filmes nos quais a estrela trabalhou para analisar como se produz uma protoconfiguração de seu futuro papel e do tipo de mulher que encarnaria em sua carreira. Para isso, consideraremos, em primeiro lugar, o perfil psicológico de suas personagens e sua relação com a "jovem moderna", um protótipo de mulher que se encontrava em discussão no campo cultural do período. Em segundo lugar, nos aprofundaremos nos diferentes elementos da *mise en scène* que colaboraram na conformação de sua imagem. Por

último, nos deteremos no modo em que os paratextos cinematográficos foram delineando sua gradual ascensão e a constituição de sua figura.

Palavras-chave: cinema clássico argentino; comédia; Zully Moreno; estrela cinematográfica.

### Abstract

Zully Moreno was one of the main stars of Argentine classical film, embodying a number of qualities such as glamour, beauty, a strong character and a marked sexuality. Unlike other contemporaneous stars, her career did not started with instant success, but rather with small roles that Moreno played before leading to bigger parts. These first films were mainly sophisticated comedies where she started building her future star-text.

This paper delves into these movies considering them as a mean of proto-configuration of her future female model. On a first moment we will consider the psychological profile of her characters and their relationship with the 'modern young woman', a female prototype that was being discussed in the cultural field of those times. Secondly, we will analyse the way the *mise-en-scene* collaborated in the creation of a particular image of the actresses. Finally, we will focus on the paratextual elements of classical cinema and the way they assisted in the building of the rising star.

Keywords: Argentine classical film; comedy; Zully Moreno; Film star.

## Introducción

Zulema Esther González nació el 17 de octubre de 1920 en Villa Ballester, provincia de Buenos Aires, Argentina. Su padre falleció cuando ella era pequeña, circunstancia que la obligó a salir a trabajar desde muy joven para aportar a la economía de su familia. Se desempeñó un tiempo como costurera y luego como modelo, para llegar finalmente al cine, donde desarrolló una exitosa carrera.

Adoptado ya el nombre artístico de Zully Moreno llegó a ser una de las principales estrellas del cine clásico argentino, asumiendo en su persona un número de cualidades entre las que destacaban el *glamour*, la belleza, el carácter y una marcada sexualidad. Esta configuración la llevó a ser conocida como la 'Rita Hayworth' argentina y a ocupar un lugar destacado en el mundo del entretenimiento nacional. Su ascenso al estrellato se dio en compañía de otras grandes figuras del mundo cinematográfico argentino, como Mirtha Legrand y Olga Zubarry. Sin embargo, a diferencia de éstas, no comenzó con un papel protagónico destacado que la posicionó directamente en la cumbre sino que partió desde personajes secundarios y fue lentamente ganando lugar.

Si bien dedicó la mayor parte de su carrera al melodrama, género en el que además logró reconocimiento como actriz, este primer momento de su filmografía tuvo la característica particular de expandirse mayoritariamente en el terreno de la comedia sofisticada. Es aquí donde gradualmente comenzó a formularse el texto estrella que luego asumiría como propio.

El universo en que se sucedían estas tramas resulta similar a aquél donde transcurren los melodramas que la encumbrarían más adelante en su carrera, por lo cual consideramos pertinente detenernos en marcar dónde radica la mayor discrepancia entre ambos períodos. Si bien en ambos Moreno encarna a la joven moderna, dueña de su destino y de su sexualidad, consciente de sus herramientas para enfrentar al mundo, la diferencia radica en el efecto que este carácter suscita en sus respectivos ambientes. Mientras que el melodrama es un espacio de grandes pasiones que bordea permanentemente un destino trágico para sus

personajes, en la comedia sofisticada la sexualidad y la pasión son parte de la modernidad lúdica y vital de sus personajes. No hay aquí sufrimiento ni culpas sino un espíritu próximo al disfrute de los deseos en un mundo donde la moral es más ambigua y menos determinista sobre los destinos de los hombres.

Este primer período de su carrera, que va aproximadamente de 1939 a 1945, suele ser poco trabajado en los estudios sobre la actriz, que se centran fundamentalmente en la labor que realizó en los melodramas que interpretó a partir de mediados de 1940, fundamentalmente bajo la dirección de su marido, Luis César Amadori. Sin embargo, sostenemos que al detenernos en sus papeles en este conjunto de comedias podemos observar el modo en que la industria cinematográfica fue convirtiendo poco a poco a Zully Moreno en la mujer moderna, glamorosa y aguerrida que dominaría la industria del cine los años siguientes.

Es en este sentido en el que se puede considerar este primer grupo de películas en las que trabajó la estrella como un momento de proto-configuración de su futuro rol y del tipo de mujer que encarnaría en su carrera.<sup>4</sup> Al dar sus primeros pasos en un contexto de gradual aburguesamiento del cine nacional, su figura fue convirtiéndose en la principal portadora de los rasgos definitorios de la mujer moderna urbana, que sería una de las más destacadas protagonistas del cine de la década, tanto en la comedia como en el melodrama. Por un lado, al delinearse un perfil psicológico del personaje y su relación con la 'joven moderna', un prototipo de mujer que se encontraba en discusión en el campo cultural del período. Por su parte, desde la puesta en escena, se colaboró en la conformación de su imagen al prestarse especial atención a su *glamour*, sus peinados y vestidos, complementándose con hasta algunos elementos paratextuales

---

<sup>4</sup> Las comedias en donde actuó Zully Moreno en este período fueron: *Cándida* (1939, Luis Bayón Herrera); *Orquesta de señoritas* (1941, Luis César Amadori); *Los martes orquídeas* (1941, Francisco Múgica); *Papá tiene novia* (1941, Carlos Schlieper); *Fantasmas en Buenos Aires* (1942, Enrique Santos Discépolo); *En el último piso* (1942, Catrano Catrani); *El profesor Cero* (1942, Amadori); *El pijama de Adán* (1942, Múgica); *Bajó un ángel del cielo* (1942, Amadori); y *Dos ángeles y un pecador* (1945, Amadori).

(publicidad, revistas especializadas, entre otros), los cuales colaboraron para la definición del texto-estrella que luego sería consolidado con su paso hacia el melodrama.

### Una muchacha moderna

Luego de algunos papeles como extra, Zully Moreno tuvo su primer rol con parlamentos en el cine con un breve papel en *Cándida*, donde ni siquiera aparecía en los créditos del film<sup>5</sup>. Su debut en 1939 se produjo en un momento en que el cine nacional vivía una transición intentando ampliar sus horizontes más allá del terreno del melodrama tanguero y el universo popular en que se había centrado su primera década de existencia. Con películas como *Así es la vida* (Francisco Múgica) se había comenzado un proceso que buscaba incluir a la clase media y a la burguesía dentro de los mundos representados en ellas. Al mismo tiempo, se buscaba de esta forma convocar a estos sectores sociales a ver cine argentino, estableciendo por lo tanto un mundo social novedoso para esta cinematografía. Los primeros años de la década de los cuarenta vieron en consecuencia el surgimiento de gran cantidad de cinematografía de temas de ambientación urbano-burguesa, conformados por modernos habitantes.

Las mujeres modernas ya existían en el cine nacional desde años anteriores, como lo demuestran las películas de Manuel Romero donde se presentan muchachas jóvenes dueñas de sus vidas que toman decisiones más allá de los designios familiares<sup>6</sup>. Este nuevo modelo surgido a partir de la posguerra, había

---

<sup>5</sup> Abel Posadas (2009: 5) señala que la actriz había participado previamente, como extra sin diálogos, en los films *Mujeres que trabajan* (1938, Manuel Romero) y *Gente bien* (1939, Romero). En ninguna de estas películas su presencia es reconocible, y tampoco figura en sus créditos. Por su parte, César Maranghello (2000: 206) afirma que la actriz participó en la comedia *Un señor mucamo* (Enrique Santos Discépolo, 1940). Tampoco allí es posible identificarla entre los actores, ni figura nombrada en los créditos.

<sup>6</sup> Un claro ejemplo de ello se presenta en el ciclo de películas dirigidas por Manuel Romero y protagonizadas por Paulina Singerman, como *La rubia del camino* (1938), *Isabelita* (1940) y *Elvira*

supuesto fuertes cambios con respecto a las ideas tradicionales de feminidad. Como plantea Cecilia Toussonian, a lo largo de las décadas de 1920 y 1930 se sucedieron en distintos ámbitos, como la prensa, la academia y la política, discusiones con respecto a lo que se detectaba como una creciente masculinización de las mujeres, con su salida al trabajo, su mayor propensión a las actividades de ocio y una sexualidad más abierta ligada a una mayor autonomía en la vida pública (2013). La novedad que se presentaba hacia los años '40 es que esta mujer ya no era protagonista de films donde los sectores populares ocupaban el lugar central, sino que se desenvolvía en el contexto de familias tradicionales, tensionando los valores de pureza y castidad con los aires renovadores de la vida contemporánea.

Moreno dio sus primeros pasos como actriz secundaria en este entorno de transformación y de surgimiento de nuevas mujeres en el marco de la consolidación de la comedia burguesa en el cine argentino. Si bien al principio su belleza era su principal baluarte, gradualmente fue tomando lugares cada vez más importantes dentro de los trabajos en los que participaba, comenzando a formar un personaje propio que la emparentaba en gran modo con la mujer moderna. Los rasgos fundamentales que caracterizarían a sus personajes de los melodramas posteriores ya se encontraban presentes en estas comedias.<sup>7</sup>

Un rasgo esencial del modelo de mujer propuesto en los personajes de la actriz era el de jugar un rol activo en su propia historia y tomar las riendas de su vida. A diferencia de los personajes que en esos mismos años interpretaban actrices como Mirtha Legrand o María Duval, de jóvenes que acataban felices los

---

*Fernández, vendedora de tiendas* (1942), donde la actriz encarna siempre a una joven burguesa que se enfrenta a los designios familiares y sociales en pos de seguir sus anhelos y deseos personales.

<sup>7</sup> Debemos tener en cuenta que estas comedias ya tienen dentro de sí elementos que las acercan al melodrama, como propone Pascual Quinziano al marcar que la comedia argentina nunca fue pura sino que siempre se presentó mezclada con elementos provenientes del melodrama y del costumbrismo. En este sentido, el autor propone pensar en categorías como 'comedias de clase media' o 'comedias dramáticas', donde las ideas de ascenso social suelen ser estructurantes de las acciones de los personajes. (1992: 132).

designios paternos, las mujeres que encarnaba Moreno tomaban posturas propias frente a los mandatos familiares y sociales. Esta actitud no se basaba en caprichos o arbitrariedades sino que estaba acompañado de un mayor conocimiento de la vida y de las relaciones interpersonales. A pesar de ser mujeres jóvenes no daban nunca la impresión de ser ingenuas o cándidas, sino que demostraban un concepto más completo con relación a su lugar en el mundo.

Tales rasgos definen a Zulema Ríos, su personaje en *El profesor Cero*, una joven que irrumpe en el universo de una pensión exclusivamente masculina. Este sólo hecho ya implica una mujer distinta, que no se ve afectada por la mirada social con respecto a su convivencia con un mundo de hombres. Al mismo tiempo, podemos pensar nuevamente lo postulado por Toussonian en lo que concierne al peligro de pérdida de feminidad de estas mujeres, aunado aquí a un personaje que es incorporado como un compañero más por los demás inquilinos de la pensión.

Lo inusual de su aparición genera que los primeros veinte minutos del film se dediquen a producir expectativas con respecto a su llegada, y en su primera aparición ya se presenta como alguien destinado a desequilibrar el mundo patriarcal al que está entrando, liderado por el profesor Cero (Pepe Arias), un supuesto estudiante de Medicina de edad avanzada<sup>8</sup>. A lo largo del relato es presentada como una joven inocente pero no ingenua que vive en la pensión, al mismo tiempo que va despertando pasiones en algunos de sus compañeros de vivienda. Uno de ellos es Ernesto (Osvaldo Miranda), quien se torna su pareja hasta que se ve forzado a rechazarla para cumplir con un matrimonio establecido por su familia. Es aquí donde se revela el verdadero carácter de Zulema, al develarse en el desenlace del film que ella es verdaderamente María Emilia, la rica heredera que debía desposarse con Ernesto. En la secuencia donde se descubre

---

<sup>8</sup> La estructura narrativa de este film presenta ya una constante de la participación de Moreno en estas comedias. En ellas la actriz suele interpretar la subtrama romántica y seria, más cercana a las líneas del drama, secundaria a una línea argumental principal protagonizada por la estrella cómica del film (Pepe Arias en este caso y *Fantasmas en Buenos Aires*, Niní Marshall en *Orquesta de señoritas*, Francisco Álvarez en *Bajó un ángel del cielo*).

su verdadera identidad explica que nunca habría permitido que la obliguen a casarse con un hombre al que no conocía, demostrando una postura contra los dictámenes sociales el cual trasciende al personaje de la pensión. Finalmente, para aceptar a Ernesto como su esposo lo hace pasar por una serie de pruebas a fin de que demuestre su amor.



Afiche de El profesor Cero

La posición activa y decisiva del personaje con respecto a su propio matrimonio la sitúa en consonancia con el desarrollo narrativo que la comedia romántica estaba presentando internacionalmente. En su estudio sobre las relaciones de género en la comedia alocada de Hollywood Tina Olsin Lent señala que el matrimonio devino en una institución social y económica menos ligada al amor espiritual y más emparentado con la unión sexual y emocional basada en la atracción física. La satisfacción pasaba a ser por lo tanto un acompañamiento sexual y amistoso lo que implicaba la necesidad de aceptación y concordancia de

ambos integrantes de la pareja (1995: 320). En este sentido, la actitud de María Emilia a lo largo de *El profesor Cero* apunta a esta redefinición del matrimonio según sus propias pautas distanciadas de las indicadas por sus padres. Sin importarle la censura social en la pensión, es su búsqueda de dominio sobre la situación la que guía sus actos.

Esta mujer *de armas tomar* implica al mismo tiempo un nivel de lúcida rebeldía frente a los designios tradicionales asociados a su condición femenina. Retomando la propuesta de Toussonian, podemos considerar cómo Moreno encarnó gran parte de la conducta de la joven moderna con relación a su actitud frente a la sociedad. Este papel dinámico, sin embargo, no implicaba una sexualidad peligrosa como se planteaba en varias ocasiones con respecto a personajes como la *femme fatale*, sino una mujer consciente de sus posibilidades y sus armas y dispuesta a utilizarlas para perseguir un fin. Al mismo tiempo, eran personajes lo suficientemente inteligentes como para poder hallar el punto preciso de su aprovechamiento apoyándose también en valores tradicionales asociados a la honradez y el respeto por el otro.

Un claro ejemplo de ello se puede ver en *Bajó un ángel del cielo*, donde Moreno encarna a Celia, una joven que regresa después de un año de viaje en el extranjero, donde fue enviada para alejarla de un incómodo pretendiente<sup>9</sup>. A su llegada se encuentra con que a su hermano menor lo está extorsionando una antigua novia por un presunto hijo que han tenido. Frente a esta situación, Celia decide decir que está embarazada para lograr que sus padres acepten a su novio y le permitan casarse con él. A pesar de que su familia todavía la trata como a una niña que no conoce el mundo, ella va demostrando a partir de las artimañas que trama a lo largo del relato que sabe lo que quiere y que nada la detendrá para

---

<sup>9</sup> Toussonian destaca que la 'mujer moderna' era señalada desde distintos sectores como una moda extranjerizante, lo cual es resaltado aquí al traer la protagonista una nueva forma de comportarse aprendida en el exterior. (2013) Esta característica se presenta en otros films del período como *Elvira Fernández, vendedora de tiendas* (1942, Manuel Romero) donde la protagonista, Paulina Singerman, vuelve de Estados Unidos con nuevas ideas sobre el amor y sobre la política empresarial que debe ejercer su padre con sus empleados.

conseguirlo.<sup>10</sup>



Zully Moreno y Francisco Álvarez en *Bajó un ángel del cielo*

A lo largo de la película la farsa de la maternidad le va restando lugar a la comicidad para dar lugar al melodrama relacionado al hecho de ser una madre soltera. De este modo la modernidad del personaje se va neutralizando por la decisión de la joven de asumir el lugar tradicional de madre de familia para un niño rechazado por sus padres. Sin embargo, a pesar de que se ve reducido su carácter de mujer moderna, es fundamental a lo largo de todo el relato el modo en que asume su falsa maternidad, privilegiando aquí su deseo antes que el de los prejuicios sociales, y mostrándose sexualmente más madura que su hermano y su novio, quienes son cómplices del engaño sin comprender realmente las dimensiones del mismo.

Moreno desarrolló de este modo un modelo de feminidad propio que de a pocos fue configurando su texto estrella. En éste asumió un rol activo diferente al de muchas de sus contemporáneas. Uno de los modos más frecuentes que

---

<sup>10</sup> La farsa se refuerza por el hecho de que el hermano de Celia, el supuesto padre del bebé, es constantemente advertido por sus padres de que es demasiado joven para presenciar los hechos que están sucediendo.

encontraron estos films para poner en un primer plano esta característica fue recurrir a elementos propios de la comedia como son la farsa y la dualidad de identidades. Este mecanismo sirve generalmente para permitir a un personaje asumir frente a una situación determinada una personalidad diferente, estableciendo una complicidad con el espectador. De este modo la nueva identidad es presentada explícitamente como artificial y sus rasgos y conductas son expuestos de tal modo que puedan ser observados como convenciones arbitrarias que responden a un cierto modelo social. Tanto su carácter sexual como su preocupación por su lugar en la sociedad, ambos rasgos luego identificados fuertemente con el texto-estrella de la actriz, fueron puestos en evidencia en algunos de sus trabajos como parte de la construcción de su 'joven moderna'.

*Fantasmas en Buenos Aires*, por ejemplo, puso en primer plano su carácter de mujer atractiva, armando una farsa a su alrededor. A partir de una puesta en escena desarrollada por una banda de estafadores que hace pasar a su personaje, Marta, por el fantasma de una joven muerta, se establecía una trama donde constantemente se apelaba a su capacidad de seducción y atracción del sexo opuesto. Presentándose como un espíritu frente a Antonio Marotta (Pepe Arias) y coqueteándole vestida con sensuales vestidos y tapados de piel, la mujer evidenciaba su feminidad asociada a la sexualidad. Este engaño, sin embargo, no es develado hasta la mitad del relato, por lo cual a los espectadores también se les miente, convenciéndolos de que esa mujer fatal es parte de la realidad diegética del film.

Cuando se revela su verdadera identidad no se abandona su carácter seductor, pero se lo torna más complejo. La mujer taimada presentada al principio, demuestra su inteligencia: interactúa al mismo nivel con una banda de falsificadores, asume nuevamente los roles masculinizados de la joven moderna, y al mismo tiempo, su papel de mujer seductora se evidencia como construcción. Por lo tanto, se invita al espectador a reflexionar sobre la imagen que luego quedaría vinculada a la actriz, generando así una dualidad entre la vampiresa

fantasma y la joven estafadora que presenta mayores matices que los personajes estereotipados generalmente asociados a las mujeres hermosas.<sup>11</sup>

Así como los estereotipos asociados a la belleza son aquí puestos en primer plano, también el mundo de las apariencias sociales y las aspiraciones de clase suponen ejes en torno a los cuales se definen a sus personajes. En un contexto de reordenamiento social, las comedias burguesas suponían muchas veces postulados alrededor de una visión idílica de los sectores medios y altos de la sociedad como mundo al cual se aspira ingresar. Los personajes de la actriz se ven en reiteradas ocasiones presentados en esta posición, como mujeres que desean pertenecer a las clases altas y comportarse como ellas. Es nuevamente el mecanismo de la farsa el que permite mostrar las artificialidades asociadas a este deseo, en situaciones donde sus personajes deben adoptar conductas de la alta sociedad frente a la mirada de los otros.

*En el último piso* resulta el ejemplo más acabado de ello, donde Moreno interpreta a Ana María, la joven hija del encargado del edificio Roca -similar al Kavanagh de Buenos Aires<sup>12</sup>. Avergonzada de su condición social aparenta frente a sus compañeras ser la propietaria del piso más lujoso del mismo. Éstas le envidian vivir en un edificio moderno, calidad que se transfiere de forma transitiva a la imagen que tienen de ella, una muchacha alegre y sofisticada. El engaño aquí se descubre casi inmediatamente al espectador en la primera escena. Cuando sus amigas la dejan en el edificio, la joven sube al último piso para aparentar ser quien no es. Inmediatamente, apenas las amigas se retiran, la escena muestra el ascensor del edificio bajando y la joven volviendo a su departamento en la planta

---

<sup>11</sup> El final del film presenta, como en toda comedia del período clásico, el develamiento de la verdad, donde Marotta se entera del engaño y los criminales terminan presos. Marta, como mujer moderna no seductora sino ladina, es detenida junto con los demás miembros de la banda, reforzando así la dualidad con ese otro personaje que encarnó en la ficción montada al protagonista. Sus aspiraciones en la vida, al ser robadas de toda feminidad, son castigadas en un nivel de igualdad con las de los hombres.

<sup>12</sup> El edificio Kavanagh, inaugurado en 1936, fue el edificio de hormigón armado más alto de Sudamérica y un símbolo de la modernidad urbana de esas décadas.

baja, exponiendo en este descenso la propia realidad de la muchacha, quien siente su vida como en un escalón inferior frente al que interpreta con sus amigas. Esta secuencia genera la instantánea complicidad del espectador, quien asume su punto de vista, y permite percibir así la construcción que ella realiza de la vida de una joven de familia acomodada.

Esta impostación es puesta en jaque en el momento en que la joven decide ser anfitriona de una fiesta en el último piso. Con su padre disfrazado de millonario, Ana María entona una canción sobre su vida, con un estribillo que dice *“Mi vida de rica les juro que hastía; ya no quiero el auto, prefiero el tranvía; todos los caprichos y gustos me di; ¡de tantos sirvientes estoy hasta aquí!”*. En medio de la celebración llega al piso el nuevo inquilino, Julio Menditeguy (Juan Carlos Thorry), por lo cual, para evitar inconvenientes por estar usurpando una propiedad ajena, la joven urde una trama aún más compleja de mentiras que apuntan a reforzar la imagen que tienen los demás de su status social.

A lo largo del relato se presenta así la mirada que la propia protagonista presenta con respecto a la modernidad de las jóvenes burguesas. A través de su mirada y sus actos el film establece las pautas socialmente aceptadas como constructoras de la feminidad moderna, asociando al mismo tiempo a la actriz a las mismas. Una de las principales características que se marcan es que, a diferencia de los argumentos de las comedias sofisticadas que ponían el romance en el centro de la trama de las jóvenes protagonistas, en este caso es el sueño del ascenso social el que mueve a la muchacha. Nuevamente aquí encontramos cómo dentro de la estructura de la comedia se comienzan a filtrar temáticas que volverán a estar presentes en la obra melodramática de la actriz, armando a su alrededor un universo que excede a las farsas sofisticadas para crear un mundo de divisiones sociales con personajes con ansias desmedidas y dispuestos a utilizar todas las armas a su alcance para alcanzarlas<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> *Dios se lo pague* (1948, Luis César Amadori), su película más célebre y recordada, puso el problema de las clases sociales, las aspiraciones de ascenso y las apariencias en el centro de su argumento. La cuestión siguió apareciendo hasta su último film, *Un trono para Cristy* (1960, Luis César Amadori), en el

Esta feminidad moderna que se presenta en las comedias iniciales de Zully Moreno fue uno de los costados principales sobre los cuales se construyó gradualmente su texto-estrella. En el marco de films de ambientación burguesa, las jóvenes que interpretaba la actriz comenzaron a despuntar en comparación a sus contemporáneas por tener visiones claras y objetivos definidos para sus vidas, sin importar demasiado la mirada de la sociedad ni los mandatos familiares. Al mismo tiempo, con una sexualidad activa pero moral y aspiraciones que trascendían lo romántico presentaban un modelo de mujer con el que el espectador podía simpatizar sin por ello despertar deseos que atentarán contra la moral establecida. No fueron, sin embargo, solamente estos rasgos los que permitieron a la actriz ir ganando un lugar mayor dentro del cine nacional, sino que, resaltando el carácter visual del medio cinematográfico, la configuración y el resalte de su belleza y su *glamour* fueron también ocupando un espacio fundamental en la conformación de su estrellato.

### La puesta en escena

A diferencia de gran cantidad de sus colegas, Zully Moreno no llegó a la pantalla grande tras hacerse conocida en el teatro o en la radio, sino que se desempeñó prácticamente desde el principio en la industria cinematográfica<sup>14</sup>. Tampoco fue lanzada de repente, como ocurrió con otras actrices, en alguna gran producción pensada para explotar su figura. Por el contrario, como señalamos al comienzo del trabajo, su recorrido comenzó modestamente. Algunas pequeñas

---

cual interpreta a una mujer rica venida a menos por problemas económicos que logra salvar su status – e incluso elevarlo- gracias al casamiento de su hija con un joven perteneciente a la monarquía española, seguido de su propia boda con el Ministro de Finanzas de la Casa Real.

<sup>14</sup> Abel Posadas descubrió el nombre de la actriz, apenas destacado, en los programas del teatro Maipo correspondientes al 25 de octubre de 1940. Zully aparecía en compañía encabezada por Gloria Guzmán, Tita Merello, Severo Fernández y Pablo Palitos (Posadas, 2009: 6). No obstante, su figura era poco conocida en ese entonces; su reconocimiento masivo llegaría recién con su incursión en la industria cinematográfica.

intervenciones como extra o personaje secundario en producciones de los Establecimientos Filmadores Argentinos (EFA), en mayor medida, así como en producciones de Lunitón, Corporación Cinematográfica Argentina, San Miguel y Argentina Sono Film le permitieron ir haciéndose progresivamente un lugar en la industria<sup>15</sup>.

Tras encarnar algunos papeles de mediana importancia llegaría *Stella* (1943, Benito Perojo). Este film significó un punto de inflexión en su carrera. Por un lado, fue una incursión decisiva en el melodrama, género en el que finalmente se consolidó como actriz. Por otra parte, es evidente la intención de la película de ubicarla como estrella y centro de la producción. Su primera aparición en el film, a través de un primer plano, deja en claro ese objetivo. Por último, es notable en *Stella* la voluntad de conjugar la belleza de la actriz con una imagen de mujer glamorosa y elegante, algo que con el tiempo se transformaría en uno de los núcleos de su texto-estrella. El foco que se pone allí en su apariencia es otro rasgo del cual es posible encontrar antecedentes en el corpus de comedias de sus inicios como actriz.

Un primer aspecto observable en este sentido en sus primeras comedias es la explotación y la mención explícita de su belleza. Si bien aún no interpretaba papeles de diva propiamente dichos, quedaba claro que su lugar en esas producciones era fundamentalmente el de *mujer hermosa*, capaz de cautivar a más de un hombre y trastocar todo su entorno. Las dos películas más claras al respecto son probablemente *Papá tiene novia* y *Dos ángeles y un pecador*. Lo curioso de la primera es que su belleza se tematiza desde la idea contraria: Cora, su personaje, está convencida de que es una muchacha fea. Cree que, a diferencia de sus hermanas, ella no es atractiva para los hombres; y manifiesta al respecto una suerte de enfado mezclado con resignación. Es entonces cuando su madrastra, Monona (Felisa Mary), le quita los anteojos y la convence de que se

---

<sup>15</sup> En Argentina Sono Film forjaría más adelante una sólida carrera, principalmente bajo la dirección de su esposo, Luis César Amadori. El director llegó incluso a convertirse en uno de los accionistas de la empresa, transformándose de ese modo en uno de los propietarios de la misma.

suelte el cabello. Gracias a esa simple operación, Cora recupera la confianza en sí misma, deja atrás su complejo y empieza a considerarse bella. “¡Los hombres volverán a mirarme!”, dice con renovada esperanza. En *Dos ángeles...*, por el contrario, su hermosura es asumida desde el principio, dado que Adriana, su personaje, trabaja como modelo. Su profesión la obliga, entre otras cosas, a bajar escaleras (acción que repetirá una infinidad de veces en producciones posteriores) modelando un vestido de novia. En esa escena la cámara la toma de cuerpo entero, como sucederá también en las escenas de escaleras de otras películas, permitiéndonos apreciar su figura en su totalidad. El film plantea la convivencia de dos universos, el de los seres humanos y el de los ángeles. Los segundos están al cuidado de los primeros, y no pueden ser vistos por ellos. Ni bien Adriana se presenta en casa de Fernando, el protagonista masculino (Pedro López Lagar), los ángeles custodios allí presentes mantienen el siguiente diálogo acerca de ella:

- ¡Qué bonita es!..
- ¡Y qué elegante!..
- ¿Vieron qué cintura?..
- ¡Y qué cabello!..
- En esta casa nunca vi una mujer tan bien arreglada...



Zully Moreno y Pedro López Lagar en *Dos ángeles y un pecador*

La tematización explícita de su belleza puede observarse incluso en las películas en las que participó con roles de menor envergadura. En *Cándida* (1939, Luis Bayón Herrera), por ejemplo, tiene una pequeñísima participación en la secuencia de la romería. Jesús (Augusto Codecá) ha perdido a Cándida (Nini Marshall) entre la multitud. Una mujer a la que conoce (Zully Moreno, cuyo personaje no tiene nombre) pasa casualmente a su lado y mantiene con él este breve diálogo:

Ella: ¡Adiós, Jesús!

Jesús: ¡Adiós, churrasca!

Ella: ¿Cómo tan solito?...

Jesús: Estoy buscando a Cándida.

Ella: Recién estaba en la calesita.

Jesús: ¡Gracias!

Cabe recordar, como ya señalamos, que en esta película Zully Moreno no aparece siquiera citada en los créditos. A pesar de eso y de la brevedad de su participación, es notable cómo se explotó su imagen de mujer hermosa: “churrasca”, el adjetivo que le asigna Jesús, es en lunfardo una mujer joven y atractiva. Ella, por su parte, no pierde la oportunidad de coquetear con él

preguntándole cómo puede ser que se encuentre “tan solito”.

Hay una anécdota interesante con respecto a la participación de Zully en *Cándida*. Niní Marshall, la protagonista del film, afirmó a los autores de *Reportaje al cine argentino* que en el rodaje del mismo

Había una extra que era una belleza, con el pelo negro y tremendas trenzas; una lindísima muchacha que estaba de extra en la película. Yo se la señalé a Bayón: “Óigame, Bayón, ¿por qué no le da un bocadillo a esa chica, para que nos adorne la película?” Y así fue, le dio los bocadillos, uno en un barco que me traía de España y otro en una feria de diversiones. Esa preciosa muchacha fue luego Zully Moreno; por eso ella siempre dice que yo soy su madrina cinematográfica. (CALISTRO y otros, 1978: 115).

Refiriéndose a Zully como “belleza”, “lindísima muchacha”, “preciosa muchacha” e incluso “adorno”, Niní dejó en claro que las cualidades físicas de la actriz jugaron un papel clave en su carrera desde sus inicios en el medio.<sup>16</sup> Bayón Herrera no solo le dio unos parlamentos por ser bonita, sino que los incluyó en un diálogo que, como mencionamos antes, apuntó a señalar la belleza de la actriz de modo explícito. La cuestión de su belleza y la correspondiente tematización de la misma, por otra parte, no es un detalle menor teniendo en cuenta que Moreno sería consagrada como gran estrella del cine nacional unos años después. Edgar Morin, pionero de los estudios sobre el estrellato cinematográfico, ha señalado la importancia de la belleza en la construcción de estrellas de la pantalla grande:

La actriz que se vuelve estrella se beneficia con las potencias divinizantes del amor, pero aporta también un capital: un cuerpo y un rostro *adorables*. (...) En efecto, con mucha frecuencia la belleza es un carácter no secundario, sino esencial, de la estrella. El teatro no exige de sus actores que sean hermosos. El *star-system* quiere bellezas. (1964: 46).

En más de una ocasión, por otra parte, la mención explícita de la belleza de Moreno fue acompañada por una operación de puesta en escena típicamente

---

<sup>16</sup> El “primer bocadillo” al que se refiere Niní (el de la escena del barco), por otra parte, no aparece en la película. Es posible que la actriz se haya confundido al narrar la anécdota o que la escena haya sido eliminada del film en la etapa de montaje.

utilizada para explotar el atractivo del actor o la actriz en cuestión: la implementación del primer plano. Esta operación ha sido señalada por varios autores como fundamental en el proceso de creación de estrellas cinematográficas<sup>17</sup>. No hay estrella sin una fisonomía reconocible, y dentro de esa fisonomía es el rostro el que más fácilmente permite la identificación de una figura por parte de los espectadores. Podemos pensar, entonces, que al tiempo que estas primeras películas explotaban la belleza de la actriz a partir de primeros planos, familiarizaban al público con su rostro; contribuyendo de ese modo a su proceso de conversión en una auténtica estrella de cine. En *Orquesta de señoritas*, por ejemplo, podemos ver un primer plano de Zully antes del transcurso de dos minutos de película. Un breve diálogo entre su personaje y el de Niní Marshall va mostrando alternadamente los rostros de las actrices en sendos *close-ups*. La secuencia de la charla entre Cora y Monona en *Papá tiene novia*, ya mencionada, funciona nuevamente como ejemplo. La misma muestra a Cora/Zully en primer plano durante prácticamente toda la conversación, tanto en su etapa de “fea” como durante su conversión en bella. En *El pijama de Adán* ya directamente su primera aparición (a menos de cinco minutos de comenzado el film) ocurre a través de un primer plano. Beatriz, su personaje, se encuentra en una iglesia, vestida de novia y a punto de casarse con Adán (Juan Carlos Thorry)<sup>18</sup>. La cámara la toma en primer plano al momento de dar el sí; y luego la operación se repite en varias ocasiones a lo largo del film.

Siguiendo la línea de los primeros planos, también los movimientos de la cámara se ponen al servicio de la construcción de una imagen de mujer deslumbrante. Un ejemplo muy claro de esto es la secuencia de la llegada de Zulema a la pensión de estudiantes en *El profesor Cero*. Ni bien hace su ingreso en la sala los jóvenes se amontonan boquiabiertos frente a ella. Zulema avanza

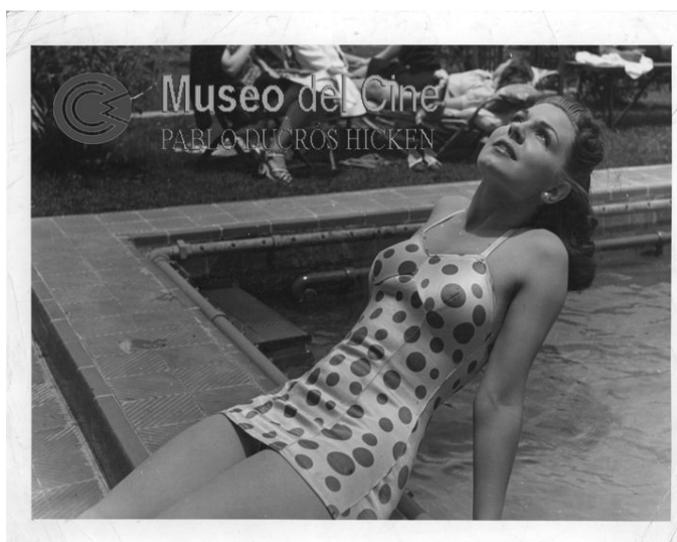
---

<sup>17</sup> Véanse como ejemplos los trabajos de Alexander Walker (1970) y Tom Gunning (1994).

<sup>18</sup> Segundos antes de este primer plano la vemos de espaldas, en un plano cenital, avanzando con su padre hacia el altar; pero por la lejanía de la cámara y el hecho de que aparece de espaldas es imposible reconocerla. Recién la identificamos instantes después, cuando la vemos en primer plano.

por la habitación y, mientras la cámara la sigue, los muchachos se van reubicando en el espacio hasta quedar rodeándola. Absortos por su belleza, se desviven por atenderla y causarle una buena impresión.

Así como la mención de su belleza, los primeros planos, e incluso algunos desplazamientos de la cámara funcionaron para explotar su atractivo, también el diseño de su vestuario fue haciéndose progresivamente más complejo y sofisticado, orientándose hacia la construcción de una imagen de mujer glamorosa y elegante, objeto de deseo. Ya en *Orquesta de señoritas* y *Los martes, orquídeas*, ambas de 1941, se la ve vestida con prolijidad y elegancia. A pesar de que en esas películas interpreta mujeres de hogar, alejadas de la vida nocturna o las grandes fiestas, sus atuendos son impecables, y se destacan sus sombreros. Ese mismo año, una escena de *En el último piso* la muestra en traje de baño, luciendo sus piernas y su cintura de avispa. La excusa para ello es una reunión con un grupo de amigos alrededor de una pileta en una calurosa tarde de verano.



Zully Moreno en traje de baño en una escena de *En el último piso*

Al año siguiente, en *Fantasmas en Buenos Aires*, ya es toda una mujer de la noche: aparece vestida de fiesta en una *boite*, fumando un cigarrillo con elegancia.

Al salir del edificio se abriga con un tapado de piel<sup>19</sup>. Como si no bastase con las imágenes, Antonio Marotta, el personaje interpretado por Pepe Arias, dice de ella con asombro: “¡Tiene un vestuario bárbaro..!”. Dos años después, *Dos ángeles y un pecador* la ubica rotundamente en el lugar de mujer irresistible, cuyo vestuario juega un papel crucial en la construcción de dicha imagen. La secuencia de la llegada de Adriana a la casa de su amigo Fernando, tras conocer la noticia de que su novio la ha abandonado, es muy clara en ese sentido. Un juego de suspenso se inicia con su aparición envuelta en un tapado blanco que contrasta con el negro de su pollera, larga hasta los pies. Lleva un peinado elaborado y una cartera de noche: sabemos que se ha vestido de fiesta. Sin embargo, la película retarda el momento del lucimiento pleno de su atuendo. En principio debemos esperar a que la inviten a pasar y le soliciten que aguarde unos instantes al dueño de casa. Solo después de que el mismo aparece y mantiene con ella una breve conversación, Adriana se decide finalmente a quitarse el abrigo. El efecto de desnudo, aunque parcial, no deja de ser efectivo. Debajo del tapado, lo que el público espera de toda diva: un espléndido vestido de noche. Si bien se trata de un modelo sobrio y recatado (es un vestido con cuello cerrado y mangas cortas), no escatima en *glamour*: de la cintura hacia arriba está completamente bordado con lentejuelas. La cámara, además, nos permite apreciarlo desde diversos puntos de vista, ya que Adriana se quita el abrigo mientras da la vuelta a un piano ubicado en el salón de la casa, para llegar hasta sus teclas y comenzar a tocarlo. El giro que realiza nos permite apreciar tanto la espalda como el frente del vestido. Una operación muy similar sería repetida, años después, en la película que la inmortalizó como diva máxima de la pantalla argentina: *Dios se lo pague* (1948, Luis César Amadori). En ese film se la puede ver reiterando el recurso del retraso y el parcial desnudo: a

---

<sup>19</sup> *Fantasmas en Buenos Aires*, la primera película en la que Zully Moreno apareció en una escena nocturna en una *boite*, fue dirigida por Enrique Santos Discépolo. Fue Luis César Amadori, sin embargo, quien más adelante la haría aparecer una y mil veces en este tipo de escenas, muy habituales en sus films. Su escenógrafo les comentó a los autores de *Reportaje al cine argentino*: “Voy a hacer una confesión: yo tenía preparadas una media docena de *boites*, porque sabía que cuando Amadori me pedía una película, había una *boite* en ella” (Calistro y otros, 1978: 222).

los pocos minutos de comenzada la película, la escena en la que ella ingresa a un casino la muestra cubierta por un abrigo negro que le llega hasta los pies. La cámara la toma frontalmente y de cuerpo entero al momento de quitárselo. Debajo del tapado aparece un impactante vestido plateado, con flecos que se sacuden al compás de su andar. Ni bien termina de sacarse el abrigo se dirige al otro extremo del salón. La cámara, entonces, la toma de espaldas<sup>20</sup>.

Todas estas operaciones sobre su belleza y su *glamour*, puestas en marcha en el corpus de comedias de sus inicios, fueron profundizándose progresivamente. El mecanismo terminó de perfeccionarse con su incursión definitiva en el melodrama, género en el finalmente se consagró como actriz, consolidando así el trabajo realizado sobre su imagen desde sus comienzos en la comedia.

### **Más allá de las películas. La presencia mediática y el matrimonio con Amadori**

El corpus de comedias de sus inicios le permitió a Zully Moreno ir haciéndose cada vez más conocida en el mundo del espectáculo. Progresivamente la actriz fue ganándose un lugar en la pantalla grande y, al tiempo que crecía como intérprete, los medios gráficos y el aparato publicitario fueron haciéndose eco de su trabajo. La conjunción de múltiples textos (fílmicos, periodísticos, publicitarios) contribuyó a construir su carácter de estrella y a moldear su imagen. Tal como ha señalado Richard Dyer (2001), es en el cruce de diversos textos mediáticos de donde emergen las estrellas en tanto imágenes; y el caso de Zully no fue la excepción. Un conjunto de artículos periodísticos, afiches y publicidades de diversos productos promovieron la creación y circulación de su imagen tanto

---

<sup>20</sup> En esa ocasión fueron más lejos en el afán de mostrarla como mujer sensual y objeto de deseo: al caminar, el movimiento de sus caderas se prolonga en el de los flecos de su vestido, potenciándose. Además, se trata de un vestido con un importante escote frontal y con parte de la espalda descubierta. Para su participación en esa película la actriz contó con uno de los diseñadores de vestuario más importantes de la época, Jorge de las Longas.

como lo hicieron las mismas películas<sup>21</sup>.

En una primera etapa, desde sus primeras actuaciones hasta 1941, las publicidades de los films no la promocionaron demasiado, ya que se centraban fundamentalmente en los actores principales de las cintas y Zully era aún una actriz de reparto. En los medios gráficos, sin embargo, su nombre empezaba a aparecer y a ganarse lentamente un lugar. Su trabajo en esos primeros tiempos, de hecho, dio frutos muy concretos: en diciembre de 1941 Zully apareció en la tapa de *Radiolandia*, la revista sobre cine y espectáculos más leída en Argentina por aquellos años. La foto la muestra en un primerísimo primer plano con el cabello oscuro y un sencillo peinado con raya al costado<sup>22</sup>. Aún estaba lejos de ser la superestrella rubia y sofisticada que sería años más tarde, con sus vestidos lujosos y sus joyas, pero sin lugar a dudas estaba dando sus primeros pasos en esa dirección. Un mes antes, en noviembre de 1941, su rostro en primer plano había aparecido en ese mismo semanario publicitando los jabones *Lux*. Un globo de diálogo a su lado decía: “¡Para lucir un cutis suave, adopte el masaje facial diario con la cremosa y fragante espuma del jabón Lux de tocador! ¡Úselo también para su baño de belleza!” Y debajo del parlamento, su firma manuscrita: “Zully Moreno”<sup>23</sup>.

Al año siguiente, en 1942, su rostro invadió los afiches publicitarios de los films en lo que trabajó. Un cartel correspondiente a *El profesor Cero*, estrenada en febrero de ese año, mostraba a Pepe Arias en el centro del espacio, escoltado por Zully y por Dolores (la otra co-protagonista de la película) en un plano americano. *En el último piso* fue lanzada en abril con un afiche que presentaba las caricaturas de los cuatro protagonistas del film: Juan Carlos Thorry y Zully Moreno en la parte superior del cartel, y Miguel Gómez Bao junto a Adrián Cúneo en la parte inferior.

---

<sup>21</sup> Entendemos el concepto de “imagen” en el sentido que le otorga ese autor, es decir, imagen no como un signo exclusivamente visual sino como una compleja configuración de signos visuales, verbales y auditivos (Dyer, 2001: 53). En términos de Dyer, toda imagen posee una dimensión cronológica y se manifiesta como una *polisemia estructurada* (ídem: 89).

<sup>22</sup> Véase *Radiolandia* n° 716, año XV, 6 de diciembre de 1941.

<sup>23</sup> Véase *Radiolandia* n° 712, 8 de noviembre de 1941.

La imagen de Moreno también se incluyó en un afiche publicitario de *Fantasmas en Buenos Aires*. El mismo mostraba el rostro de Pepe Arias en su ángulo superior derecho y el de Moreno, en un tamaño bastante menor, en el ángulo inferior izquierdo.



Afiche de *Fantasmas en Buenos Aires*

A comienzos de ese año, por otra parte, el discurso acerca de su imagen bella y glamorosa ya parecía estar fuertemente instalado. “Zully Moreno, la chica con más *glamour* de nuestro cine, no quiere ser bella”, titulaba *Radiolandia* uno de sus artículos<sup>24</sup>. En el mismo se insistía en la belleza de la joven actriz, aunque ella la negaba. Argumentando interesarse únicamente en su trabajo y explicando que desde su óptica belleza y bondad, así como belleza y eficacia, no eran compatibles, se inclinaba –al menos discursivamente– por “su labor” en desmedro

<sup>24</sup> Véase *Radiolandia* n°721, año XVI, 10 de enero de 1942.

de su atractivo.<sup>25</sup> Apenas un mes después de la aparición de ese artículo, sin embargo, el semanario volvía a insistir en las cualidades físicas de Zully. La actriz había aparecido recientemente en traje de baño en una escena de *En el último piso*. Siguiendo la misma línea, *Radiolandia* le dedicó una nota titulada “Una sirena de los sets criollos”, en la cual podían apreciarse unas cuantas fotografías de ella en malla junto a una pileta de natación. El texto que acompaña las imágenes compara a la actriz con una sirena y deja bastante clara la posición de la revista con respecto a su atractivo:

Mucho tiempo discutióse en la antigüedad sobre la autenticidad del mito de las sirenas, ninfas del mar, dueñas del extraño poder de encantar a cuantos las escuchaban con su armoniosa voz. (...) A nosotros, menos fantásticos y más realistas, menos poetas que los griegos, sin embargo, se nos ha ofrecido la suerte de verlas. Son muy raras... Muy raras, tanto que hay escépticos que aún las niegan.

Escépticos, que es tanto como decir tercos negadores de la belleza y de las realidades más evidentes. Porque ésta que aquí veis, lector, es real y es bella. Armoniosa conjunción de valores para la eternidad... como diría un místico.

---

<sup>25</sup> En la entrevista Zully afirmaba:

“Me afecta particularmente el afán de los cronistas por hacerme una muchacha hermosa... Yo no lo soy... (...) El concepto de la belleza es claro y yo no lo encarno. Además, si lo fuera, creo que no me interesaría... Antes, me perjudicaría... (...) Comprendo que lo ideal es tener talento y ser a la vez linda, pero la mujer hermosa pierde todo lo que puede tener de bondad o de eficacia sabiéndose bella y, por derivación, admirada por esa condición física (...) A mí me interesa solamente el trabajo... mi labor...”.

De más está volver a insistir en que su aspecto físico –aunque ella lo negara- fue su gran pasaporte al medio cinematográfico, así como uno de los factores que le permitió mantenerse en el mismo. Richard Dyer ha señalado que a menudo las imágenes de las estrellas funcionan en relación con contradicciones ideológicas. La contradicción entre mostrarse bella y negar discursivamente tal condición a favor de “la eficacia” o “el trabajo” puede pensarse en la línea de la mujer moderna que señalamos en un comienzo. Moreno interpretó frecuentemente esta clase de mujer independiente, despreocupada frente al qué dirán y de armas tomar al tiempo que se mostraba como objeto de deseo encarnando en su persona el más clásico canon de belleza.



Fotográfica prueba, irrefutable por consiguiente, vertemos sobre esta página, de que las sirenas existen y no en sueño, no, aunque la muestra provenga de la aún pequeña “fábrica de sueños” criolla. (*Radiolandia* n°726, año XVI, 14 de febrero de 1942).

Para reforzar aún más la idea de que Zully era hermosa, uno de los copetes de las fotos señala sus “curvas estilizadas”, que contrastan con “la línea recta y severa del trampolín”.

Un año después, en 1943, el mismo semanario la consideraba toda una estrella. En una nota a doble página, titulada “El guardarropa de una estrella”, *Radiolandia* invitaba a las lectoras a conocer el interior del ropero de la actriz<sup>26</sup>. Ocho fotografías ilustran el artículo y la muestran de cuerpo entero luciendo un atuendo diferente en cada caso.

Con el estreno de *Dos ángeles y un pecador* en 1945, finalmente, su imagen apareció junto a la de Pedro López Lagar en el afiche del film ocupando los dos tercios superiores del mismo. Bajo la imagen, sus nombres aparecieron también con idéntico diseño y tamaño, sin diferencia alguna de jerarquía entre los intérpretes.

Durante el rodaje de *Orquesta de señoritas*, en 1941, Zully Moreno conoció a Luis César Amadori. El director estaba casado en ese entonces con la actriz Alicia Vignoli, pero el matrimonio se divorció y tiempo después, en abril de 1947, Amadori y Zully se casaron (ESPAÑA, 1993:34). La pareja se volvió muy popular rápidamente, y comenzó a aparecer en los medios gráficos frecuentemente<sup>27</sup>. En

<sup>26</sup> Véase *Radiolandia* n°819, año XVII, 27 de noviembre de 1943.

<sup>27</sup> En noviembre de 1948, por ejemplo, ambos aparecieron caricaturizados en la historieta cómica *Tatalo*, que aparecía al final del semanario *Radiolandia*. En la misma un personaje con ese nombre, Tatalo, vivía diversas aventuras, siempre con diferentes compañeros. En el número del 27 de noviembre de 1948 Tatalo comenzaba la tira diciendo “¡Zully y Amadori me invitaron a comer en su casa! ¡Ejem!”. A continuación, la tira mostraba a Zully en la cocina preparando la cena al tiempo que hablaba por teléfono. El porqué de la conversación telefónica se explica rápidamente: le estaban dictando por esa vía la receta del plato que quería preparar para su invitado. Quien estaba del otro lado de la línea era la actriz Sofía Bozán. Mientras Zully intentaba ocuparse de la cocina, Amadori y Tatalo conversaban en el living de la casa. La tira termina con el fracaso de la preparación casera y la

agosto de ese año ambos comenzaron a rodar la película más célebre de sus respectivas carreras, el melodrama *Dios se lo pague*, junto al astro mexicano Arturo de Córdova. El film fue tan exitoso que Amadori volvió a dirigir a la pareja en otra película del mismo género, *Nacha Regules* (1950), y más adelante, en México, rodó con ellos un tercer melodrama, *María Montecristo* (1951). Así, tras su matrimonio con Amadori el melodrama se fue transformando para Zully en su género principal. Su esposo fue su director fundamental en ese sentido, aunque no el único. Moreno rodó melodramas con otros célebres realizadores de la época: con Lucas Demare filmó *Nunca te diré adiós* (1947); con Mario Soffici, *La indeseable* (1951) y con Ernesto Arancibia, *La mujer de las camelias* (1953) y *La calle del pecado* (1954); entre otros. A pesar de que se alejó de la comedia, el perfil psicológico de sus personajes y su aspecto general de mujer glamorosa y elegante se mantuvieron a lo largo de su carrera, atravesando los diversos géneros en los que incursionó.

### Consideraciones finales

Una vez que alcanzó el estrellato a partir de suntuosos melodramas, Zully Moreno se convirtió para el cine argentino en la diva distante, una mujer tan hermosa y elegante como calculadora, pero siempre con buen corazón. A nivel continental llegó a alcanzar lugares encumbrados en el panteón de estrellas, y fue señalada por Paulo Antonio Paranaguá como una de las sensuales mujeres que interpretaban personajes más o menos inocentes, pasibles de redención luego de un breve purgatorio (2000: 252). En efecto, los personajes que encarnaba Zully

---

propuesta de Zully de trasladarse a un restaurant, dado que, según sus propias palabras, “¡Al libro de cocina de Sofía Bozán le viene a faltar justo una página de la receta que me dictaba! ¿Y ahora?!”... Este ejemplo, además de permitirnos apreciar cómo el matrimonio Zully- Amadori se hizo velozmente célebre, nos permite ver cómo la actriz continuaba alimentando su perfil de mujer moderna por fuera de los films, desdibujando las fronteras entre persona y personaje. La falta de habilidad para la cocina que esta tira cómica le adjudicaba a la actriz en su supuesta vida real la alejaba claramente de la imagen tradicional de mujer dedicada exclusivamente al hogar.

habitualmente lograban redimirse a través del arrepentimiento y/o la rectificación de su vida. Su figura fue comparada y contrastada con figuras nacionales e internacionales, como Laura Hidalgo y Ann Sheridan. El ostracismo en el que se sumió al volver a la Argentina luego de su exilio en España la emparentó con Greta Garbo, otra estrella hollywoodense famosa por haberse retirado de la pantalla a temprana edad y haberse recluido casi totalmente, evitando los eventos públicos y los fotógrafos.

Sin embargo, como hemos señalado anteriormente, la figura con la que más se asoció a Zully Moreno fue Rita Hayworth, en una búsqueda del sistema industrial argentino de establecer un imaginario similar al de Hollywood. Si bien esta comparación se basaba en sus roles de mujer enigmática y fatal en los melodramas, resulta interesante destacar el hecho de que la estrella norteamericana tuvo una carrera similar en sus inicios como protagonista de comedias musicales. En ellas se ponía el foco en su carácter exótico, que permitía crearle personajes decididos y activos que la diferenciaban de otras estrellas del género como Judy Garland o Deanna Durbin, más cercanas al modelo de la joven ingenua<sup>28</sup>. Fue este primer período de su carrera el que contribuyó luego para que Hayworth alcanzara los papeles que la consagraron como uno de los íconos sexuales del cine clásico americano como *Gilda* (*id.*, 1946, Charles Vidor) o *La dama de Shanghai* (*The Lady from Shanghai*, 1948, Orson Welles), donde podemos encontrar varias líneas de contacto con los personajes que Zully Moreno estaba encarnando en esos años, como el caso fundamental de *Dios se lo pague*.

Fue a partir de este film que su figura se desplegó aún más brillantemente, recibiendo el premio de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la

---

<sup>28</sup> Es destacable en este sentido que uno de los papeles protagónicos que Hayworth encarnó en musicales de Hollywood fue el de María Acuña en *Bailando nace el amor* (*You Were Never Lovelier*, 1942, William A. Seiter), la remake de *Los martes orquídeas* (1941, Francisco Múgica), el film paradigmático del modelo de ingenuas dentro del cine argentino. La configuración de su personaje aquí resulta de gran interés para profundizar en la diferencia entre los modelos de mujer que proponían Hayworth o Moreno con respecto a los cánones dominantes dentro de la industria en la que trabajaban.

Argentina a la Mejor Actriz por su labor en la película. El film recibió además otros premios de la Academia, como el de Mejor Película y Mejor Director, para Amadori; y fue seleccionado por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood como candidata a un galardón (ESPAÑA, 1993: 60)<sup>29</sup>. A partir de aquí comenzó a tomar rumbos internacionales, realizando dos películas más con Arturo de Córdova bajo la dirección de su marido: *Nacha Regules* (1950) y *María Montecristo* (1951), esta última en México. En tierras aztecas también rodó *Pecado* (1950, Amadori) y *Tierra baja* (1951, Miguel Zacarías) con el astro local Pedro Armendáriz.

El carácter internacional de su carrera terminó de definirse tras su traslado forzado a España. El matrimonio Amadori-Moreno había apoyado abiertamente al gobierno peronista, y luego del golpe de estado de 1955 Amadori estuvo detenido en la Penitenciaría Nacional. Una vez que el director recuperó su libertad ambos marcharon al exilio. En España Moreno continuó trabajando en los films *Madrugada* (1957, Antonio Román), *La noche y el alba* (1959, José María Forqué), *Una gran señora* (Amadori, 1959) y *Un trono para Cristy* (Amadori, 1960). En 1957, durante su paso por el Festival de Cine de San Sebastián, recibió un reconocimiento que creemos que sintetiza el lugar que ocupó en la pantalla grande –o al menos *uno* de los lugares que ocupó allí. Un diploma emitido por el festival la nombra “la actriz más elegante”. A su marido, por su parte, le reservaron el título de “caballero del Festival”.

Si bien su consagración ocurrió en el terreno del melodrama, eso no implicó que Moreno no volviera a participar en comedias. En pleno apogeo de su popularidad, en 1951, protagonizó un film que puede pensarse en continuidad con el corpus que hemos trabajado. Dirigida por Carlos Schlieper<sup>30</sup>, *Cosas de mujer*

---

<sup>29</sup> El premio Oscar en la categoría Mejor Película Extranjera aún no existía, recién comenzó a entregarse en 1956.

<sup>30</sup> Schlieper se caracterizó por tomar a grandes estrellas femeninas del cine argentino para, al tenerlas como protagonistas de sus comedias, alterar y subvertir sus textos filmicos. De este modo convirtió a la ingenua María Duval en una joven alocada en *Cita en las estrellas* (1949); a Mirtha Legrand la

presenta a la actriz como el Doctor Valdez, una abogada de una prestigiosa familia dedicada al derecho. Al poner en tensión su vida profesional con sus roles domésticos, volvía a la problematización de la modernidad femenina que había primado en sus comedias iniciales. Aquí sin embargo ya no era una joven que jugaba a las aventuras amorosas sino que se presentaba la continuidad de las mismas problemáticas que encontraba en el mundo moderno el modelo de mujer que la había llevado al estrellato<sup>31</sup>.

Al mismo tiempo, este film permite nuevamente marcar las diferencias básicas entre las comedias y los melodramas de Moreno. Al presentarla como adulta en el terreno de la comedia, la principal operación que lleva adelante Schlieper para marcar que no estamos frente a uno de los films habituales de la estrella es proponer un prólogo y un epílogo en los que la actriz, encarnando a su personaje, se dirige de forma directa al público, hablándole de igual a igual. Con este mecanismo, Zully Moreno dejaba de ser la mujer fatal, inalcanzable, cuya belleza existía para ser admirada y embelesar a la audiencia, para volver a ser un modelo de mujer al que su público podía aspirar. La modernidad y la sexualidad que sus personajes disfrutaban en las comedias sofisticadas se habían vuelto en sus melodramas símbolos de pasiones desmedidas y destinos trágicos. Pero con *Cosas de mujer* Zully Moreno recordaba a su público que no era ese necesariamente el destino de la muchacha moderna, y que las nuevas costumbres podían ser, como lo habían sido en sus primeros films, una forma de disfrutar la vida y tener un rol activo que toda mujer podía ejercer.

---

transformó en lo opuesto del ama de casa ejemplar en *Esposa último modelo* (1950) y a Amelia Bence la hizo soñar con ser vedette en *Mi mujer está loca* (1952).

<sup>31</sup> En los últimos años de su carrera volvió nuevamente al género con films como *Una gran señora* (1959, Amadori) y *Un trono para Cristy* (1960, Amadori), rodadas en España y en colores. Ésta última significó el final de su carrera, permitiendo al mismo tiempo, de este modo, que la comedia se convirtiera en el marco que había dado comienzo y que daría fin a toda su filmografía.

## Bibliografía

CALISTRO, Mariano, y otros. *Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro*. Buenos Aires: ANESA, 1974.

DYER, Richard. *Las estrellas cinematográficas*. Barcelona: Paidós, 2001.

ESPAÑA, Claudio. *Luis César Amadori*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993.

GUNNING, Tom. "La estrella y el telescopio. Mr. Griffith, Florence Lawrence, Mary Pickford y la aparición de la estrella, 1908-1912" en *Archivos de la Filmoteca* n° 18. Valencia: octubre 1994.

LENT, Tina Olsin. "Romantic Love and Friendship: The Redefinition of Gender Relations in Screwball Comedy". In: Kristine Brunovska Karnick and Henry Jenkins (eds.). *Classical Hollywood Comedy*. New York: American Film Institute, 1995. 314-331.

MARANGHELLO, César. "Zully Moreno" en: AAVV, *Cine argentino, industria y clasicismo. 1933-1956*. Vol. I. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000. 206-209.

MORIN, Edgar. *Las estrellas del cine*. Buenos Aires: Eudeba, 1964.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. "Populismo e hibridación. *Dios se lo pague*, textos y contexto" en *Revista Iberoamericana*. Vol. LXVIII, n° 199, abril-junio 2002. 331-354.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. "L'Amérique latine, des velleités aux mythes" en Jean Loup-Passek y Gian Luca Farinelli (dir.) *Stars au féminin. Naissance, apogée et décadence du star-system*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2000. 247-254.

POSADAS, Abel. "Zully Moreno" en *Damas para la hoguera*. Buenos Aires: Fondo Editorial ENERC-INCAA, 2009. 1-38.

QUINZIANO, Pascual. "La comedia. Un género impuro". In: Sergio Wolf (comp.). *Cine Argentino. La otra historia*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena, 1992. 129-146.

TOUSSONIAN, Cecilia. "Figuring Modernity and National Identity: Representations of the Argentine Modern Girl (1918-1939)". In: Cheryl Krasnick Warsh and Dan Malleck (eds.). *Consuming Modernity: Changing Gendered Behaviours and Consumerism, 1919-1940*. Vancouver: UBC Press, 2013. 270-303.



WALKER, Alexander. *El estrellato. El fenómeno de Hollywood*. Barcelona: Anagrama, 1970.

Submetido em 30 de abril de 2014 | Aceito em 08 de setembro de 2014

## Variações sobre a cena do encontro amoroso<sup>1</sup>

Fábio Ramalho<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>Uma primeira versão resumida deste trabalho foi apresentada no XIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, realizado no período de 08 a 12 de julho de 2013, na Universidade Estadual da Paraíba, em Campina Grande (PB). O paper compôs o simpósio Afetos: literatura, cinema, artes, coordenado pela Profa. Dra. Genilda Azerêdo e pela Profa. Dra. Ramayana Lira de Sousa.

<sup>2</sup> Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (2014), com uma tese sobre a apropriação e o deslocamento de repertórios audiovisuais como um modo de engajamento afetivo. Concluiu seu mestrado na mesma instituição (2009) com uma pesquisa sobre cinema latino-americano contemporâneo.

**e-mail: [fabioallanm@gmail.com](mailto:fabioallanm@gmail.com)**

## Resumo

Partindo de uma obra específica, *Toute une nuit* (1982), de Chantal Akerman, proponho discutir em que medida um repertório imagético pervasivo, o das imagens do amor no cinema, saturado de significações, pode suscitar um engajamento afetivo. Busco argumentar que, mediante procedimentos tais como a fragmentação, a repetição e a serialização, o filme logra desprender um excesso que nos leva a adiar a assimilação de tais cenas ao âmbito do já visto, a fim de explorar os gestos que presidem as interações entre os amantes, encontrando aí potencialidades expressivas renovadas.

Palavras-chave: cinema; afeto; encontro; amor.

## Abstract

This article seeks to analyze the variations in the constitution of the love encounter scene in Chantal Akerman's *Toute une nuit* (1982), emphasizing the appropriation and displacement of cinema's pervasive repertoire of love images as modes of affective engagement. By making use of formal and aesthetic procedures such as fragmentation, repetition and serialization, the film is capable of avoiding the exhaustion caused by the over-codification and symbolic saturation attached to its images, thus giving way to a new expressive potentiality to be found in the lovers' gestures that we see throughout the film.

Keywords: cinema; affect; encounter; love.

## 1. Introdução

Georges Bataille (2011 [1931]: 15-6) escreveu em seu texto *O ânus solar*: “O movimento é a figura do amor incapaz de se deter sobre um ser em particular e passando rapidamente de um ao outro. Mas o esquecimento que o condiciona não é mais que um subterfúgio da memória.”<sup>3</sup> Podemos recorrer a essa citação como maneira de condensar as operações mobilizadas por Chantal Akerman em seu primeiro longa-metragem dos anos 1980. *Toute une nuit* (Toda uma noite, 1982) consiste em uma série de tomadas que compõem, de maneira fragmentada, interações entre amantes na cidade de Bruxelas, ao longo de uma noite de verão e até as primeiras horas da manhã seguinte. O filme converte os impulsos que movem os amantes no motor do seu registro, derivando ele mesmo ao longo de distintas cenas de encontro, impregnado de uma insaciabilidade que lhe é constitutiva: movimento até o fim da noite, à manhã seguinte e à consequente suspensão das suas buscas. Em bares, cafés, ruas e praças, em escadas de prédios e no interior de apartamentos, amantes se encontram e se separam, atraem-se ou se repelem, disputam a atenção dos alvos de suas conquistas, dançam ou apenas esperam. A noite é dotada de tonalidades especiais, temporalidade que convida aos gestos intempestivos, arrebatamentos e aventuras.

Para efetivar tal princípio, o filme se ampara na conjugação entre a memória das situações passadas, necessárias ao efeito de acumulação que nos convida a um crescente envolvimento nos traçados noturnos empreendidos pelos corpos em cena e, por outro lado, o esquecimento ao qual precisamos aderir a fim de seguirmos adiante, até a próxima cena armada, ao possível encontro seguinte. É preciso não se apegar às situações, posto que delas não teremos propriamente um desfecho. Qualquer demanda de continuidade ou de fechamento arruinaria o

---

<sup>3</sup> “Le mouvement est la figure de l'amour incapable de s'arrêter sur un être en particulier et passant rapidement de l'un à l'autre. Mais l'oubli qui le conditionne ainsi n'est qu'un subterfuge de la mémoire.” (BATAILLE, 2011 [1931]: 15-6)

movimento, posto que ele depende da velocidade dessa passagem por entre distintos lugares, composições e enlaces. Assim como a persistência da busca depende da possibilidade de experimentá-la como renovada a cada começo – de esquecer, portanto, o malogro das tentativas do passado, convertendo a insatisfação em promessa – a obra articula uma estreita correspondência entre seus mecanismos formais e a qualidade das afecções que a orientam.

O encontro dos amantes figura aqui como a cena constitutiva que é incessantemente reelaborada, submetida a múltiplas variações, derivações, desdobramentos formais e expressivos. É nesse sentido que poderíamos ver o filme como uma investigação – “um efervescente estudo sobre o amor urbano”, nas palavras de Marion Schmid (2010: 62). No presente artigo, busco primeiramente recuperar algumas leituras críticas sobre este longa-metragem em particular, atribuindo ênfase à sua organização interna – fragmentária, serial, rítmica –, bem como à incidência da imagem-clichê como matéria-prima que é submetida a tensões e reposicionamentos. Retomando ainda o entendimento de que esse modo de organização da obra opera a partir de condensações, ou seja, depurando modos primários de composição a partir de elementos e gestos caros a toda uma imagética amorosa, proponho pensar as implicações de tais procedimentos para as imagens acionadas pelo registro. Por fim, busco discorrer também sobre modos possíveis de engajamento afetivo, considerando para tanto o lugar que o filme inscreve para os espectadores e as relações que ele nos propõe *com* e *entre* as imagens.

Ainda que tais operações tenham sido reiteradamente salientadas em análises anteriores – sobretudo as de Alain Philippon (1982b), Ivone Margulies (1996), Dominique Paini (2004b), Darlene Pursley (2005) e Marion Schmid (2010), às quais recorrerei ao longo deste artigo –, acredito que a relação entre as tonalidades afetivas de que se imbuem as imagens do filme e a saturação simbólica do repertório que essas mesmas imagens acionam é uma questão que merece maiores desenvolvimentos. Meu argumento é o de que, na medida em que seus elementos de base são deslocados, o filme pode desprender uma relação outra

com uma imaginação amorosa já explorada à exaustão pelo cinema. Ao se armarem em torno de variações sobre os elementos constitutivos da cena do encontro amoroso, vários dos filmes de Akerman – e, em especial, *Toute une nuit* – permitem uma reapropriação das imagens do amor no cinema e de seus elementos típicos, ao mesmo tempo em que liberam potencialidades expressivas que ultrapassam a dimensão de clichê de que muitas dessas imagens se revestiram ao longo do tempo.

## 2. Entre o rigor formal e o desregramento

O início dos anos 1980 assinala uma inflexão na produção de Chantal Akerman. O que chegava ao fim era uma década marcada pelas vanguardas artísticas com as quais a realizadora travou contato durante o período em que permaneceu radicada em Nova York. Suas obras da década de 1970 manifestam um cunho notadamente estrutural, com a definição prévia de um dispositivo que orienta o registro, dotando-lhe de grande rigor formal – sendo Michael Snow geralmente apontado como uma das maiores referências nessa vertente de realização desde os anos 1960. Dentre as expressões com as quais a diretora trava um diálogo evidente nesse período, destacam-se também os experimentos com a duração levados a cabo nos filmes de Andy Warhol, bem como as investigações sobre o potencial expressivo do corpo que orientavam a cena nova-iorquina das artes performativas. *La chambre* (1972), *Hotel Monterey* (1972), *Je, tu, il, elle* (1974), *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) e *News from home* (1977) seriam casos exemplares dessa convergência entre distintas preocupações estéticas que naquele momento encontravam uma articulação específica.

O período seguinte, em contraponto, caracteriza-se por uma espécie de guinada ficcional, com acentuado interesse por formas e temas caros ao cinema clássico – sobretudo as produções dos grandes estúdios hollywoodianos. Tal interesse se manifesta principalmente pela reelaboração de diferentes gêneros

cinematográficos, explorados menos pelo seu potencial de estabelecer soluções narrativas capazes de atuar como elementos estabilizadores de sentidos do que como recursos estilísticos que delineiam uma zona de fruição a partir de traços típicos. Trata-se de elementos cuja mobilização se dá mediante a assimilação dos mesmos em um jogo amparado no seu potencial de atualização e variabilidade.

*Toute une nuit*, o primeiro longa-metragem realizado por Chantal Akerman na década de 1980, assume a forma de uma comédia musical (Païni, 2004b: 187) ou, nas palavras de Alain Philippon (1982b: 24), de uma “comédia sentimental tratada como coreografia”. Seja pela canção, pela dança, pela movimentação coreografada dos corpos ou ainda por uma peculiar cadência da fala, todo o filme é organizado de modo a compor um ritmo, mediante a passagem do tempo – com seus avanços, reiteraões, demarcações e pausas – e a coreografia dos corpos. Ivone Margulies (1996: 176), por sua vez, aponta uma aproximação deste filme com as sinfonias de cidades onde, de acordo com a pesquisadora, a fragmentação e a variedade dos tipos humanos, das ações e dos espaços filmados busca remeter à multiplicidade urbana, concatenando-a num frágil panorama que, no entanto, termina por sugerir uma ideia de totalidade. Aliados a uma organização cíclica do tempo, tais recursos permitem estabelecer uma relação analógica entre a forma do filme, os ritmos da cidade e suas dinâmicas (Idem: 176).

A qualidade musical de *Toute une nuit* diz respeito também ao lugar que a canção amorosa ocupa em sua feitura. O filme começa com uma canção italiana interpretada por Gino Lorenzi, *L'amore perdonerà*, que retorna em distintos pontos como uma espécie de *leit motif*, tornando patente o investimento em uma sentimentalidade<sup>4</sup>. Essa música em especial atua como refrão, retornando periodicamente para pontuar os enlaces por sobre os quais sempre paira a

<sup>4</sup> Essa perspectiva difere daquela assumida por Ivone Margulies (1996: 179), que aponta no filme uma recusa categórica ao sentimental, entendido como a qualidade de “um sentimento inflado, uma overdose de evidência”. O que a autora deixa passar nesse ponto, a meu ver, são as especificidades que o tom sentimental assume a partir do deslocamento a que o filme o submete, quando por exemplo assimila a música de Lorenzi como elemento da sua mise en scène singular.

iminência da dissolução. Segundo Akerman, em sua entrevista a Alain Philippon (1982a: 22) realizada na ocasião do lançamento do filme, esse caráter sentimental constitui uma resposta ao que, pelo menos naqueles anos, aparecia como uma generalização da *déprime* e da deriva. Tal ímpeto é dotado por Dominique Païni (2004b: 187) de sentido semelhante, sendo caracterizado como o “desregramento” que permite escapar à caricaturização do moderno efetuada pela banalização da deriva e da errância. Trata-se, assim, de uma aposta na qual “o formalismo [é] exposto ao risco de uma sentimentalidade lírica e pungente” (Idem: 187)<sup>5</sup>.

A emergência de *Toute une nuit* demarca uma contundente quebra com a gravidade como lastro para legitimar a qualidade política e o rigor estético de uma obra. De fato, esse longa-metragem em particular assinala um reposicionamento em relação a dois valores, a austeridade e a maestria (PHILIPPON, 1982a: 20), para os quais os filmes anteriores de Akerman não deixaram de constituir um marco de referência. O ímpeto de evadir a maestria se ampara nas características que marcam o projeto como uma oportunidade de exploração mais livre: o baixo orçamento, o planejamento mais solto das cenas, a possibilidade de um controle menos rígido da quantidade de material filmado e, conseqüentemente, uma abertura maior para a combinação e o encadeamento dos planos ou mesmo para o descarte de cenas inteiras que, ao longo dos sucessivos cortes realizados durante o processo de montagem, mostravam-se inadequadas para a composição do ritmo desejado.<sup>6</sup> Se o baixo orçamento já era uma condição de trabalho nas primeiras obras de Akerman, é relevante lembrar que *Toute une nuit* foi um filme realizado enquanto a diretora captava recursos para o seu projeto *La galerie*, que viria a ser realizado anos depois como *Golden Eighties* (1986) e

---

<sup>5</sup> Païni (2004b: 187) escreve: “Ce dérèglement très raisonné de l'écriture filmique dota le film d'une scansion particulière qui, en ce début d'années 80, le fit échapper au style devenu banal dans de nombreux films caricaturaux de la modernité: la dérive, l'errance. L'enjeu de *Toute une nuit* résida dans ce formalisme mis au risque d'une sentimentalité lyrique et poignante.”

<sup>6</sup> Todas essas qualidades foram destacadas na já referida entrevista a Alain Philippon (1982a).

lançado internacionalmente com o título *Window Shopping*.

Em *Toute une nuit*, é possível perceber a prevalência de uma dinâmica em que se busca equilibrar o trabalho interno da cena com a fluidez e a velocidade resultantes da articulação e rápida sucessão de acontecimentos. Assim, não é que a definição prévia de um dispositivo de captura da imagem tenha sido aniquilada: a concepção do filme a partir de uma sucessão de pequenas cenas independentes, bem como os marcos espaço-temporais que orientam sua articulação – as locações de Bruxelas previamente definidas, os limites temporais da ação – conferem um norte ao projeto e definem as suas bases. Porém, ao contrário dos já mencionados *Hotel Monterey* e *News from home*, para ficarmos com apenas dois exemplos, essa organização se mostra sempre em tensão com o ímpeto de extravasar a forma definida, conduzindo em certos pontos o filme ao limite de um quase desgoverno.

Ivone Margulies (1996: 173) não deixa de observar que aquilo que se encontra em jogo em *Toute une nuit* é uma concepção da tomada como evento. Os acontecimentos que se tornam visíveis em cada um dos fragmentos do filme são justamente aqueles que permeiam toda uma imagética amorosa associada aos cenários urbanos, com suas dinâmicas de encontro e de separação. É mediante o atrito entre a arquitetura da cena e o gesto que nela se desdobra – gesto que se desprende na medida em que se abre às contingências – que o registro logra alcançar uma maior fluidez na definição dos limites do quadro, experimentando com os movimentos ao mesmo tempo em que preserva para o plano certa composição geométrica. Essa geometria serve aqui ao jogo de aproximações e distanciamentos que marca a dinâmica dos amantes, encontrando nele uma possibilidade de resignificação.

Por tudo isso, *Toute une nuit* se mostra uma obra interessante pra pensar o borramento de fronteiras entre categorias críticas e gêneros cinematográficos, justamente na medida em que experimenta um equilíbrio entre o rigor do seu método de composição e o repertório mais difuso das comédias musicais e dos filmes românticos que proliferam num cinema dito comercial. Tal movimento nos

remete àquilo que Dominique Païni (2004a) formulou nos termos de uma recusa da realizadora a explorar apenas uma vertente possível de criação, submetendo suas obsessões a múltiplas variações:

Como introduzir uma cineasta que oferece ao longo de toda sua carreira uma tal diversidade? A que modelo podemos remeter uma obra onde frequentemente um filme parece à primeira vista se afastar do precedente? Paradoxalmente, o modelo do cineasta hollywoodiano clássico conviria: Lubitsch ou Borzage tocaram em tudo, comédias, thrillers, aventuras exóticas, dramas históricos, burlescos. Opor-se ao filme precedente, aí está aquilo que poderia no fundo caracterizar a obra dessa cineasta, que deseja no entanto a similitude, a repetição, a homossexualidade, as vertigens do mesmo. (PAÏNI, 2004a: 171, tradução nossa)<sup>7</sup>

A rede de dissonâncias na qual algumas linhas de força terminam, no entanto, por arrematar dentro de eixos nos quais se repete e se reelabora o mesmo seria alçada a um novo patamar em *Golden Eighties*. Este, ao contrário de *Toute une nuit*, assume mais diretamente o modo de organização do gênero musical, com a constituição de momentos em que uma narrativa maior é temporariamente suspensa para dar lugar às performances musicais das atrizes e atores. A sentimentalidade exacerbada que rege suas dinâmicas é expressa a partir de números musicais afetados que mobilizam abertamente o repertório de clichês do amor romântico, com a peculiaridade de, no entanto, demarcar nesse repertório uma dimensão de negócio: a interceptação entre os motivos amorosos e as transações econômicas.

Todo o longa-metragem se desenrola no interior de uma galeria comercial. Em termos diegéticos, a configuração do amor como mercadoria dá-se de modo redundante pela constante explicitação das conexões com a lógica do comércio –

---

<sup>7</sup> “Comment saisir une cinéaste qui offre tout au long de sa carrière une telle diversité? À quel modèle peut-on renvoyer une oeuvre où souvent un film apparaît à première vue si éloigné du précédent? Paradoxalement, le modèle de cinéaste hollywoodien classique conviendrait: Lubitsch ou Borzage touchèrent à tout, comédies, polars, aventures exotiques, drames historiques, burlesques. S'opposer au film précédent, voilà ce qui pourrait au fond caractériser l'oeuvre de cette cinéaste, qui désire pourtant la similitude, la répétition, l'homo-sentimentalité, les vertiges du même.” (PAÏNI, 2004a: 171)

como se o amor fosse então descortinado como elemento de base para a instituição de uma sociabilidade de mercado, que por sua vez seria reforçada pela estética de *shopping center* com sua clausura, sua ausência de sombras, as cores saturadas, a hipereposição da intimidade e a histeria dos funcionários e frequentadores dos estabelecimentos, que se deleitam com a exposição corrente das relações amorosas como espetáculo para consumo público.

Em *Golden Eighties* existe uma ironia que perpassa todo o filme, uma espécie de ênfase que termina por bloquear a possibilidade de uma fruição mais livre, substituindo-a pela permanente autoconsciência no que diz respeito ao jogo de apropriação em curso. É como se as imagens estivessem todo o tempo marcadas pelo incômodo gesto de colocar tudo entre aspas (SHAVIRO, 2007: 14), de modo que o filme parece estar impregnado por uma introjção formal de suas ressalvas. Não por acaso, Ivone Margulies fala em um insucesso do longa-metragem, que ela atribui à impossibilidade que sua realizadora encontra de levar a termo “o seu desejo de incorporar a alegria e a intensidade da música no filme” (1996: 188). A falta de liberdade em *Golden Eighties* seria fruto de uma falta de adesão e da “polidez” que o teria alçado em direção contrária à vivacidade que seria comum ao gênero que pretendeu decalcar. Porém, esse relativo fracasso acaba sendo redimido por Margulies através da sugestão de uma correspondência formal estrita entre a falta de liberdade do filme e o universo claustrofóbico por ele delineado.

Shaviro também alude a uma recepção negativa, sobretudo da crítica, que teria dispensado *Golden Eighties* como apenas uma obra menor da diretora. Sua leitura, entretanto, não esconde o entusiasmo com o longa-metragem, sobretudo com o uso que este faz do clichê. Para Shaviro, o que o filme termina por alcançar é uma formulação tal que, nele, “todo afeto é um estereótipo” (2007: 14). Sobre um momento em particular, a última canção do filme, ele escreve:

Longe de ser uma expressão pessoal, o número [musical] alcançou uma vida transpessoal que lhe é própria. É isto que o faz mais ridículo, ainda que ao mesmo tempo, de uma maneira estranha, potente para afetar-nos. O sentimento de estar apaixonado flutua livre. Ele aparece em estado puro. Tornou-se algo mais que

humano: um ideal ou um estereótipo perfeito. O afeto é despersonalizado na medida em que é convertido em clichê. É agora algo totalmente reconhecível, que se aplica igualmente a qualquer um e a todos. (SHAVIRO, 2007: 16, tradução nossa)<sup>8</sup>

Tomando como norte a leitura de Shaviro temos, portanto, que *Golden Eighties* parece se instalar plenamente no clichê e na estereotipia, tomados como recursos que permitem pensar não apenas certo domínio pervasivo das imagens e dos tropos do amor, como também as conexões possíveis do afeto com a saturação e a hipercodificação dos gestos que povoam o imaginário midiático. Em *Toute une nuit*, tais elementos da imaginação amorosa se encontram também presentes, fornecendo a matéria prima para breves cenas, fragmentos que, como observa Margulies (1996: 178), corresponderiam na maior parte das vezes aos pontos de virada ou momentos de clímax das narrativas tradicionais de longas-metragens. É importante, no entanto, pensar o que haveria de específico nas imagens e procedimentos mobilizados por essa obra, e também que tipos de engajamento afetivo ela privilegia e busca sublinhar.

### 3. A potência afetiva dos fragmentos

*Toute une nuit* manifesta uma guinada em direção ao artifício, à estilização e à pose, sustentando uma qualidade coreográfica. Alguns aspectos desse projeto já foram ressaltados: práticas de filmagem e edição, marcas autorais, decisões estilísticas, contingências de uma trajetória. Mas o que vemos no registro? Uma mulher caminha em um apartamento escuro, recosta-se em um sofá, faz uma ligação, permanece parada por uns instantes e finalmente sai, toma as ruas. Um casal está sentado lado a lado no bar, em silêncio, o homem sai de quadro

---

<sup>8</sup> “Rather than being a personal expression, the number has taken on a transpersonal life of its own. This is what makes it ludicrous, yet at the same time in an odd way affecting. The feeling of being in love floats free. It appears in its pure state. It has become something more than human: an ideal, or a perfect stereotype. The affect is depersonalized by being turned into a cliché. It is now something totally recognizable, which applies equally to anybody and everybody.” (SHAVIRO, 2007: 16)

primeiro e, quando a mulher está prestes a fazer o mesmo, ele volta e a abraça. Uma mulher e dois homens dividem a mesma mesa olhando em direções diferentes, até que se levantam e, ao cruzarem a saída, nós os vemos na rua enquanto explicitam o impasse: o que estava em suspenso era uma escolha, com qual dos dois homens a mulher seguiria? Uma mulher fuma na frente de sua casa com o olhar perdido, enquanto uma voz feminina, a de sua filha, a chama insistentemente. Podemos ou não saber que se trata da mãe de Akerman, e que a voz em questão é a da diretora que, fora de campo, intercepta esse momento durante o qual a mulher, absorta, está a sós com o seu cigarro. Um casal mais velho está tediosamente sentado em frente à televisão, a mulher diz que a noite está bela e convida o homem a sair para dançar. Dois homens estão deitados na cama, um deles sai para tomar um carro que o espera no pátio em frente ao conjunto de apartamentos do qual a câmera registra sua partida. Ele sai quando o dia ainda não está totalmente claro, vestido com o que parece ser um uniforme militar.

São micronarrativas, algumas retomadas depois, outras abandonadas para sempre, deixando-se perder na sucessão de momentos capturados através do escopo das variações noturnas. Fragmentos que sugerem uma cadeia de ações, mas que não chegam a dar vazão a especulações sobre aquilo que porventura as motivariam. São cenas curtas demais para configurarem o que chamaríamos de vinhetas: são elusivas, não apresentam fechamento. Ao mesmo tempo, são longas o suficiente para instaurar uma duração, uma suspensão temporal realçada formalmente pelo contraste entre um “nada acontece” e rompantes que expressam uma intensidade enfim liberada. Essa modulação do plano permite demarcar mais fortemente o gesto, destacá-lo em relação a uma (apenas aparente) imobilidade anterior. De fato, grande parte do filme investe na colocação em cena de variações intensivas que apenas num momento subsequente serão desprendidas. Tal liberação não chega a esgotar o acúmulo de forças reunidas pela cena e, nessa diferença, nessa parte não atualizável da intensidade do corpo, reside o excesso que torna cada imagem carregada de uma potência afetiva que

passa de uma cena a outra, gerando um efeito cumulativo.

O modo de composição pelo fragmento suscita toda uma série de consequências formais e estéticas para o filme. Primeiro, no que diz respeito ao que há na transição entre os fragmentos. Cortes abruptos enfatizam a descontinuidade, instaurando a necessidade de esquecimento mencionada no começo do texto: abandonar o casal, a ação precedente, não apegar-se à situação estabelecida, aderindo pelo contrário à velocidade da sucessão/consecução de gestos que evade deliberadamente os imperativos da continuidade. Esse não é, porém, o único modo de articulação entre os planos na montagem. Com frequência, o espaço *entre* é demarcado por zonas negras que não apenas inscrevem mais fortemente um intervalo sob a forma de uma distensão da transição, como também constituem pontos de fuga no plano. Corpos se afastam da câmera até se perderem na escuridão que os engole no fundo do quadro.

A fuga não opera apenas como recurso de composição do plano; ela é também elemento catalisador de algumas situações diegéticas. A fuga impulsiona o registro em direção à imaginação que povoa a noite de potencialidades, investindo-a afirmativamente de uma qualidade liberadora, mas também negativamente, pelo contraste com o intervalo temporal que está ausente do ciclo. O intervalo ausente é o tempo diurno e sua ausência permite que o ciclo não se feche de todo no filme. Por contraste, as forças do dia atuam em sentido oposto: o da conformação aos papéis, ao plano de organização que rege o tempo rotineiro da vida. Sob esse ponto de vista, a fuga pode ser assimilada diegeticamente como componente dessas micronarrativas. Um casal que escapa junto, sorratamente, ou mesmo uma criança que foge carregando uma mala e um gato: os seres parecem contagiados por um ímpeto de evasão inadiável. A fuga é a figura do desejo que impele ao que não está ali, ao que subsiste no fora de campo como promessa, como potencialidade.

Personagens em trânsito, mas não necessariamente à deriva: seus traçados não são os de quem perambula sem rumo. Ao invés de um deslocamento

aleatório, vagaroso, indeciso, os corpos que cruzam os planos da película são velozes, determinados, movem-se em atropelo, numa urgência para alcançar um ponto que não avistamos e que jamais vamos conhecer: seres que desejam o fora de quadro, a indeterminação. O que não quer dizer, necessariamente, que eles não retornem depois para reassumir a posição temporariamente abandonada. Se existe melancolia em *Toute une nuit*, ela se vincula sobretudo a essa volta que demarca um limite ou um apaziguamento. O fato de que algumas situações são retomadas adiante serve então à inscrição desse tom melancólico, na medida em que reaparecem sob a égide da conformação à posição momentaneamente abandonada.

Outra dimensão possível para pensar a fuga seria ainda a fuga do realismo pela fantasia (PHILIPPON, 1982a: 20). O investimento no real pela imaginação, a composição de texturas mediante as quais o registro pode, sem abandonar os procedimentos de um cinema do real, tocar uma atmosfera de sonho e de fabulação. Assim, como observa Gilles Deleuze (2007 [1985]: 235-6), em *Toute une nuit* o *gestus* se reveste de um tom burlesco, aportando “ao filme uma leveza, uma irresistível alegria”.

Cada mudança de luz, cada demarcação de um estágio da noite que passa – o anoitecer, a penumbra da madrugada, as primeiras incidências do sol no dia que começa – constitui uma atmosfera que é, ela mesma, atravessada por diferentes estados, não apenas devido à peculiaridade das propriedades sensíveis que são captadas – os tons de luz, os diferentes ruídos que podem ser ouvidos – mas também porque se trata sem dúvida de momentos distintos que sustentam, cada um, o acúmulo das aberturas a eles associadas: uma imersão, um convite à expressão de impulsos, uma consumação ou capitulação, um princípio de retorno às outras ordens e dinâmicas que governam o dia. Como um corpo de imagens que nos alcança, o filme de Akerman nos permite pensar os modos pelos quais as imagens sugerem distintas tonalidades afetivas.

O esforço para pensar o afeto a partir de variações intensivas e modulações nos permite falar em tonalidades, cromatismos e ritmos que expressam variações

em escalas, a permanente oscilação entre estados, com seus acréscimos e decréscimos. Darlene Pursley (2004) nos lembra que Henri Bergson<sup>9</sup> recorre a dois elementos em particular para discutir a duração nas obras estéticas: “a frase musical e a atitude ou pose da dançarina”, que comunicam, ambas, “a mútua interpenetração e a organização não linear que é o tempo; as notas de uma frase musical se dissolvem uma na outra, e a dançarina segura o futuro no presente à medida que o seu corpo virtualmente antecipa o próximo gesto” (PURSLEY, 2004: 1200).<sup>10</sup>

Como dito anteriormente, em *Toute une nuit* é a canção amorosa que aciona no registro o momento da entrega à dança, catalisando assim o êxtase dos amantes. São momentos impregnados de uma intensidade afetiva que se encontra então magnificada, dotando a cena de uma potencial perda de controle, um convite ao transbordamento que reposiciona a dimensão extática do encontro amoroso, livrando-o da captura narrativa. Pinçado entre o intervalo de dois cortes que o seccionam, o enlace perde-se dos encadeamentos que, demarcando um antes e um depois, poderiam atribuir-lhe um sentido fechado. Através dessa liberação expressiva, os corpos em cena podem elaborar a abertura a uma composição experimentada, colocada em jogo por uma dinâmica que se inventa até um ponto em que os movimentos já não estão contidos pelo ritmo ditado pela canção, assumindo, pelo contrário, uma dimensão agonística que a extravasa.

---

<sup>9</sup> Nessa passagem do Ensaio sobre os dados imediatos da consciência a que Pursley nos remete, Bergson (1988 [1927]: 17-8) discute o conceito de intensidade em relação ao que chama de “sentimentos estéticos”. Na argumentação do filósofo, a dança torna evidente o fato de que a intensidade implica variações qualitativas, distintos estados e sensações que os acompanham, sendo para tanto inadequado o raciocínio que pretende pensar a intensidade e a duração pela mesma lógica das quantidades extensivas. Nesse sentido, a graciosidade na dança advém justamente do caráter irreduzível, indecomponível do movimento.

<sup>10</sup> “[Bergson] uses two important metaphors in the Essay in order to illustrate duration: the musical phrase and the dancer’s attitude or pose. Both of these aesthetic metaphors communicate the mutual interpenetration and non-linear organization that is time; the notes of a musical phrase melt into one another, and the dancer holds the future in the present as his or her body virtually anticipates the next gesture.” (PURSLEY, 2004: 1200)

Com a dança que segue ao enlace, Akerman experimenta então as condições de passagem do tropo – que já guarda em si uma carga corporal inegável, energia necessária ao movimento – para extrair do interior dessa cena mesma, tão habitual e recorrente nas imagens de amor que povoam o imaginário cinematográfico, uma carga afetiva renovada. Pergunta-se pelos potenciais a serem explorados no êxtase dos amantes, carga intensiva que transpassa corpos, ultrapassando as posições de sujeito para contaminar de maneira difusa todos os elementos que compõem a superfície da imagem.

De fato, o êxtase é uma questão de afeto, posto que, como nos diz Jean-Louis Comolli (2008: 265), ele se enseja através de “uma vibração do mundo, um funcionamento musical do mundo, um concerto do mundo em ressonância com o sujeito extático, uma orquestração...”. Aqui também é importante observar que tal estado não diz respeito apenas aos “sentimentos dos personagens” e, no entanto, Comolli não os exclui como um aspecto a mais para compor a conjunção de elementos que, juntos, vêm suscitar esse instante de intensidade. No transbordamento que decorre do momento extático, joga-se com a possibilidade de constituir um corpo de imagens capaz de afetar o corpo do espectador, desdobrando-se em uma relação não circunscrita unicamente ao quadro:

O que sai de si sai de suas próprias bordas, transborda tanto os limites do corpo filmado como os do quadro fílmico, e daí transborda ainda os limites da tela para atingir, transbordando-a, o corpo do sujeito-espectador. Esquema-motor do êxtase: uma sequência de movimentos para fora. (COMOLLI, 2008: 266)

Esse transbordamento do quadro é elaborado em termos semelhantes por Akerman, que o expressa como método: “enquadrar esquecendo o quadro” (PHILIPPON, 1982a: 20). Eis o desafio à maestria do enquadramento: experimentar uma maior flexibilidade, uma adesão ao ritmo da cena que a impulsiona para além dos marcos previamente definidos. Akerman formula essa experimentação nos seguintes termos: “Eu gostaria que os quadros fossem mais

frágeis, que as pulsões passassem muito fortes” (Idem, 20)<sup>11</sup>. Uma pulsão que atravessa a imagem, que rasga-a em direção ao espectador.

#### 4. Ressonâncias e dissonâncias entre imagens

Segundo Darlene Pursley (2004: 1197), em argumento semelhante ao que busco defender aqui, “é a abertura para a continuidade de uma variação afetiva introduzida por este intervalo que convida o espectador a informar o clichê vazio com a singularidade de suas próprias imagens-memória”.<sup>12</sup> É preciso, portanto, que o clichê seja multiplicado, distendido e também, em certa medida, liberado de suas redes de significação – nesse caso, pela fragmentação e pela repetição – para que ele possa, então, apresentar-se como um convite a que o espectador lhe conceda uma “singularidade ou coloração especial” (Idem: 1198). Para elucidar esse ponto, Pursley recorre ainda às teorizações de Bergson, em especial à ideia de imagem-memória:

Nesse sentido, cada momento é único na medida em que o sujeito o cria com o aporte de imagens-memória individuais. Este esquema sensório-motor, ação-intervalo-ação, é um modo de explicar como *Toute une nuit* oferece uma abertura para a variação/modulação afetiva: se a percepção implica identificar personagens, fazer associações e “cronologizar” a narrativa, então a fragmentação da narrativa de Akerman, seus cortes, assim como as poses dos atores suspensas no tempo demarcam um intervalo exagerado no qual o espectador é convidado a lembrar. (PURSLEY, 2004: 1199-1200, tradução nossa)<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> “Je voulais que ce soit cadré tout en oubliant le cadre. J'avais un rapport bizarre et compliqué avec ça. Je voulais que les cadres soient plus fragiles, que les pulsions passent très fort” (AKERMAN in PHILIPPON, 1982a: 20).

<sup>12</sup> “It is the opening onto the continuity of affective change introduced by this interval that invites the spectator to inform the empty cliché with the uniqueness and singularity of his or her own memory-images.” (PURSLEY, 2004: 1197)

<sup>13</sup> “In this sense, each moment is unique insofar as the subject creates it with the input of individual memory-images. This sensory-motor schema, action-interval-reaction, is one way of explaining how *Toute une nuit* offers an aperture for affective change: if perception involves identifying characters,

Laura U. Marks (2000: 46) toca em um ponto similar quando argumenta que, se o clichê é uma imagem que “convoca um reconhecimento habitual sem reflexão”, apartá-lo do seu contexto produz uma desfamiliarização e nos leva a perceber, em cada ocorrência de um elemento, a sua singularidade. A quebra dos nexos causais da imagem nos conduz a um processo de “reconhecimento ativo”, que Marks descreve como um processo em que nossa percepção “oscila entre ver o objeto, recuperar as imagens virtuais que este objeto traz à memória e comparar o objeto virtual então criado com aquele diante de nós” (Idem: 48).<sup>14</sup>

Como venho argumentando, o estímulo ao reconhecimento ativo ou, retomando os termos de Pursley, o “convite para lembrar”, inclui e mesmo privilegia uma relação com os repertórios do cinema, na medida em que explora as variações em torno de uma configuração de base que, ao longo da história do meio, foi amplamente colocada em cena: o encontro dos amantes. Detendo-se sobre o estatuto que as imagens cinematográficas podem assumir à medida que são lembradas, Victor Burgin (2004) discorre sobre a tendência a que o todo composto pela obra e, em particular, a narrativa que ela elabora, desapareçam como tais, dissociando-se das suas sequências e narrativas originais para compor novas associações. Nesse processo, uma imagem se mistura à memória de outras imagens vistas ou imaginadas e mesmo à memória de experiências vividas. A esse respeito, Burgin (2004: 59) descreve: “Cada imagem ecoa a outra, progressivamente funde-se à outra e eu experimento um tipo de fascinada incompreensão diante do objeto híbrido que elas se tornaram”.<sup>15</sup>

Dentre as operações a que Burgin alude e que constituem modos de se

---

making associations, and chronologizing narrative, then Akerman’s fragmentation of narrative, her cuts, as well as the actors’ poses suspended in time, demarcate an exaggerated interval in which the spectator is invited to remember.” (PURSLEY, 2004: 1199-1200)

<sup>14</sup> “Attentive recognition is the way a perceiver oscillates between seeing the object, recalling virtual images that it brings to memory, and comparing the virtual object thus created with the one before us.” (MARKS, 2000: 48)

<sup>15</sup> “Each echoes the other, increasingly merges with the other, and I experience a kind of fascinated incomprehension before the hybrid object they have become.” (BURGIN, 2004: 59)

apropriar de repertórios do cinema, podemos destacar: a composição de imagens como objetos híbridos mediante redes de associações; a variabilidade das combinações formadas, que atendem a percursos singulares traçados na lembrança de cada espectador, seja esta voluntária ou involuntária, consciente ou meramente alusiva e pouco nítida; a ideia de um “arquivo do já visto” (Idem: 67) que permite reconhecer regimes de imagens e narrativas a partir de alguns pequenos fragmentos; e mesmo a hipótese de que esse arquivo inclui também filmes não vistos (Idem: 122n). É significativo que o autor esteja descrevendo sua antecipação dos filmes não apenas na dimensão em que as imagens se organizam para compor uma narrativa, mas também que essa antecipação ocorra a partir da leitura de sinopses – recurso que tende a ser norteado por expectativas de reconhecimento e pela necessidade de fácil inteligibilidade que permitam julgar rapidamente o interesse por uma obra.

No caso de *Toute une nuit*, uma configuração inicial – o encontro dos amantes nos espaços da cidade, suas zonas de transição e interstícios – é submetida a diferentes combinações, tanto no que se refere ao momento capturado quanto aos desdobramentos possíveis. Por diversos momentos, é como se uma mesma imagem fosse constantemente reelaborada, inscrita a partir de elementos variáveis que compõem um jogo de semelhanças e ressonâncias. Ao longo do filme, os planos constituem uma espécie de sobreposição que não deixa de ultrapassar os limites da obra rumo a conexões mais amplas: a imagética do cinema com suas imagens de amor recorrentes, exaustivamente criadas e revisitadas. E é justamente essa a segunda consequência formal e estética dos fragmentos que eu gostaria de ressaltar (para além da já mencionada criação de secções e intervalos no corpo do filme através do corte): a criação de séries que criam um efeito cumulativo. As imagens de *Toute une nuit* assumem a forma do palimpsesto, com suas sobreposições de encontros que compõem um quadro repleto de nuances, correspondências e sobreinscrições.

Sob essa perspectiva, o corpo do espectador é um corpo colhendo as afecções que extravasam a tela e operando relações ativamente. O lugar do

espectador é o do olhar que percorre o fio dos encadeamentos de imagens, e sua memória é não apenas aquela das cenas passadas que ficaram em aberto, em suspenso no decorrer deste filme em particular, mas também é a memória das imagens do cinema, dos filmes cujas conexões e referências somos convidados a estabelecer. Assim como Pursley argumenta que a singularidade da relação entre corpo fílmico e corpo do espectador advém da variabilidade das imagens-memórias mobilizadas em cada contexto de espectadorialidade, é possível dizer que, no que se refere especificamente às obras audiovisuais e demais referências mobilizadas pelo espectador, as relações estabelecidas variam de acordo com o passado das imagens que cada um de nós cultivamos; a partir daquelas que nos formam como consumidores de imagens e às quais, de certa maneira, estamos sempre voltando.

Trata-se nesse caso, então, menos de uma rede de citações abertamente demarcadas como tais que de um jogo de alusões a um repertório mais difuso, móvel, incompleto e disperso que engendra uma gama de relações potencialmente inesgotáveis, compondo-se a partir dos traçados que empreendemos na nossa relação com as imagens. Ao falar em repertório difuso, refiro-me ao fato de que cada um dos fragmentos constitui uma cena que não reproduz esta ou aquela ocorrência anterior específica, mas atualiza uma composição já submetida a múltiplas variações. A rede de associações tecidas investe sobre o repertório de cada espectador, repertório este que não pode ser definido de antemão. O espectador encontra na abertura da cena à variabilidade que opera por uma repetição não restritiva a possibilidade de uma relação singular com as imagens.

Se as composições de encontros que compõem o filme, em sua qualidade de palimpsesto, tendem a um ponto de fuga que pode ser sempre deslocado por outras cadeias de referências e associações, é também porque há uma diferença constitutiva entre os lugares da obra e do espectador. Como observou Jacques Rancière (2010: 24), a performance como “coisa autônoma” que se situa “entre a ideia do artista e a sensação ou compreensão do espectador” suscita um



engajamento que não opera por causas e efeitos. Note-se que, onde Rancière fala em sensação *ou* compreensão, poderíamos falar em sensação como afecção do corpo pelas imagens e compreensão como elaboração de sentidos e processamento cognitivo da matéria sensível, sendo instâncias não consecutivas, mas, pelo contrário, co-incidentes.

É necessário ainda explicitar que Rancière, neste ponto em particular, refere-se aos modos de apreensão das performances teatrais pelo público. Não obstante, poderíamos aqui estender suas observações à performance no cinema, como de fato é o seu intuito quando insere essa argumentação dentro de teorizações mais amplas sobre a figura do “espectador emancipado”. Resguardadas as evidentes diferenças entre as duas formas de expressão – filmada/ao vivo, reproduzível/irrepetível –, o ponto aqui é observar que, de todo modo, as sensações e os sentidos não fluem em um sentido único, mas constituem-se na relação entre as instâncias do espectador e da obra:

A performance não é a transmissão do saber ou do respirar do artista ao espectador. É antes essa terceira coisa de que nenhum deles é proprietário, da qual nenhum deles possui o sentido, essa terceira coisa que se mantém entre os dois, retirando ao idêntico toda e qualquer possibilidade de transmissão, afastando qualquer identidade de causa e efeito. (RANCIÈRE, 2010: 24-5)

A capacidade de conectar a duração de uma imagem acessada no presente ao passado do já visto, através de redes de associações que se revestem de uma qualidade afetiva – o amor pelas imagens que nos povoam – é colocada em primeiro plano pelo procedimento da serialização e também pela repetição. Tal capacidade marca a posição dos espectadores, os quais, segundo Rancière (Idem: 28), “ligam constantemente o que veem com aquilo que já viram e disseram, fizeram e sonharam”.

As séries de encontros, porém, criam não apenas ressonâncias, mas também – e, talvez, sobretudo – dissonâncias. É o acúmulo que permite demarcar a diferença, tanto dentro da série quanto em relação às convenções narrativas que a antecedem e à normalização que estas fazem incidir sobre a imagem. Em *Toute une nuit*, o mais eloquente desses desvios é o fragmento em que uma menina

entra num bar, senta-se ao balcão e encara a única outra figura presente, um homem de meia idade. O bar é dotado de uma atmosfera sugestiva, com o balcão onde os clientes sentam para tomar um trago, o calendário fixado à parede, as mesas postas ao lado, coladas à janela, uma *jukebox* ao fundo e a luz que se prolonga desde a rua até o interior do ambiente fechado, projetando sobre a parede a sombra das letras pintadas na vidraça. Decorrido algum tempo, a música que ouvimos ao longo da cena recomeça – ainda aqui é a canção de Gino Lorenzi, já mencionada – e a menina então diz ao homem que quer dançar. Com trejeitos estranhos, o homem assume sua posição para a dança e indica com a cabeça a aproximação da garota. Os dois se enlaçam ao ritmo da música e, atrás do bar, o fundo espelhado reflete de maneira alternada o rosto ou as costas do homem enquanto o par gira ao ritmo da música, aspecto que contribui para demarcar a já patente disparidade na estatura dos corpos. Permanecem assim durante alguns minutos, até que a garota se retira, abandonando o seu parceiro de dança sozinho no centro do quadro.

*Golden Eighties* já tinha assinalado um movimento em direção ao curto-circuito de normas que são narrativas e mesmo morais. Logo após os créditos de abertura do filme, vemos o plano de uma mulher beijando um homem enquanto se declara apaixonadamente. Logo em seguida, ela se move para a esquerda do quadro e um movimento de câmera nos mostra outro homem ao seu lado, a quem ela beija e se declara com o mesmo fervor dedicado ao primeiro. Esta breve cena funciona, porém, como um prólogo que antecipa o interesse formal no esquadramento dos gestos e frases que colocam em movimento a narrativa amorosa. O que decorre ao longo do resto do filme é, de qualquer modo, uma persistência nessa norma que, não obstante, termina por levá-la à implosão.

Em *Toute une nuit*, por sua vez, o procedimento de serialização permite situar de maneira mais enfática a dissociação entre gestos e convenções narrativas, bem como as dissonâncias que resultam da transposição de tais convenções rumo a variações insuspeitas. Ao circunscrever as cenas às vicissitudes e à intempestividade dos encontros, Akerman logra evitar os atributos idealizados do

amor. As motivações, restrições e imperativos que comumente pautam as considerações sobre a possibilidade da entrega amorosa, atuando como os seus legítimos requisitos, não constituem a matéria desses encontros, apresentados como simples enlace, impulso de entrega e consumação. Trata-se, então, da possibilidade de constituir pontos de junção que, se não excluem, pelo menos colocam em segundo plano toda sorte de condicionantes que orientam a complexa elaboração do amor como sentimento.

## 5. O amor desenredado

Enfraquecendo a rede de associações com as quais se busca convencionalmente representar o sentimento amoroso, a imagética concisa da obra de Akerman afasta a tradição discursiva em que ele foi enredado ao longo da exaustiva história cultural de sua figuração.<sup>16</sup> Os amantes, liberados do imperativo de representar algo, de pagar tributo aos tropos que organizam a apresentação de suas dinâmicas de aproximação e de afastamento, de suas alianças e rupturas,

---

<sup>16</sup> Os modos pelos quais o sentimento amoroso se constituiu sempre em relação a motivos religiosos, espirituais, sociais, econômicos, sexuais e morais, dentre outros, é algo que pode ser acessado tanto quando consultamos obras que buscam traçar um panorama mais amplo dessa história do pensamento, como é o caso do vasto estudo de Irving Singer (2000 [1984]), como também se nos detivermos a obras mais específicas, como é o caso, para citar apenas um exemplo, de uma obra medieval como o Tratado do amor cortês, de André Capelão. Percebe-se, na longa história cultural do amor como sentimento, uma intensa interferência e encadeamento de distintos códigos, lógicas e saberes provenientes das mais diversas esferas e campos de ideias: ora se atribui ênfase à castidade e à não consumação da relação, ora exalta-se o prazer erótico como seu grau máximo de realização; por vezes ele é circunscrito ao interior do casamento, outras vezes o que se reivindica é a irredutibilidade do amor a qualquer instituição ou mecanismo formal de legitimação; ora se afirma sua submissão às divisões e estratificações da sociedade em classes, hierarquias e castas, ora se considera a possibilidade de relações transversais que seriam, não obstante, rigorosamente codificadas segundo regras sociais de aproximação e mobilidade social; ora também se admite ou mesmo se elogia o cultivo de relações entre pessoas do mesmo sexo, ora se exclui de forma veemente a possibilidade do amor em práticas e modos de vida que escapem ao modelo heteronormativo.

assumem uma fulguração própria. O amor aqui é o amor liberado – mesmo que parcialmente – da sua subordinação à longa história das formas culturais a partir das quais ele foi incessantemente elaborado. Nesse sentido, os tropos da narrativa amorosa se desprendem das estruturas que os governam para aparecerem como a efetivação de gestos não mais submetidos a uma ordem causal, mas como fragmentos temporais e espaciais que constituem o instante em que os amantes se encontram e se separam.

Os temas que colocam em movimento o filme de Akerman se encontram inevitavelmente saturados pelo amálgama de inúmeras formas expressivas, discursos teóricos, filosóficos, religiosos, estéticos que se sobrepõem e se retroalimentam, movendo-se ao longo do tempo mediante contradições, reiteraões e conflitos. Diante disso, a linha de fuga que permite escapar à mera reiteração de padrões e ao conforto da familiaridade, da encenação de padrões reconhecíveis de emoções, teve que ser buscada não numa austeridade ou num esvaziamento, mas na insistência num excesso que torna visível a saturação, ao mesmo tempo em que a desafia. A resposta da obra à hipercodificação do sentimento amoroso não é reativa, não se ampara numa negação frontal ao repertório amoroso, mas na potencialização dos efeitos que podem ser extraídos desse repertório. O estranhamento da operação efetuada por Akerman advém, portanto, dessa reconversão insuspeita que a repetição de padrões e motivos saturados propicia. O paroxismo dos lugares comuns efetua uma espécie de curto-circuito formal cujo resultado é a persistência da materialidade de uma imagem que não carrega consigo as salvaguardas de toda uma estrutura significante.

Os gestos dos amantes não se prestam a perguntas que busquem esquadrihar supostas motivações, intenções ou causas, mas no máximo permitem indagações sobre os efeitos possíveis daquilo que tornam visível e sobre quais afetos podem suscitar. Assim, se há um mecanismo narrativo em curso que seria passível de ser distinguido dentro de uma organização interna mais ampla da obra, este seria a ciranda, figura recorrente quando se pretende

expressar a mobilidade dos amantes nas suas buscas, em sua errância. De qualquer maneira, em *Toute une nuit* a ciranda é dotada de feições muito distintas daquela assumida, por exemplo, no filme de Max Ophüls, *La ronde* (1950). Neste último, a alternância de casais assume uma qualidade propriamente ordenadora, na medida em que dota o filme de características tais como certa linearidade através da alternância, da consecutividade e também de uma coesão do todo, alcançada pela forma que a obra assume. As conexões estabelecidas são, ademais, enfatizadas no filme de Ophüls através da figura de um narrador que trata de elucidar as junturas que se estabelecem, as alternâncias e substituições, logrando assim integrar as vicissitudes dos encontros dentro de uma lógica interna, um tipo de encadeamento.

No cinema de Akerman, a ciranda dos amantes se mostra muito mais aleatória. Além da mobilidade dos casais em dança, da dinâmica do baile onde os pares circulam alternando-se, a ciranda se aproxima de um jogo onde predomina a abertura e a indefinição e no qual aqueles que entram precisam ajustar-se ao ritmo, perceber as cadências, incorporar o fluxo do movimento, deixar-se levar. Já então, no anteriormente citado *Je, tu, il, elle*, essa dinâmica ganhava uma forma sintética, sugerindo a abertura da vida ao acaso dos encontros como questão de ritmo, quando o filme terminava com uma cantiga entoada ao longo dos créditos finais: “entre na dança, veja como se dança”.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> “Entrez dans la danse, voyez comme on danse”

## Referências Bibliográficas

BATAILLE, Georges. L'Anus solaire suivi de Sacrifices. Clamecy: Nouvelles Editions Ligns, 2011 [1931].

BERGSON, Henri. Ensaio sobre os dados imediatos da consciência. Lisboa: Edições 70, 1988 [1927].

BURGIN, Victor. The remembered film. London: Reaktion Books, 2004.

CAPELÃO, André. Tratado do amor cortês. Introdução, tradução do latim e notas de Claude Buridant; tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000 [????].

COMOLLI, Jean-Louis. Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Tradução: Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DELEUZE, Gilles. A imagem-tempo. Cinema II. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007 [1985].

DEL RÍO, Elena. Deleuze and the cinemas of performance: powers of affection. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.

LOXLEY, James. Performativity. London and New York: Routledge, New Critical Idiom, 2007.

MARGULIES, Ivone. Nothing happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday. Duke University Press: Durham and London, 1996.

MARKS, Laura U. The skin of the film: intercultural cinema, embodiment, and the senses. Durham: Duke University Press, 2000.

PAÏNI, Dominique. Artiste sans modèle. In: PAQUOT, Claudine (ed.). Chantal Akerman: autoportrait en cinéaste. Paris: Éditions du Centre Pompidou; Éditions Cahiers du cinéma, 2004a, p.171.

\_\_\_\_\_. "Toute une nuit". In: PAQUOT, Claudine (ed.). Op. Cit. Paris: Éditions du Centre Pompidou; Éditions Cahiers du cinéma, 2004b, p.187.

PHILIPPON, Alain. Fragments bruxelois: entretien avec Chantal Akerman. Cahiers du cinéma, 341, 1982a, pp.19-23.

\_\_\_\_\_. Nuit torride: Toute une nuit de Chantal Akerman. Cahiers du cinéma, 341, 1982b, pp.24-6.

PURSLEY, Darlene. Moving in time: Chantal Akerman's Toute une nuit. MLN, Volume 120, Number 5, December 2005 (Comparative Literature Issue), pp.1192-1205.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

SCHMID, Marion. Chantal Akerman (French Film Directors). Manchester and New York: Manchester University Press, 2010.

SHAVIRO, Steven. Clichés of identity: Chantal Akerman's musicals. Quarterly review of film and video, 24:1, 2007, pp.11-17.

SINGER, Irving . The nature of love 2: Courtly and romantic. The MIT Press: Cambridge, Massachusetts; London, England, 2009.



rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

## Entrevista

## O professor que nunca tive, mas tenho até hoje

José Geraldo Couto<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Formado em história e em jornalismo pela USP, é crítico de cinema, jornalista e tradutor. Trabalhou durante mais de vinte anos na Folha de S. Paulo e três na revista Set. Publicou, entre outros livros, André Breton (Brasiliense), Brasil: Anos 60 (Ática) e Futebol brasileiro hoje (Publifolha). Participou com artigos e ensaios dos livros O cinema dos anos 80 (Brasiliense), Folha conta 100 anos de cinema (Imago) e Os filmes que sonhamos (Lume), entre outros. Escreve regularmente sobre cinema para a revista Carta Capital e mantém uma coluna de cinema no blog do Instituto Moreira Salles.  
**e-mail: [couto.zegeraldo@gmail.com](mailto:couto.zegeraldo@gmail.com)**

Nunca fui aluno de Ismail Xavier. Mas sempre fui aluno de Ismail Xavier. Por volta de 1980, eu cursava jornalismo na ECA quando, numa manhã qualquer, um colega avisou: “Vai passar *Alphaville* no auditório da escola”. Eu já tinha visto o filme, mas assisti-lo de novo era sempre uma alternativa mais atraente do que uma aula de jornalismo sindical, técnicas de reportagem ou coisa que o valha. Pois bem: não era uma simples sessão de cinema, pois o professor que apresentava o filme era Ismail Xavier, de quem até então eu só ouvira falar.

Na conversa que se seguiu à exibição, Ismail não só fez uma exegese precisa do filme como o relacionou à Nouvelle Vague e aos cinemas novos em geral, mostrou sua influência sobre *O bandido da luz vermelha* de Sganzerla, abriu mentes, portas, janelas, horizontes. Um professor, em suma.

A partir de então, passei a ler todo e qualquer texto de Ismail que me caísse nas mãos, além de assistir, sempre que possível, a suas palestras. Mas só tive coragem de me dirigir a ele anos depois, já como jornalista profissional. Descobri, então, um sujeito tão acessível e sem frescura que lamentei não ter me aproximado antes.

De todo modo, já fazia anos que ele conversava comigo, por meio de seus livros e ensaios brilhantes sobre Glauber Rocha, Griffith, tropicalismo, *underground*, teorias do cinema (muitas das quais ele ajudou a difundir e discutir no Brasil), etc.

O que sempre me impressionou em Ismail foi reencontrar em qualquer intervenção sua, do artigo de jornal à tese de grande fôlego, da conversa informal à conferência acadêmica, a mesma postura generosa e pedagógica – no melhor sentido – daquela primeira sessão comentada de *Alphaville*. Uma inteligência compartilhada, um desejo de colocar na roda descobertas e dúvidas, difundindo o conhecimento como uma forma de prazer.

Quando passei a escrever profissionalmente sobre cinema – ainda que na superficialidade da imprensa – passei a invejar também a desenvoltura com que Ismail combina a análise cerrada da forma de cada filme com a discussão de suas articulações históricas, culturais e políticas. Não por acaso seus mestres foram

Paulo Emílio e Antonio Candido, pensadores da cultura que nunca dissociaram a arte da sociedade que a produz, sem com isso reduzir a primeira a uma consequência ou reflexo da segunda. Com sua voz própria e seu estilo original, é a essa nobre estirpe que pertence Ismail Xavier.

**Arte é desafio, provocação:**  
*uma entrevista<sup>1</sup> com Ismail Xavier<sup>2</sup>*

José Gatti<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Entrevista transcrita por Antonio Trofino e editada por José Gatti.

<sup>2</sup> Ismail Xavier é professor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Lecionou e pesquisou em diversas universidades na América Latina, na América do Norte e na Europa. Tem inúmeros artigos e livros publicados sobre cinema, entre eles *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, *Sertão/Mar*, *Alegorias do subdesenvolvimento*, *O olhar e a cena*.

<sup>3</sup> José Gatti é professor na Universidade Federal de Santa Catarina, na Universidade Tuiuti do Paraná e no Centro Universitário Senac/SP. É autor de livros e artigos sobre políticas de representação nos meios audiovisuais. Organizador, com Fernando Marques Penteado, do livro *Masculinidades: teoria, crítica e artes* (Estação das Letras e Cores, 2011).

**e-mail: zegatti@uol.com.br**

## Resumo

Entrevista com o prof. Ismail Xavier, da Universidade de São Paulo

Palavras-chave: entrevista; Ismail Xavier; Cinema e educação.

## Abstract

An interview with prof. Ismail Xavier, Universidade de São Paulo.

Keywords: interview; Ismail Xavier; Film and education.

Foi numa manhã de chuva bem-vinda em São Paulo, em novembro de 2013, no sótão da Cinemateca Brasileira, que nos reunimos para entrevistar Ismail Xavier. Lisandro Nogueira, que naquele momento dirigia a Cinemateca, nos recebeu com muita cordialidade. Éramos um grupo pequeno: os docentes Cleber Eduardo<sup>4</sup>, Flávia Cesarino Costa<sup>5</sup>, Luciana Rodrigues<sup>6</sup>, Sheila Schvarzman<sup>7</sup>, o jornalista José Geraldo Couto e eu. A professora Ester Marçal Fér orientou uma dupla de estudantes do Centro Universitário Senac, que gravaram o evento: Fernando Lee fez o áudio e Beatriz Reis Moura, a câmera.

Entrevistar Ismail na Cinemateca foi, de certa forma, um gesto de reocupação daquele espaço, que é um dos mais importantes centros de preservação e

---

<sup>4</sup> Cleber Eduardo é mestre em Ciências da Comunicação na USP e professor, desde 2008, das disciplinas teóricas e práticas de cinema, com ênfase em documentário e cinema brasileiro, no curso de Bacharelado em Audiovisual do Centro Universitário Senac.. Atuou como jornalista e crítico no jornal Diário Popular e na revista Época, e foi redator da Contracampo. Curador da Mostra de Tiradentes e do CineOP desde 2007. É diretor, roteirista e montador dos curtas *Almas Passantes* (2008) e *Rosa e Benjamin* (2009), ambos realizados em parceria com Ilana Feldman. **clebere@gmail.com**

<sup>5</sup> Flávia Cesarino Costa é professora adjunta no Departamento de Artes e Comunicação da Universidade Federal de São Carlos. É pesquisadora de história do cinema e autora de *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação* (Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2005). Tem doutorado em Comunicação e Semiótica, pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, e pós-doutorado no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). **flavia.cesarino@uol.com.br**

<sup>6</sup> Luciana Rodrigues é doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Possui graduação em Comunicação- Habilitação em Cinema- pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), graduação em Direito pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) e Mestrado em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (ECA/USP). Atualmente é diretora associada da GR Consultores e professora titular da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). É presidente do FORCINE- FÓRUM BRASILEIRO DE ENSINO DE CINEMA E AUDIOVISUAL e membro do Comitê Consultivo da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura. **pelu@terra.com.br**

<sup>7</sup> Sheila Schvarzman é Doutora em História Social e Pós-doutora em Multimeios pela UNICAMP. Professora do Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. É autora de *Humberto Mauro e as Imagens do Brasil* (Edunesp, 2004); organizou com Samuel Paiva o livro *Viagem ao Cinema Silencioso do Brasil* (Azougue, 2012). **sheilas1000@outlook.com**

pesquisa de cinema do mundo. A Cinemateca tem passado por tempos difíceis, que estão a exigir sua redefinição enquanto instituição de interesse público. Nada mais adequado, portanto, que estivéssemos ali, conversando com um dos responsáveis pela continuidade do projeto de Paulo Emílio Salles Gomes. E nada mais adequado que entrevistássemos o primeiro pesquisador de nossa área a receber a Ordem do Mérito Cultural, láurea outorgada a ele em 2012 pelo Ministério da Cultura.

Ismail nos brindou com sua verve habitual, mas foi mais além do que estávamos acostumados a ouvir. Ele discorreu sobre ciência, com a segurança de quem se formou em engenharia, e sobre arte, com o conhecimento de quem se dedicou à estética e à filosofia. Mas relatou, também, episódios de sua vida de estudante nos anos 1960 e de docente que ajudou a consolidar, nos anos 1970 e 80, o primeiro curso de pós-graduação em cinema da América Latina. Sua memória do tempo de estudante, quando participou ativamente do movimento Tropicalista, trouxe cenários que pouco conhecíamos. A fundação da Escola de Comunicações e Artes da USP, em plena ditadura militar, foi outro relato que surpreendeu. E Ismail nos falou, também, de sua experiência como pesquisador que tem, em seu currículo, passagens por algumas das mais importantes instituições de estudos de cinema do exterior. Esta entrevista tornou-se, sem que houvésssemos planejado, um pequeno balanço de uma carreira que se confunde com os estudos de cinema no Brasil.

**REBECA: Tivemos a ideia de fazer um debate com você e para isso pensamos, com Anelise Corseuil e João Luiz Vieira, em três grandes áreas: uma delas o próprio cinema; outra seria uma discussão teórica e, finalmente, a questão do ensino de cinema no Brasil. Você tem acompanhado a formação de várias gerações de pesquisadores e realizadores. Pensamos, também, em falar sobre a situação atual da crítica, não apenas a acadêmica e o José Geraldo [Couto] está aqui para nos ajudar a pensar isso.**

I.X.: Isso me deu a ideia de trazer este livro aqui que foi realizado pelo Michael Renov e pelo James Donald [a antologia *The Sage Handbook of Film Studies*, Londres: Sage, 2008 que inclui artigos de David Oubiña, Jane Gaines, Faye Ginsburg, John Caughie, Dana Polan e Ismail Xavier, entre outros]. Pediram para várias pessoas, de diferentes países, fazer esse tipo de balanço. Em minha contribuição para o livro, achei importante lembrar que o primeiro lugar de maior impacto do pensar cinema e formar pessoas foi o cineclubes. Ricciotto Canudo já era cineclubista no momento em que inventou a expressão "sétima arte", dentro de toda uma teoria do sistema das artes, isso em 1911.

E os cineclubes, lá no início do século XX, foram importantes lugares de debates, de pensamento e de escrita, porque a maioria dos teóricos daquele período ou eram críticos que publicavam em periódicos, como o Louis Delluc — que foi um grande crítico na França desde a Primeira Guerra, antes de ser cineasta — ou eram cineclubistas. Eram os dois focos de produção teórica. E mais para o final da década de 1910, havia o pessoal ligado às vanguardas, que tendia a recusar o cinema clássico-industrial, já implantado. Eles todos tinham essa conexão com as artes plásticas, com a música. Queriam um cinema que não fosse apenas narrativo, dramático. Canudo convidava as pessoas para verem trechos de filmes para não deixá-las se envolver com o narrativo-dramático, para só verem as imagens plasticamente. E note que, naquele momento em que ele fazia isso, os planos eram longos; ele chamava a atenção para a passagem de um plano para o outro, para que tipo de efeito se produzia a partir da relação do preto, do branco e do cinza; e outras questões plásticas: a imagem em movimento em relação com a pintura, a fotografia e a música.

Ele fez algo que seria recuperado por uma certa cinefilia, também relativizadora da questão do narrativo-dramático, de uma geração que atacou, de modo diferente, a primazia do roteiro: a *Nouvelle Vague*. O manifesto do Truffaut em 1954 já levantava uma polêmica ao atacar o cinema francês “de qualidade”, porque era baseado no grande roteiro, na relação com o grande escritor que traria densidade ao cinema, ao contrário do cinema hollywoodiano, etc. O que a

*Nouvelle Vague* fez? Disse que o bom cinema está em Hollywood — mas não no roteiro, e sim na *mise-en-scène*. A noção de *mise-en-scène* virou o ponto chave, e a pedra de toque do cinema se tornou algo que não era exatamente a mesma coisa da vanguarda lá atrás, porque agora vinha dentro de outra postura: a de não recusar radicalmente a indústria. Para a *Nouvelle Vague*, aquilo que define o autor não é o andamento da história, é a maneira de filmar, onde se põe a câmera, como que se trabalha com os atores, ou seja, como se dá a encenação propriamente dita. E o que Godard fazia? Ele entrava em um cinema, ficava lá dez minutos e depois ia para outro. Era o que Canudo fazia no cineclube em 1910-1911, para não se envolver com a história, ter uma percepção de estilo, pegar cinco, dez minutos de um filme e ir pra outro, e assim por adiante, buscando nesse périplo uma nova percepção. A “política dos autores” dos anos 1950 não é a defesa exclusiva do “cinema de autor”; é também a defesa da presença do autor mesmo na indústria. E onde está o autor? Na *mise-en-scène*.

Vale lembrar que a geração da *Nouvelle Vague* já tinha outro elemento formador: a cinemateca. Quer dizer, primeiro havia sido o cineclube e a crítica militante, pontos de formação e debate, de construção de uma teoria. Nos anos 1930, foram fundadas as cinematecas, que passaram a ser um pólo fortíssimo. Esta geração foi formada durante a guerra, na Cinemateca Francesa, e veio a ser fundamental no pós-guerra. Tanto é que para Godard, na série de vídeos *Histoire(s) du cinéma*, o grande pai homenageado é Henri Langlois, não André Bazin. Ou seja, não é o funeador dos *Cahiers*, o grande crítico; é Langlois, o criador da Cinemateca e de sua função formadora.

O Paulo Emílio também frequentou a Cinemateca Francesa, e aqueles que fundaram a Cinemateca Brasileira, já nos anos 1950, tinham começado com o cineclubismo nos anos 1940. E nós também tivemos o cineclubismo bem antes, incluindo o célebre Chaplin Club [fundado em 1928]. Ali se chegou a um nível teórico excelente. Poucos lugares do mundo tinham o nível teórico do Chaplin Club. Quando chegam os anos 1960, as universidades entram gradativamente como foco formador, como mais um lugar de formação e debate. Isto em cada

país teve um ritmo diferente, havendo também as escolas de cinema independentes, pelo menos desde os anos 1930. Eisenstein foi professor no início daquela década; e houve outras escolas em diferentes lugares no mundo, fora das universidades.

**REBECA: Mas nos anos 1950 já existem cursos livres. Em 1963 foi a Católica de Minas Gerais, do padre Massote, simultânea à Escola São Luiz em São Paulo. Só depois veio a UnB.**

I.X.: Certo. Eu conheci o padre Massote; foi uma pessoa extraordinária. Aqui em São Paulo era o padre Lopes e tinha um padre de Minas também: o Guido Logger, que escreveu um livro sobre Cinestética. Desde o pós-guerra, o cineclubismo do mundo inteiro ficou dividido entre o cineclubismo dos partidos comunistas e o cineclubismo dos católicos. No Brasil isso também aconteceu. Aquele Centro Dom Vital [no Rio e em São Paulo] era dos católicos e havia o pessoal do PC [Partido Comunista] ou simpatizantes.

**REBECA: O próprio Paulo Emílio chegou a dar aula para senhoras cristãs sobre cinema.**

I.X.: Essa entrada dos cursos universitários numa formação sistemática também foi tardia nos Estados Unidos.

**REBECA: O Scorsese, por exemplo, foi um dos primeiros a ser reconhecido como alguém que veio da universidade.**

I.X.: Martin Scorsese, Brian de Palma, Coppola, Spielberg, Lucas e outros são mais ou menos da mesma geração que estudou cinema na universidade; e que tomaria conta de Hollywood. Aliás, Noël Carroll tem um excelente artigo, "The Future of Allusion", sobre essa geração que saiu de universidade nos EUA e que mudou Hollywood. Está lá na revista *October*, de Nova York. É um belo artigo mostrando a diferença entre a geração *Nouvelle Vague* dos anos 1950, saída dos *Cahiers du Cinéma*, e essa geração de universitários americanos que estudaram

no final dos anos 1960 e início dos 70, passando a ter um papel fundamental na transformação de Hollywood.

**REBECA: Isso, por outro lado, gerou uma valorização dos cursos de cinema. Novos cursos de cinema são abertos e as universidades ficam de olho nessa molecada. Até mais ou menos o início dos anos 1980.**

I.X.: Nos Estados Unidos isso foi muito forte, foi um jogo que os próprios cineastas acabaram multiplicando. Por exemplo, George Lucas e Steven Spielberg foram os grandes financiadores da USC [University of Southern California]. Um prédio fundamental da universidade tem o nome da mãe de um e outro tem o da mãe do outro. E assim vai: o próprio meio produtor, isto é, os criadores que estão trabalhando dentro da indústria, passaram, dentro da tradição americana, a fazer doações para as universidades, ganhando isenção fiscal.

**REBECA: Mas voltando à Igreja Católica, é interessante que pelo menos duas encíclicas papais, a *Vigilanti Cura* e depois a *Miranda Prorsus*, diziam que os católicos tinham que utilizar o cinema como instrumento de formação. Era um chamado muito claro para os católicos, inclusive os cineastas. E diziam assim: vocês têm que tomar cuidado, aquela sala escura, aquela tela, aquelas atrizes voluptuosas, isso pode desviar.**

I.X.: A Itália era o grande centro irradiador dessa questão de Igreja e Partido. Os herdeiros da derrota do fascismo. Em 1945, quem disputou o poder na Itália? Foi o Partido Comunista Italiano e a Democracia Cristã. A Itália, assim, é um paradigma nesse ponto. E o cineclubismo italiano, as revistas de cinema, o Neorealismo.

**REBECA: E, depois da URSS, foi a Itália que teve a primeira escola, o Centro Sperimentale di Cinematografia, não é?**

I.X.: Sim, como também houve outros cursos de cinema em vários países, como o de Łódź, na Polônia, mas sem vínculo com a universidade. Essa trindade –

cinelubismo, cinemateca, universidade – ela foi vivida em lugares diferentes de maneiras diferentes. Na França, por exemplo, você tinha aquela tradição do IDHEC [L'Institut des hautes études cinématographiques], que não era universidade. E do IDHEC se vai, décadas mais tarde, para La Fémis [École nationale supérieure des métiers de l'image et du son], que também não é universidade. É um processo pelo qual você cria a formação do realizador, que tem nível altíssimo, e sem a burocracia. O Joaquim Pedro estudou no IDHEC. O Saraceni e o Gustavo foram para a Itália; estudaram no Centro. Nós não tínhamos esse tipo de escola no Brasil. É preciso lembrar uma diferença quanto a esta questão de curso prático e formação universitária para a pesquisa. Uma diferença que existe nos EUA e na França em relação a nós: lá, embora você tenha a Universidade de Paris que, em seus vários segmentos (Paris I, III, VII, VIII), tem curso de cinema, predomina a ideia de que universidade é teoria, crítica e pesquisa. Quem quer fazer formação de cineasta vai para La Fémis. Mas há uma condição: para entrar em La Fémis é preciso ter feito dois anos de universidade, os quais correspondem ao DEUG, diploma de estudos universitários gerais. A partir do momento que você entra em La Fémis, não tem que dar satisfação a universidade nenhuma. Depois a Comunidade Europeia criou uma situação nova, visando uma compatibilização de diplomas, inclusive com os americanos (criaram o Master I, Master II).

Voltando para o caso de minha geração: ganhou realce de novo a tríade cineclubes-cinemateca-universidade. Vou tomar o meu exemplo como estudante. No final de 1965 eu fazia o curso de engenharia na Poli [Escola Politécnica da Universidade de São Paulo] e foi ali, dentro do movimento estudantil, que apareceu essa cinefilia e esse cineclubismo militante. Minha primeira atividade, mais decisiva, foi com Fernando Albino, um amigo do tempo do Colégio de Aplicação da USP [atual Escola de Aplicação da USP], antes do golpe de 1964. Lá na Aplicação havia um clima de aprendizado notável e a gente tinha a cabeça bastante arejada (não por acaso, a ditadura fechou o colégio em 1968; mais tarde, ele renasceu já na Cidade Universitária, com outro perfil). Quando eu entrei na

universidade eu já tinha um germe da cinefilia. Depois, com os antigos amigos da Aplicação, tornei-me sócio da Sociedade Amigos da Cinemateca [SAC] em 1966, antes de entrar na ECA, em 1967.

Para mim, o movimento estudantil ficou muito ligado ao cinema. Isso acontecia em várias faculdades: Filosofia, Direito, Medicina, Engenharia. Todo mundo tinha ligação com cinema e música — o campo da música era fortíssimo. Só para dar um exemplo, a primeira atividade cultural na minha vida foi ser coordenador de um show de música de MPB, do qual participaram Gilberto Gil, Chico Buarque de Holanda, Ary Toledo, o Bossa Jazz Trio, a cantora Cláudia, entre outros. Isso aconteceu na universidade, porque havia uma ligação muito forte entre o pessoal que naquele momento estava fazendo cultura e o meio estudantil; por força dessa afinidade, digamos, de resistência à ditadura. Chico Buarque estava ensaiando *Morte e Vida Severina*, espetaVida estava ensaiando Silnei Siqueira no Tuca, o Teatro da Universidade Católica. Isso era no início de 1966. Foi a ocasião para conversar bastante com ele. Quem havia me apresentado o Chico era o Geraldo Vandré, o músico que mais ganhava atenção no meio estudantil. Naquele momento, todos eram amigos, até a irrupção da Tropicália em 1967, foco das fortes tensões entre eles. Mas, até então, eram próximos. O movimento estudantil também procurava ligação com os cineastas e críticos de cinema. Em 1966, eu e amigos da Faculdade de Direito da USP fizemos um ciclo de cinema brasileiro na Biblioteca Municipal. Éramos neófitos, sócios da SAC, íamos ao prédio dos Diários Associados, na Rua 7 de Abril, para assistir a filmes. Para o ciclo, fomos à sede da Cinemateca no Ibirapuera e encontramos o João Silvério Trevisan, que fez *Orgia*, em 1970, e depois se consolidou como escritor. Ele trabalhava na cinemateca, assim como Rudá de Andrade, Jean-Claude Bernardet, Maurice Capovilla, João Batista de Andrade e Francisco Ramalho Junior. E Roberto Santos também estava muito próximo. Chegamos lá e o Trevisan disse “Ah, eu tenho uma ideia. Eu organizo o ciclo para vocês”.

Nós, estudantes, fizemos o catálogo que está aqui [na biblioteca da Cinemateca Brasileira], um livrinho que tem um texto do Trevisan explicando a

lógica da mostra, que era toda feita assim: o caminho do cinema brasileiro moderno, do Cinema Novo e do cinema paulista, em direção ao realismo. Terminava com *São Paulo S.A.*, do Person. Passava por *O estranho encontro*, do Khouri; *O grande momento*, do Roberto Santos; *Barravento*, do Glauber; *Vidas Secas*, do Nelson; entre outros filmes, até completar a genealogia do realismo com *São Paulo S.A.*. Eu e o Fernando [Albino] escrevemos outros textos paralelos e fizemos uma coletânea de críticas da época, para cada filme.

**REBECA: Li uma entrevista sua e fiquei curiosa, pensando em que filmes você via nesse momento. Me lembrei de *Os companheiros* [Mario Monicelli, 1963].**

I.X.: *Os Companheiros* passou aqui em 1965. A gente saía da Poli para o cinema para fazer agitação, para aplaudir na hora que tivesse que aplaudir num discurso dos militantes.

**REBECA: Porque esse filme está completamente ligado à política, à militância.**

I.X.: E o movimento estudantil tinha também pichado a cidade de São Paulo e outras cidades do Brasil para promover *O desafio*, do Paulo César Saraceni. Pode ter sido um dos filmes incluídos depois na nossa mostra, não me lembro. O interessante é que havia uma relação muito forte do movimento estudantil, do cineclubismo dentro da universidade e do universo da cultura em geral; e não era só no cinema, era no teatro também. Por exemplo, em 1968, eu e o Jean-Claude participamos do conselho editorial da revista *Aparte*, que era uma revista do TUSP, o Teatro da Universidade de São Paulo, cujo diretor-geral era o Flávio Império. Ele dirigiu *Os fuzis da Senhora Carrar*, com os meninos do TUSP, em 1968. Brecht era o grande modelo, mas isso não impediu que a revista *Aparte* nº 2 fizesse a principal entrevista, que o José Celso Martinez Corrêa deu sobre *O rei da vela* naquela época. Uma ótima entrevista com ele sobre a peça, sobre o sentido da encenação de Oswald de Andrade, aquela coisa toda. Havia, portanto, uma

relação muito forte entre esses dois mundos.

A Escola de Comunicação Culturais (este era o nome) da USP foi criada no final de 1966. Eu não sei se deveria entrar nesses detalhes, mas enfim, ela foi criada pelo reitor Gama e Silva [redator do Ato Institucional nº 5, em 1968]. E seu projeto era o de criar uma escola na área de Humanas, mas uma escola de direita, para se contrapor à Filosofia [Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP], que era de esquerda. Para cada área foi escolhida uma pessoa para organizar o respectivo departamento. Para o Teatro, o escolhido foi o Alfredo Mesquita, que era da família Mesquita, do Estadão — e que era uma pessoa notável, apaixonado pelo teatro, responsável pela EAD [Escola de Arte Dramática]. Assim, o Teatro se saiu muito bem, pois logo vieram Sábado Magaldi e Jacob Guinsburg, ao lado de diretores de teatro importantes. No caso de Cinema, Rudá de Andrade foi o escolhido como primeiro chefe do departamento. Uma surpresa, dada a identificação dele e do pessoal da Cinemateca com a esquerda.

**REBECA: E aconteceu aquela experiência com o projeto da Federal do ABC, em que [Rudá] tinha tentado fazer uma escola de cinema dentro de uma universidade federal [que foi abortada, vindo a ser fundada apenas em 2004].**

I.X.: Eu não conheço esta experiência. Você que pesquisou o assunto, sabe porque no caso da USP o escolhido foi o Rudá? Ele mesmo jamais nos contou como ele driblou o esquema do Gama e Silva que, neste momento, escolheu como primeiro diretor da ECA o Julio García Morejón, que era da área de Letras; um professor de literatura hispano-americana bastante conservador. Foi ele, na verdade, que escolheu a maioria das pessoas que iniciaram a escola. E, considerado este contexto uspiano, foi uma sorte inacreditável a indicação do Rudá para o Cinema. Ele vinha da cultura da cinemateca. O curso de cinema da ECA foi uma extensão da cultura da Cinemateca Brasileira.

Quem foram meus professores? No primeiro ano, tínhamos disciplinas da área de comunicação, o curso básico. No meio do básico a gente tinha dois cursos de



cinema, um era dado pelo Rudá e outro pelo Jean-Claude. No ano de 1967, outra coisa maravilhosa aconteceu: o encontro com uma pessoa com quem eu dialoguei muito, que era a Lupe Cotrim. Ela dava aula de Estética. Lupe, em 1968, foi impecável no processo da Comissão Paritária da nossa Escola, foi quem teve a melhor postura e participação. Por isso, quando ela morreu, o Centro Acadêmico passou a ter o seu nome. Em 1968, também tivemos o primeiro contato com Paulo Emílio, Roberto Santos, Maurice Capovilla. Depois vieram pessoas que não tinham ligação direta com a Cinemateca, como Jorge Bodanzky, que veio dar aula de Fotografia; Charles Fernandes, que dava Montagem; e o Marcelo Tassara, que veio dar Animação. Maria Rita Galvão veio depois, porque ela estava terminando o Mestrado com Paulo Emílio na pós-graduação em Teoria Literária, fazendo pesquisa sobre história do cinema paulista. Paulo fazia parte de um grupo de intelectuais conhecido como o Grupo da Revista *Clima*, dos anos 1940, quando tinham sido alunos da Faculdade de Filosofia: ele, Décio de Almeida Prado, Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza, Ruy Coelho, Lourival Gomes Machado. Um grupo de grande impacto no percurso da reflexão sobre arte, literatura e sociedade no Brasil. Quando o Paulo Emílio voltou de Brasília em 1965 (ano da repressão da ditadura à UnB, que resultou na demissão de um grande contingente de professores), o Antonio Candido o convidou para dar aula na Teoria Literária.

### **REBECA: E não existia a pós-graduação.**

I.X.: A pós-graduação na ECA só veio mais tarde, em 1972. Mas veja você, o curso da ECA é uma extensão daquele percurso que vai do cineclubismo à cinemateca e à universidade. No caso da USP, esta relação foi direta. O curso só alcançou maior diversidade um pouco depois, quando passou a ter outros focos teóricos. Veio o programa de semiologia, com o Peñuela [Eduardo Peñuela Cañizal], que veio de início para nos dar aula de Literatura Hispano-Americana. Ele foi extraordinário como nosso professor, em 1968. Imagine, você ter um curso voltado para a América Latina no momento do auge daquele *boom* literário. Nós, moleques, lendo ao mesmo tempo Borges, Cortázar, Garcia Marquez, Vargas

Llosa, Astúrias, todos os grandes escritores que estavam estourando naquele momento. Foi uma experiência notável.

No Rio não foi muito diferente. Quando foi criado o curso da UFF, foram dar aula o José Carlos Monteiro e outras pessoas que estavam ligadas à cinemateca do MAM. Havia um contato forte com o pessoal da cinemateca. O João Luiz [Vieira] e outros alunos logo do início do curso da UFF, eram cinéfilos típicos, frequentadores da cinemateca do MAM, como nós aqui éramos. A cinemateca do MAM também foi muito formadora, veio dessa linha, cineclube, cinemateca, universidade e cursos livres. Uma coisa se somando à outra, até hoje.

**REBECA: Quando a ECA surge, no final dos anos 1960 e no começo dos anos 1970, o que se queria dessa escola?**

I.X.: Formar realizadores; e até hoje esta é a tônica nos quatro anos da graduação. Para formar realizadores, montadores, fotógrafos, diretores, produtores e criadores de trilha sonora, animadores. Não para formar pesquisador ou crítico. De um tempo para cá, começou a haver um empenho maior dos professores de história, de cinema brasileiro e da parte de teoria e estética, através das bolsas de iniciação científica, de se incentivar alguns alunos que têm vocação de pesquisador a terem uma experiência de pesquisa mais sistemática.

**REBECA: Mas não com TCCs [Trabalhos de Conclusão de Curso]?**

I.X.: Temos TCCs teóricos, eu mesmo às vezes sou chamado para bancas de TCCs teóricos. Como também há TCCs que são curtas-metragens. Mas o curso dá mais ênfase à realização. Lá no início, eu mesmo, das opções todas, saí montador. Montei vários filmes; e o último que eu montei foi o filme do [Carlos Augusto] Calil, em 1972, quando eu já era professor. Foi *Acaba de chegar ao Brasil o bello poeta francez Blaise Cendrars*, um filme em 35mm, de 40 minutos. Isso depois de ter montado curtas de colegas. Na verdade, fui um montador ocasional, pois me encaminhei para a crítica, como acho que já previam o Jean-Claude e o Paulo Emílio. Como é normal, os professores tinham uma certa

imagem dos alunos. Recentemente, fui para o Rio no mesmo avião que a Marília, a viúva do Roberto Santos. Ela chegou para mim e começou a falar do período do Roberto lá na USP e eu falei para ela que uma das memórias mais incríveis que eu tenho é da figura do Roberto Santos como professor, algo assim comovente, extraordinário, nos dias em que ele nos ensinava o processo de criação do espaço de uma cena em exercícios de filmagem.

**REBECA: Vocês chegaram a trabalhar em algum longa dele?**

I.X.: Eu não; não fiz parte, por exemplo, da equipe de *Vozes do medo* (1969-73) que foi feito com alunos da ECA, como Aloysio Raulino, Roman Stulbach, Plácido de Campos Jr. e mais outros diretores: o Capô [Maurice Capovilla], o Guarnieri, o Cyro del Nero. Foi um projeto coletivo, que o Roberto coordenou. Voltando à conversa no avião, lembro que Marília disse, “Ele também falava dos alunos... e de você ele falava: ‘ah, esse é muito intelectual’”.

E em 1968 um jornal decadente, dos Diários Associados, chamado *Diário de São Paulo*, tinha uma tiragem de apenas 30.000 exemplares, pois o principal jornal dos associados era o *Diário da Noite*. Chateaubriand já tinha morrido na ocasião; estavam lá o Edmundo Monteiro e os herdeiros. Houve vaga na crítica de cinema do *Diário de São Paulo*, e convidaram o Paulo Emílio, que se recusou. Fizeram uma reunião na ECA e ele e o Jean- Claude decidiram propor que um grupo de alunos fosse fazer a crítica. Nós éramos do segundo ano. Tínhamos entrado em 1967, era 1968. Eles fizeram a proposta e o jornal topou.

**REBECA: Era remunerado?**

I.X.: Era remunerado; pagavam com muito atraso, mas pagavam. Foi interessante, porque formamos um grupo que incluía o Djalma Batista, o Eduardo Leone, a Marília Franco, colegas de teatro, como o José Possi Neto. Tinha o Sérvulo Siqueira, então aluno da ECA, sobrinho do Cyro Siqueira, lá da *Revista de Cinema* de Minas. A composição do grupo foi mudando, teve muita gente, mas só conseguimos durar um ano no jornal, de junho de 1968 a junho de 1969. Primeiro,

foram colunas de crítica que saíam em dias diferentes, depois o jornal adotou o esquema do *Jornal do Brasil*, no Rio de Janeiro, que trazia a resenha dos filmes da semana às terças-feiras, como o *Jornal da Tarde* fazia em São Paulo. Então nós íamos ao cinema às segundas-feiras, das 2h às 4h, e dali para a redação do *Diário de São Paulo* para escrever as críticas dos filmes que tinham de sair no dia seguinte.

**REBECA: Essas críticas sobrevivem?**

I.X.: Sobrevivem, pois uma pós-graduanda da UFSCar, Isabella Bellinger, fez uma excelente pesquisa sobre isto com orientação da Luciana Araújo, um estudo que incluiu o levantamento de todos os textos, e teve a gentileza de me dar todas as minhas críticas digitalizadas.

**REBECA: Me pareceu, lendo esses textos do *Diário de São Paulo*, pelo menos na quantidade que eu li, que havia uma proximidade muito maior com o espírito do Cinema Marginal, que estava aparecendo naquele momento, do que com o Cinema Novo.**

I.X.: A partir de *Terra em transe* ocorreu uma grande ruptura no processo cultural gerada por este filme de Glauber. A resposta do José Celso, com a encenação de *O rei da vela* no Teatro Oficina, ainda em 1967, e o impacto das novas propostas de Caetano, Gil e Tom Zé no festival de MPB da TV Record naquele ano, se desdobraram depois na Tropicália, foco de grandes polêmicas entre os estudantes, principalmente em 1968. Eu participava da ala de defesa do tropicalismo. Quando o Rogério lançou *O Bandido [da Luz Vermelha]*, nós fizemos uma página no jornal para o elogio ao filme, no que foi talvez o único momento em que fizemos uma intervenção cultural para valer, dentro daquele nicho de um jornal que pouca gente lia. O lançamento foi uma semana antes do AI5, em dezembro de 1968, depois do filme ter ganho o Festival de Brasília. Eu que fiz a crítica. Considero um dos textos que me deram muita satisfação. Bem mais tarde, nos anos 2000, quando o Rogério lançou seu livro *Cinema sem limites*, em

Brasília, logo antes de morrer, ele lembrou que nós tínhamos feito a página e havia incluído a minha crítica, cujo título era "*Lixo sem limites*".

Nesta intervenção direta no debate, eu estava imbuído da ideia de que estávamos em um novo momento do cinema brasileiro, da cultura. Isto me levou a ter uma visão distorcida de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, do Glauber. Depois, mais tarde, quando as coisas se reequilibraram melhor, eu passei a ter outra visão do filme. Porque eu era também dos fanáticos de *Terra em transe*. Era *Terra em transe* total.

**REBECA: Era uma ala.**

I.X.: Então, só para terminar, notem que o [livro] *Alegorias do subdesenvolvimento* começa com *Terra em transe*, passa pelo *Bandido*, vai para o *Dragão*, para o *Macunaíma* e para *Brasil ano 2000* [de Walter Lima Jr.]; vai para o Bressane e termina com *Bang Bang* [de Andrea Tonacci], filme que foi montado na ECA, pelo Roman Stulbach, no momento em que eu estava trabalhando na sala de montagem ao lado. Passei um bom tempo ouvindo o som do *Bang Bang*. Há aí uma sintonia que repercutiu no meu trabalho de pesquisa. Eu acho que, sem querer (foi totalmente inconsciente), esses filmes que compõem o livro eram todos da época em que eu fiz a ECA, 1967 a 70. Exatamente do primeiro até o último ano da ECA. Essas coisas de formação são fundamentais. Por exemplo, eu não sei como o Zé Geraldo [Couto] vê isso, mas essa crítica eletrônica, essa crítica que se tornou possível agora com o digital, ela é de uma geração muito sintonizada entre si — apesar dos problemas normais — e também com um certo cinema jovem brasileiro. Como diz o Eduardo Valente, ali em Tiradentes surge um novíssimo cinema brasileiro, na Mostra Aurora. É isso: a sintonia de uma jovem crítica e um jovem cinema. Isto também aconteceu entre minha geração e o Cinema Novo, que marcou nossa formação; e posso dizer a minha, em especial. Eu era totalmente glauberiano, o que não impediu a adesão a *O Bandido*, em 1968.

**REBECA: O fato de você ter feito o mestrado na Letras, mas com alguém de cinema, o Paulo Emílio, no caso, tem a ver com o fato de a ECA ser uma escola nova, que não tinha mestrado, ou foi uma opção sua? Porque é curioso, quando fico olhando para sua formação, é o fato de você ter feito mestrado com o Paulo Emílio e depois o doutorado com o Antonio Candido. Aliás, sem comentários. [risos]**

I.X.: Desde o início, quando foi instaurada a pós-graduação, o Antonio Candido teve um papel importante. Ele foi a pessoa que criou espaço para o Paulo Emílio trabalhar na pós, orientando vários pesquisadores, entre eles a Maria Rita. Agora, no meu caso, foram as duas coisas ao mesmo tempo: primeiro, eu não tinha opção, pois não havia pós na ECA em 1971 (foi criada em 72); em segundo lugar, eu tinha muita vontade de fazer cursos com o Antonio Candido, que para mim era uma referência muito grande — mas ainda distante. Eu não fui um cara que cresceu rodeado de livros, a leitura veio a ser uma realidade mais intensa na minha vida a partir dos 17, 18 anos. Então foi fundamental fazer a pós em Teoria Literária.

Lá, em 1971, eu fiz um curso do Antonio Candido que marcou demais, a mim e aos colegas, sobre o foco narrativo, o ponto de vista. E tive o primeiro contato com as famosas "tríades" dele — essas que eu passei para os alunos que fizeram curso na ECA. É a maneira de organizar o pensamento na crítica de arte como articulação entre o comentário, a análise e a interpretação.

O que é comentário, para o Antonio Candido? É tudo aquilo que você pode trazer como instrumento para a leitura de uma obra de arte e que, de início, está fora dela. Não é análise da obra. É informação trazida pelo conhecimento do crítico, sejam dados históricos ou de outra natureza. A análise da obra é a elucidação de suas relações internas. Como se pode segmentá-la, elucidar a relação entre parte e todo, seu movimento. O que é fundamental aí é a percepção da forma. A interpretação vem do desdobramento destas operações, quando se expõe o que está implicado nesta forma, considerada a sua interação com o contexto.

E ele tem outra tríade: estudos voltados para a gênese do filme [1], para a sua estrutura [2] e para a sua função (ou recepção) [3]. Estas tríades compõem uma referência que não se aplica de forma mecânica. Ele diz que isso é apenas um esquema, porque na verdade estas operações vêm junto, estão imbricadas uma na outra. Não que você faça primeiro o comentário, depois a análise, depois a interpretação. Tudo isso interage.

A terceira coisa que ele nos ensina é a seguinte: que nós, críticos de arte, somos artesãos e *bricoleurs*, que nós não podemos nos colocar como cientistas que vão aplicar uma teoria. Nós atuamos com os instrumentos conceituais teóricos que temos à mão e que nossa grande intuição é saber quais são os instrumentos que vão funcionar para este filme — e não para aquele. Ele fala que somos artesãos, porque é muito pessoal, porque crítica é intuição. Só para dar um exemplo: eu e o Rubens [Machado] estávamos dando um curso de crítica, no segundo ano da ECA, isso foi lá nos idos dos anos 1990, mais ou menos, e dissemos aos alunos: “Vocês vão escolher um crítico, da Folha, do Estadão ou de uma revista semanal, e acompanhar esse crítico o semestre inteiro. E no final vão fazer um seminário de como ele pensa, quais são os seus critérios ao escrever esse trabalho crítico no jornal, como é que ele se coloca no seu perfil de crítico”. Os alunos: “Ah não, eu terei de ler toda semana...” Nós dois quase tivemos um troço — “Você pensa o quê, cara? Que você, sendo universitário, já sabe mais que o crítico? Isso é ridículo. Então vamos fazer o seguinte, você vai ao cinema na semana que vem e me faz uma crítica, traz aqui a crítica do filme tal”.

**REBECA: E a bagagem, você está levando sempre.**

I.X.: São maneiras diferentes de escrever. Claro que um cara que escreve duzentas, trezentas páginas não vai escrever da mesma maneira como um crítico escreve uma crítica de três ou dez páginas em uma revista. Tem a ver com a noção do tempo. Por isso não acho que vale chegar e olhar a crítica “de cima” quando você faz uma tese. Alguém, na bucha, fez uma leitura e você, muito tempo depois, com tudo tranquilo na sua casa, tem seis meses para escrever sua tese e

assume ares de doutor? Sobre isso, Noël Carroll tinha uma frase muito boa: “O autor de tese, quando não sabe muito bem como começar um texto, descobre que a melhor coisa é pegar um cara que já escreveu sobre o assunto e começar criticando o outro”.

**REBECA: Você focalizou nesse assunto do preconceito dos alunos com a crítica que se exerce na imprensa. Mas, aparentemente, houve um tempo em que essas coisas estavam mais próximas, quando o Paulo Emílio escrevia semanalmente no *Suplemento Literário* do *Estadão*, e, no Rio, também havia críticos de peso que escreviam. E você acha que houve depois disso um divórcio, uma separação maior entre a crítica acadêmica, entre a crítica universitária e a imprensa?**

I.X.: Esta querela entre acadêmicos e jornalistas é antiga; no século XIX envolveu o pessoal de letras. Agora está mais generalizada. Mas há quem atue nos dois terrenos, inclusive em nossa área. O problema é quando o universitário parte da hipótese de que ele está inserido no campo da ciência e, por isso, possui um teor de racionalidade que está fora dessas polêmicas contingentes. A maioria das pessoas que dá aula em universidades também escreve nos periódicos de maior público; não fazem a crítica profissional regular, mas escrevem em suplementos dominicais; e há também o duplo de crítico e cineasta, para citar outra interface sujeita a querelas corporativas.

**REBECA: Desses cineastas brasileiros recentes temos o Kleber Mendonça, o Eduardo Valente, o Felipe Bragança...**

I.X.: E o Edu fez a UFF, fez universidade; o Felipe também.

**REBECA: Dessa crítica que já começou na internet, todo mundo veio da academia.**

I.X.: E é curioso que tem um perfil muito específico do aluno lá na UFF, como o Luiz Carlos de Oliveira Júnior, que fez mestrado e está fazendo doutorado, como a

Ilana Feldman...

**REBECA: O Eduardo Valente foi seu orientando do mestrado?**

I.X.: O Edu, o Júnior e a Ilana vieram da UFF. Por que a UFF? Acho que um clima se criou lá, para esta vocação da crítica. Aí o João Luiz [Vieira] ajudou muito: ele é um grande professor, faz o aluno se apaixonar — e a função maior do professor é essa.

**REBECA: O Animador!**

I.X.: É como diz o Frederico Barbosa, o poeta que é filho do João Alexandre Barbosa, e que foi um grande amigo: professor de Letras tem que fazer o aluno se apaixonar por literatura. Eu cito o João Luiz porque é uma pessoa que eu conheço bem e sei que ele é um daqueles que deve ter tido influência nessa cinefilia.

**REBECA: Eu incluiria o Hernani Heffner.**

I.X.: O Hernani também. Você vê, é uma coisa curiosa, é muito nítido isso. Não é à toa que a *Contracampo* e a *Cinética* têm forte presença de ex-alunos da UFF.

**REBECA: É enorme.**

I.X.: Aqui em São Paulo você tinha a *Paisà*, mas não era do pessoal da USP. Por que, o que acontece? É preciso pensar melhor isto, pois é algo polêmico entre alguns de nós, colegas na USP. Um dia eu levei uma pancada de um professor, colega meu, que me disse assim: “O grande problema é que vocês dão aula de cinema brasileiro e história do cinema para ensinar os alunos a serem espectadores e não realizadores”. Mas o problema é justamente esse, saber ver filmes é uma base essencial. Como nos mostra a história da *Nouvelle Vague* e, em especial, de Godard. Ainda bem que, em contraposição, há o diálogo super produtivo entre nós, ditos teóricos, e colegas diretores bem próximos da gente, como o Rubens Rewald e o Roberto Moreira.

**REBECA:** Eu acho que depois de cinco décadas ainda há quem discuta essa "questão da teoria e da prática". As escolas novas não sabem o que fazer para conciliar isso. Ismail, eu sempre te cito, você falou uma frase: "A verdade é que a nossa missão, afinal de contas, é formar verdadeiros Leonardos da Vinci. Um estudante tem que sair daqui pesquisador, historiador, diretor, fotógrafo..." Porque as escolas dizem o tempo todo que ensinam teoria e prática. Daí que é engraçado, quando você diz que a ECA é uma escola que forma realizadores... Há pouco tempo atrás eu fui à ANCINE, discutir com eles algumas linhas e eles falaram "Não, a gente sabe" — essa foi a frase — "que escola de cinema não forma realizador, que eles não aprendem nada em termo de realização". Eu perguntei, "Quem disse isso?" E eles, "Cineastas vieram aqui nos falar que escolas de cinema e audiovisual não ensinam realização. Que não têm aula de roteiro". O cara me falou isso e citou quem tinha dito. Ou seja, a visão de fora, a visão do tal do mercado é que as escolas só formam teóricos.

**REBECA:** Mas o mercado está sofrendo uma mudança enorme.

**REBECA:** Mas voltando ao assunto, qual seria nosso papel, nossa missão na escola hoje em dia, considerando que os nossos alunos são analfabetos em termos de linguagem audiovisual?

I.X.: Eu acho que o que funciona melhor, e que aqui no Brasil é difícil, é algo que, em alguns momentos, em alguns lugares, aconteceu — mas também não se manteve. Vou dar um exemplo. Quando eu cheguei lá na New York University, em 1975, qual era a realidade? Havia dois departamentos completamente separados, divorciados: no mesmo prédio na Broadway, o nono andar era do curso de Film Production e o sexto andar de Cinema Studies. E com uma única pessoa, uma pessoa extraordinária, respeitada unanimemente, o George Stoney, que dava aula no nono andar e também no sexto andar, que nós frequentávamos.

**REBECA:** E nós, estrangeiros, podíamos transitar entre os dois andares.

I.X.: Nós não tínhamos lá as tensões deles... Mas eles não se bicavam. Então

era assim: onde se formaram Scorsese, Brian de Palma, Susan Seidelman, Spike Lee, Jim Jarmusch, eles não conversavam com o departamento onde nós estudamos, eu, João Luiz, Zé [Gatti], que era o Cinema Studies. E o que aconteceu nos anos 1970 é que o departamento de Cinema Studies era completamente sintonizado com a vanguarda de Nova York, com o cinema que a gente chamava aqui no Brasil de *underground*, com o cinema do Andy Warhol, com os nomes de que eu não tinha ideia, porque aqui no Brasil a gente não conhecia. Uma vez a gente tinha visto, por acaso, um filme da Maya Deren, antes de pisar lá em 1975. E todo mundo sabia que o Warhol tinha feito filmes. Agora, Stan Brakhage, Hollis Frampton, Michael Snow, Ken Jacobs eram nomes não existiam aqui. E o que que aconteceu? A universidade era o quartel-general da crítica ligada a esses jovens, que faziam um cinema que circulava em galerias de arte, um cinema de universidade, um cinema que era totalmente, radicalmente fora de Hollywood, que não era o cinema de autor estilo cinema moderno europeu que renova, mas mantém o discurso narrativo-dramático, como a Nouvelle Vague ou o Cinema Novo fizeram.

Era experimental direto. E lá, no corpo docente, havia pessoas ligadíssimas nisso.

Mas isso acabou na NYU; o departamento já não é mais o mesmo. O que funcionava ali era uma relação de sintonia e militância entre o curso (daí o curso de Teoria, Estética e Crítica) e o movimento cultural que estava acontecendo naquele momento no país. Então qual é um dos problemas que, digamos, a universidade teve nos últimos tempos? É que quando as universidades chegaram foi o momento que já estávamos na crise do Cinema Novo. Depois tivemos aquele rápido momento de polêmica, em que o Cinema Marginal teve muita força. Mas depois que as escolas se consolidaram, a partir de meados dos anos 1970, tivemos o modelo Embrafilme, que já era outra coisa. Foi quando o debate estético diminuiu muito e o assunto era a economia. Mas é curioso que da ECA saiu uma geração que nos anos 1980 fez o jovem cinema paulista. Que tinha, inclusive, uma postura estética que pouco tinha a ver com alguns professores da

ECA.

**REBECA: Você tem uma história em que o Chico [Botelho] veio até você, constrangido...**

I.X.: Não foi bem constrangido, foi uma brincadeira. Eu tinha ficado o ano de 1986 inteiro em Nova York e eu e o Chico tínhamos uma amizade de anos, éramos irmãos. Quando voltei de Nova York lá em 1978, eu tinha dividido um apartamento com ele por seis meses, até arranjar a minha vida aqui no Brasil. E tínhamos um grupo de estudos. Esse grupo de estudos - com o Chico Botelho, Ella Dürst, Carlos Augusto Calil, Olga Fudemma e alguns colegas de artes plásticas, no início dos anos 1970 - foi fundamental. A gente se reunia lá na casa do Walter Dürst (pai da Ella), logo ele, que detestava o Cinema Novo e ficava me provocando. O Walter teve um papel incrível na televisão, você sabe que ele criou o *Fantástico* e, depois, a adaptação de *Gabriela*. Acho que o papel cultural dele foi muito mais forte na televisão do que no cinema. Ele fez filmes e tal, mas não decolou no cinema. Ele sabia que éramos todos cinemanovistas, então ele provocava o tempo todo e chegava dizendo: “Aquele Othon Bastos fazendo aqueles trejeitos, no meio daquela caatinga, aquilo é ridículo”. Enfim, a cena com o Chico foi assim: eu voltei e lá estavam o Guilherme de Almeida Prado, o Wilson Barros, o Chico, o Walter Rogério, o André Klotzel (eles todos da ECA, com exceção do Guilherme). E vários filmes tinham sido feitos.

**REBECA: O Roberto Gervitz também?**

I.X.: O Roberto Gervitz não era da ECA, mas também estava; ele tinha começado como documentarista junto com filho do [Maurício] Segall, o Sérgio Toledo, *Braços cruzados, máquinas paradas*. O Sérgio Toledo fez *Vera* e o Roberto Gervitz fez *Feliz ano velho*. Eu não lembro bem da cronologia aqui, eu não sei se foi antes ou depois de 1986... por ali. Então eu chego, no começo de 1987, e encontro o Chico lá na ECA. Eu: “Oh Chico, parabéns! Você ganhou o prêmio do Festival do Rio por *Cidade oculta*, que legal. E aí, o filme está sendo bem

recebido?” Aí o Chico olhou para mim e riu e falou, “Os intelectuais não vão gostar, não”. Eu não tinha visto o filme e ele fez uma provocação comigo. Há talvez uma razão para esta ideia dos cineastas, pois antes de ir para os EUA, no final de 1985, tinha publicado um artigo no *Folhetim*, “Do metacinema ao cacoete pós”, que era uma defesa do cinema moderno e a sua maneira de usar a metalinguagem e a citação de filmes, com incisiva ao fato de aquilo estar se deteriorando num cacoete pós-moderno.

**REBECA: Era na época daqueles cineastas franceses...**

I.X.: ... Leos Carax, etc. E era na época do *Metropolis*, a versão colorida com a trilha do Giorgio Moroder, enfim. E eu escrevi um texto que era sobre Hollywood, sobre o cinema americano que fazia isso, o cinema onde a citação não tinha mais o sentido que havia tido nos anos 1960-70. Escrevi como godardiano. O pessoal detestou e não entendi o porquê. Eles se viram identificados com o cinema pós-moderno que critiquei, pois os filmes que estavam preparando tinham algo a ver. Viajei; e quando eu voltei o Chico ainda estava com isso na cabeça. E depois o Wilson Barros me disse “Aquilo lá foi isso mesmo. A gente ficou achando que você estava fazendo um texto que tinha alguma coisa a ver com a gente”. E eu, “Não, não tinha a ver; não estava pensando nisso”.

**REBECA: Vestiram a carapuça. Tarde demais.**

I.X.: E eu gosto do filme *Cidade oculta*, mas ainda mais do filme do Wilson, *Anjos da noite*. De toda aquela safra, é o que gosto mais, o mais tenso, o mais autoral.

**REBECA: Mas quando você fala desse "divórcio" você pressupõe...**

I.X.: Na minha turma, os cineastas que mais tarde ganharam maior destaque foram o Aloysio [Raulino], que teve enorme impacto como documentarista, com um cinema político inovador, e o Djalma Batista, que era o mais culto da minha turma, mas que reprimiu, ao estreiar no longa-metragem, a sua formação cinéfila e

literária, seu próprio estilo expresso muito bem no curta que havia obtido vários prêmios, inclusive o de melhor filme, no festival de cinema amador do *Jornal do Brasil* em 1968, com *Um clássico dois em casa e nenhum jogo fora*. Apostou no filme de público, fazendo *Asa Branca: um sonho brasileiro* (1981). Para mim, o momento de pleno reencontro dele consigo mesmo foi em *Bocage, o triunfo do amor* (1997).

**REBECA: Antes ele tinha se descaracterizado, em busca de um cinema que não era ele.**

I.X.: É um filme que teve muito pouca reação crítica. Eu acho que há cineastas que, pela sua própria inclinação, se encontram melhor nesses projetos de grande público, como é o caso de Babenco e Meirelles. É uma maneira de se colocar, que engendra um cinema que é eficiente naquilo que se propõe. Agora, tem gente que tem uma formação completamente tensionada com isso e se força um cinema de grande público.

**REBECA: Tem uma coisa drástica aí. Porque a cinematografia do Djalma é bem curta, ele tem três longas, ela é toda feita de enormes hiatos. E ele não fez mais nenhum filme depois de *Bocage*. Ele tem projetos, mas os projetos não são aprovados em editais.**

I.X.: Contingências do modo de produção. E *Bocage* é um dos filmes da Retomada que tem alta densidade e se singulariza no conjunto.

**REBECA: Mas ele não parece ter se beneficiado da Retomada, no sentido de ter sido veiculado. Distribuição e exibição, tudo muito limitado.**

**REBECA: Ele disse que pegou alguma coisa da Lei Sarney; depois nunca mais.**

I.X.: Em termos de cursos de cinema, a Suzana Amaral, por exemplo é um caso extraordinário. Fez a ECA e depois o mestrado na NYU. Quando eu vi *A hora da estrela* eu falei, “Puxa, é a NYU”. Não é?! Curso de Film Production. Impecável na

decupagem, impecável na direção. Ela pega a Clarice e faz outra coisa, porque não é o que a Clarice faz. Opta por um filme clássico e sabia fazer aquilo como poucos aqui sabiam. É impressionante. O curso da NYU é aquilo, a parte lá do "nono andar".

**REBECA: Você sabia que a NYU ainda é uma referência muito grande para a Suzana? Ela dá aula na FAAP e adota os mesmos métodos, tudo que ela aprendeu lá.**

I.X.: Os norte-americanos têm um domínio do fazer cinema e se empenham como muita disciplina em todos os aspectos de qualquer atividade artística, de modo a minimizar uma clivagem entre uma elite criadora e os membros periféricos da equipe. É uma cultura da performance em que se valoriza os técnicos e todas as participações, até a do extra que faz uma ponta em cena de rua. Daí, a eficiência. Em termos da atividade acadêmica, valorizam a pesquisa e fazem muito bem a história do cinema e, no plano teórico, para quem tem uma formação muito francesa (como todos nós, eu incluído), um momento de imersão nos EUA é altamente benéfico. Altamente produtivo. Porque é um contraste, é outra maneira; lá a universidade funciona, funciona mesmo (com um alto nível nos melhores centros), e tem um substrato cultural de empirismo que é um fator de desafio, pois obriga a uma especificação do que conecta um conceito a uma experiência, a uma percepção de imagem, de modo a questionar encadeamentos de abstrações que muitas vezes expressam uma ansiedade em citar o filósofo do momento, adotar certo vocabulário.

O filme é um desafio, ensina coisas, e você responde com uma mobilização de conceitos que serão testados na situação. Não é uma coisa, assim, positivista, em que se aplica um saber científico. É um corpo-a-corpo com o objeto, não adianta estudar apenas teoria e história, entende? Não basta ter um modelo teórico que fica à cata de obras de arte que o ilustrem. Arte não é ilustração: é desafio, provocação. Em outros termos, arte não é comunicação transparente, para usar uma polaridade já bem conhecida. A arte é opacidade, arte é quebrar a mesmice

do cotidiano. Mesmo quando inserida no fluxo da vida e feita nas ruas, faz você se deter, puxar o freio para enfrentar o enigma. Sem pressa.

**REBECA: É a coisa da arte/cultura, que o Godard contrapõe, não é? Cultura é uma coisa, arte é outra coisa.**

I.X.: Ele diz: a cultura é a regra, a arte é a exceção. Nós somos a exceção. Agora nesse ponto há algo da linguística que eu acho se aplica muito bem; na verdade, duas coisas, que eu acho que ainda são incrivelmente fortes.

Uma é do Jakobson, quando ele fala das funções da linguagem. Ele diz, veja a linguagem referencial — o que é dominante em uma linguagem que quer ser referencial é sua relação com o mundo. O que é dominante em uma linguagem que quer ser persuasiva, como a publicidade, etc., é a retórica. Ela é persuasiva, é o agir sobre o receptor. Quando você fala da função expressiva, você está se remetendo ao criador, nos termos de comunicação é o emissor, que se volta para ele mesmo e assim se exprime.

Agora, a estética é quando o objeto nos obriga a voltarmos-nos para ele mesmo, objeto. O que é dominante, o que você pode até chamar de comunicação estética, é o fato de que, sem passar por esse movimento que volta ao objeto constantemente, porque é ele o centro do processo, você não está dando conta de uma obra de arte e da dimensão estética da experiência. Ela chama atenção sobre si própria e traz um ponto de inflexão no cotidiano.

Não é para contemplar; não é a defesa da contemplação, não. É um atrito que se define, é uma relação tensa e, no desdobramento, prazerosa. Por isso eu falo sempre da análise imanente. O movimento tem sempre que ser da obra para fora, e não o contrário. O Paulo Emílio tinha uma maneira muito rápida de resumir isso: “Temos que ser esponjas”. Você tem que internalizar a obra, ponto. Quanto mais você conseguir trazer a obra para dentro de você, mais você tem intuições e é capaz de perceber relações que você não percebia. E é claro que a grande obra vai sempre te trazer isso de novo.

**REBECA: E você tem que se familiarizar com ela.**

I.X.: É. O problema é que às vezes o sujeito vem com um arsenal teórico das ciências humanas e o aplica de maneira um pouco apressada. Psicanalistas, às vezes, se apressam. Claro que não estou dizendo que não há grandes estudos de psicanálise!

**REBECA: Grande parte da psicanálise é decididamente apressada com o cinema...**

I.X.: Você também tem casos de sociólogos apressados. E qual é a nossa função? É dialogar com eles e colocar nosso ponto de vista: que há uma dimensão ali que tem de ser percebida e só o será se a pessoa se debruçar sobre a obra, não porque se procurem categorias que ajudem a pensá-la, mas porque valorizamos a intuição. Você quer ciência mais lógica e aparentemente exata, os teoremas, os grandes sistemas, do que a matemática? — pois a matemática é a formalização de uma intuição. Se não se tiver intuição, não se tem pulso para chegar a algum tipo de formulação de grandes teorias na matemática que, no desdobramento, os conceitos, as fórmulas e os teoremas devem formalizar e demonstrar. Por outro lado, não basta a intuição; esta é apenas um momento do processo que tem de chegar ao conceito e à formalização do pensamento.

Vocês conhecem a famosa anedota em torno da visita do Einstein ao Brasil? Quando ele veio, andou para lá e para cá com o Austregésilo de Athayde, da Academia Brasileira de Letras. A toda hora o Austregésilo puxava um caderninho e anotava algumas coisas. Aí passou um tempo e o Einstein, curioso, perguntou: “Poxa, o que o senhor anota tanto assim?” E o Austregésilo: “Professor, toda vez que eu tenho uma ideia, eu anoto. O senhor não faz a mesma coisa?” O Einstein olhou para ele e disse “Eu só tive uma ideia na vida...”

**REBECA: Mas o problema é que a intuição não é considerada ciência...**

I.X.: Mas é! Ciência não existe sem intuição. Como são as polêmicas entre os cientistas? O Einstein não aceitava essa distância entre o modelo corpuscular e

modelo ondulatório da luz. E também a separação que existia entre os campos de forças. A teoria de campo tinha de ser unificada. Como foi, depois. Ele queria ter uma teoria unificada; a teoria da relatividade teve sempre o horizonte de uma teoria geral. Não digo que estava sempre certo; Newton tampouco estava sempre certo. Me desculpem, eu estar falando de física aqui.

**REBECA: Mas para ter intuição você tem que ter repertório. Einstein conhecia a física toda, não é?**

I.X.: Tem razão, repertório é fundamental. Veja o Popper, por exemplo. É um positivista, mas eu acho que ele tem uma formulação aguda quando trabalha com essa ideia: todo enunciado em ciência é falsificável. O que significa, dizer isso? Que só é científico o enunciado que pode ser questionado. E as regras de falsificação são claras: na história da ciência natural isso aconteceu, efetivamente. Quer dizer, você tem o desenvolvimento, você não chegou a verdade nenhuma, você chegou àquele modelo dentro das condições, daquela contingência que você chegou a montar. Se o seu resultado é formulado de uma maneira em que ele possa ser questionado, ele o será.

Eu me lembro de uma pessoa que foi maravilhosa na minha vida naquele período, lá da pós-graduação: Marilena Chauí. Segui, como ouvinte, um curso dela de graduação, sobre o estruturalismo e seus desdobramentos. Era 1971, um momento de grande debate sobre o pós-estruturalismo. Me impactou demais; e virei “tiete”: em quatro anos, todo ano eu assistia um curso da Marilena como ouvinte, como muita gente fazia. A questão do conhecimento e do acesso a ele não é simples, e a Marilena não desenvolvia as discussões para mostrar a “resposta certa”, mas para nos fazer entender o alcance e as implicações das perguntas que moviam cada filósofo. E sabemos que há distintas formas de negar a categoria da verdade. Diante de questões como esta da verdade, os cientistas de formação positivista respondem que não existe verdade, o que existe são condições práticas de conhecimento que só podem ser confirmadas na empiria e na minha relação de poder sobre o mundo natural, poder materializado na técnica

que é, por sua vez, o ponto de reflexão crítica de Adorno e Horkheimer sobre a “razão instrumental”, esta que opera na ciência e está imbricada nos dispositivos, para usar o vocabulário de Foucault que, tal como os frankfurtianos, insiste nesta relação entre saber e poder.

**REBECA: Nós estamos sempre lidando com isso, em nosso exercício cotidiano como professores. Estou falando da relação de poder que se estabelece com os alunos.**

I.X.: Eu citei o caso da Marilena porque, digamos assim, aí está o aspecto pedagógico de uma situação de aula em que você formula uma questão para debater o que está aí implicado, porque afinal esta questão tem uma longa história. Para mim, as aulas dela abalaram um positivismo residual que eu trazia. Nós, no final dos anos 1960, de esquerda, ficamos intoxicados por Louis Althusser e sua noção de cesura epistemológica emprestada do Gaston Bachelard, pela qual, na análise do processo social, saíamos do terreno da ideologia e entrávamos no terreno da ciência. E ele entendia que o velho Marx, analista do capital, tinha feito isso, em oposição ao jovem Marx, o ideólogo humanista. As aulas da Marilena demoliram o que ela, para me provocar, dizia ser meu positivismo renitente. Valeu.

Sei que estou aqui reiterando a defesa do ensaio, contra o cientificismo. Às vezes, exagero e as pessoas reclamam “Mas por que você não explicou certas coisas no começo?” Me dei conta de que nesta tônica de cultivar o *understatement* conceitual, estava indo longe demais na minha adaptação ao mote adorniano – o que vale é o movimento do seu texto, o seu método se explica pela sintaxe que encarna o seu pensamento e não apenas por alguns conceitos que você invoca nem pelos autores que você cita. A sintaxe, a maneira como você escreve é a sua declaração de método, de postura, etc. Mas nesta postura, que às vezes exagero, há um protesto, digamos assim, diante da frequente situação em que você lê uma tese em que se expõe de início uma teoria e se proclama um método, mas depois tudo isto se dissolve ao longo da tese cujo movimento acaba

sendo outro. Algumas teses têm uma introdução teórica, às vezes de cinquenta páginas, e depois a tese não tem nada a ver com a introdução. Vocês já leram teses assim.

**REBECA: Muitas, claro.**

**REBECA: Mas isso não é um pouco fruto da própria instituição?**

I.X.: É. O candidato precisa mostrar que leu tudo, que fez a lição de casa, que se tornou um erudito. Isso dá um ar de respeitabilidade, de "cumprir meus deveres".

**REBECA: Isso, às vezes, é quase como uma formatação. Assim: quais são seus autores de referência, etc.**

**REBECA: Uma formatação exigida, muitas vezes, pela própria instituição.**

I.X.: Mas por que não fazer isso *ao longo* da tese? Esse que é o ponto: você evoca o autor na hora que ele vem como necessidade. Eu sempre falo muito isso, "Olha, gente, é importante você invocar o conceito ou o autor na hora oportuna". Mas é difícil se livrar de um vício acadêmico. Você tem toda razão: é cacoete universitário. E a gente tem que combater isso, porque também faz com que o pessoal de fora nos ironize, às vezes com razão, nos chamando de herméticos, de não-sei-o-quê.

**REBECA: Então pensando nisso, onde nós estamos hoje?**

I.X.: Houve um momento, na época em que eu estava na pós, nos anos 1970, que foi o auge da semiologia. "Chegamos à teoria; essa é a teoria que vai dar conta". E vê-se que não é bem assim. Eu estava falando daqueles dois pensamentos que eu acho fantásticos, o do Jacobson e o do Bakhtin. Com o dialogismo e a questão da intertextualidade, que a Kristeva levou do Bakhtin e ampliou o seu horizonte na França, você tem uma saída para evitar essa coisa do fechamento de um campo teórico. Aí você trabalha com a necessidade de ampliar; e os contornos dos campos se mostram menos nítidos.

A Kathleen Newman, da University of Iowa, fez um livro [*World Cinemas, Transnational Perspectives*, New York: Routledge, 2010] sobre a questão do transnacional, que era uma estratégia do grupo dela de criticar a ideia muito chapada de globalização e, ao mesmo tempo, não ficar batendo na tecla da questão das cinematografias nacionais como critério de unidade de estudo. Assim, o livro é todo sobre a questão transnacional. O João Luiz está lá no livro; fez um capítulo sobre a questão da representação das crianças, em diferentes filmes, em diferentes países.

Eu ia participar do livro, mas não tive condições na hora certa. Algo que eu tenho vontade de fazer ao trabalhar com a ideia de intertextualidade, como forma de abordar a questão do transnacional, como uma alternativa entre outras. Como é que eu vou montar um corpus, um conjunto? Se eu fizer uma intertextualidade cujo critério é a obra de um autor, eu faço estudo de autor. Então privilegio o diálogo entre aquelas obras cujo ponto comum é serem assinadas pelo mesmo autor. Se eu tenho uma intertextualidade a partir de um critério temático, eu vou para um campo definido, como também quando estudo um filme a partir da questão de gênero, masculino/feminino. Conforme o critério e o tema, eu tenho distintas intertextualidades possíveis. Se eu quiser fazer sobre uma cinematografia nacional, também é um critério. Acho que esse critério não morreu, porque os estados-nação estão aí como uma peça do jogo. A única coisa que flui sem fronteiras é o capital; no resto, todo mundo continua sendo um imigrante e continua tendo problemas seríssimos nessas passagens por fronteiras e diferenças linguísticas. A questão nacional não desapareceu.

E se eu quiser fazer um estudo pautado pela categoria do transnacional, que critério devo ter? Basta multiplicar o número de países cujas obras vão entrar nessa intertextualidade? Por exemplo, posso ter uma intertextualidade construída por um tema, caso eu esteja interessado em "filmes que focalizam uma determinada questão social, ou certas configurações da experiência afetiva, ou um tipo de personagem. Nestes casos, a transnacionalidade não deve se reduzir a mera geopolítica de extensão do *corpus* que você monta; deve ter uma incidência

específica sobre a forma como se compõe a pesquisa, uma categoria estruturante, não apenas atinente à extensão. E há o mundo de co-produções internacionais, que têm as imbricações mais variadas. A questão não é tão simples; e exige tratamento específico de modo a dar conta das variadas implicações deste jogo em que está envolvida a polaridade identidade/alteridade. Conforme o objetivo e o recorte de método adotado numa pesquisa, poderá haver maior ou menor exigência de uma familiarização aprofundada com determinados aspectos de uma cultura quando nos confrontamos com os filmes, sendo possível ter percepções da alteridade montadas a partir de distintos critérios. Cada caso tem suas demandas e o fundamental é ter consciência clara da potência e dos limites de cada abordagem.

Eu sei que estou meio anedotário, mas eu tenho uma história lá do Japão que é engraçada. Em 1991, em Tóquio, o Museu de Arte Moderna montou um seminário sobre a experiência do cinema japonês fora do Japão, e como cada um dos contextos nacionais tinha criado uma imagem do cinema japonês. Eles queriam alguém do Brasil, porque são muito cientes da experiência que nós tivemos com a colônia japonesa em São Paulo, com a imigração e com os filmes que passavam aqui. O Brasil era talvez o único ou um dos poucos países do mundo que passavam Mizoguchi e Ozu, já nos anos 1930. E isso criou um tipo especial de recepção do cinema japonês aqui; uma cultura toda que os interessa. Eu tinha alguma ideia disso, mas fui lá falar com o Carlão [Reichenbach] e com outros que conheciam bem melhor esta experiência. Montei uma enquete pessoal para me armar e fazer uma comunicação no encontro de Tóquio. Mas eu não sou especialista em cinema japonês, nunca escrevi sobre cineastas japoneses. Sou um espectador que viu muito cinema japonês, mas...

Depois de três dias de seminário, eu percebi que os japoneses estavam tratando todos os convidados como especialistas em cinema japonês. E eu me senti meio mal “Pô, não é verdade, eu tenho que deixar claro”. Aí eu fui para o Hisashi [Okajima Hisashi], do Centro Nacional de Cinema do Japão, e falei, “Eu preciso esclarecer o seguinte, eu não sou especialista em cinema japonês. Posso

falar de cinema japonês, mas como qualquer cinéfilo. Eu estou aqui porque o que vim fazer eu pesquisei e é muito específico”. Aí ele olhou para mim e falou “Olha, a essa altura, aqui no Japão, é melhor você não fazer esse esclarecimento. Não vai pegar bem”. Então me calei.

E tive uma saia justíssima, porque depois de cinco dias, em que cada estrangeiro fez sua comunicação, chegou um dia em que nós cinco fomos colocados diante de uma plateia de 400 japoneses para sermos sabatinados. A primeira situação foi muito curiosa. Nessa sabatina estavam ali o Tony Rayns, que era um especialista inglês, o [Max] Tessier, um especialista francês, e, para a sorte minha, estava lá o Donald Richie, que é o grande especialista norte-americano, que mora no Japão desde 1946; um cara fantástico. E estava também a Edith Kramer, do Pacific Archive da Califórnia, que tem uma coleção de cinema japonês mais importante do que a coleção da cinemateca do Japão. Os japoneses não preservaram bem seu cinema: a única coisa pobre que eu vi no Japão foi a cinemateca nos anos 1990, quando [a economia do] Japão estava no auge. Eu falei, bom, vamos lá. Aí o Tadao Sato, que é um dos principais críticos de cinema no Japão, tem a estúpida ideia de pedir para cada um de nós o nome do ator e da atriz de nossa preferência.

**REBECA: Aqui no Brasil, só o Inácio saberia.**

I.X.: O Inácio saberia; lá, ele não teria problema. Mas não eu, que não consigo saber nome de atriz de novela da Globo, que não consigo saber o nome do ator mais óbvio do cinema americano. E ele ainda falou, “Não vale o Toshiro Mifune.”

Aí eu tive sorte e me lembrei do Tatsuya Nakadai, porque naquela época em que o Jairo Ferreira, o Carlão e eu frequentávamos a SAC no início dos anos 1960, passou muito filme do Eizo Sugawa, e o Tatsuya Nakadai era um ator muito presente nos filmes dele. Então eu lembrava bem. E a mulher? Eu ainda, burramente, não me lembrei da Setsuko Ohara, grande atriz. Aí eu comecei a ficar preocupado, com quatrocentos caras ali, me olhando. Falou o Donald Richie, mas aí era difícil colar, porque é difícil você entender os nomes que você não conhece.

Porque se é o nome em uma língua que você já está mais familiarizado, você cola. Se o cara falar “John não sei o quê”, você pega. Em japonês, eu não entendia. Eu fui o quarto: três falaram antes e eu não consegui colar. Aí, eu fiz um teatrinho que deu certo. Chegou na hora eu citei o “Tatsuya Nakadai” e disse: “A atriz de *A vida de O'Haru*, de Mizoguchi...” e fiquei com ar de quem está a ponto de se lembrar, mas... Felizmente o Donald Richie percebeu o meu aperto e rapidamente falou o nome dela [Kinuyo Tanaka]. Então, no “timing”, passou. Se ninguém falasse nada eu ia apelar: “Gente, gente, estou com um lapso.”.

**REBECA: Eu simularia um desmaio ou um AVC, na hora.**

I.X.: Isso foi uma anedota, mas outra mais interessante foi quando um japonês argumentou que um não japonês especialista em cinema japonês deveria conhecer [a cultura] para discutir cinema japonês. O que cada de um de nós privilegiaria na cultura? Na minha vez eu falei: “Eu acho a pergunta boa, mas acho que o problema é outro. É muito comum, na história da humanidade, que muita coisa criativa aconteça por desentendimento, por uma interpretação equivocada de alguma coisa, que alguém pensa ser própria ao contexto de uma determinada cultura, de um determinado tempo histórico, sendo que isso não foi bem assim. Mas este suposto erro gera muita coisa. E dei o exemplo da ópera. Que na ópera se pensava estar repetindo o aspecto musical da tragédia grega, mas que não tinha nada a ver, porque era outra coisa. A maneira como a música entrava na tragédia grega não tinha nada a ver com a maneira da ópera. E foi construído todo um gênero a partir disso. O Benjamin fala muito daqueles que construíram os emblemas, as alegorias lá nos séculos XVI, XVII, achando que estavam fazendo coisas, repetindo determinadas tradições que na verdade não eram bem assim.

E nós estamos acostumadíssimos com isso, com o que a gente constrói de novo e de produtivo a partir de uma má interpretação ou equívoco. Como aqui: um cineasta que está familiarizado com a cultura chinesa pode ser influenciado pelo Zhangke ou por outro cineasta asiático. O cinema já nasceu transnacional, desde a origem, e sempre foi assim. E uma das características da cultura

cinematográfica é essa circulação, que é muito mais rápida do que na cultura literária. Porque na literatura você precisa da tradução, a não ser que você seja um erudito que saiba a língua, você precisa da tradução. A tradução vem devagar. E aí há uma aclimação da literatura estrangeira, antes de você ter o diálogo. O cinema não, o cinema gera esse diálogo mais rápido, mesmo com limitações de tradução que bem conhecemos. Afinal é ilusório adotar o clichê da universalidade da cultura visual, da compreensão direta da imagem. Há muito desentendimento. Assunto que me faz lembrar outra situação vivida.

Aconteceu em um curso do Bob [Robert Stam] sobre cinema do Terceiro Mundo. Houve uma aula sobre um filme do Satyajit Ray, o cineasta indiano. E a Sumita [Chakravarty], da Índia, foi responsável por um seminário nesse curso, sobre o terceiro filme da *Trilogia de Apu*, do Satyajit Ray. Apu já está jovem, estudando em Calcutá e tem um amigo que tem uma irmã que vai se casar na aldeia de origem do cara. Ele é convidado para assistir à festa da irmã do amigo e, quando chega lá, a outra família que tinha feito o acordo com a família do amigo para o casamento traz o noivo. A família do amigo não conhecia o noivo, que tinha um problema mental que se expressava no seu não domínio da fala, na sua fisionomia e no seu comportamento. E não tinham avisado a família da noiva, irmã do amigo do protagonista. Diante da surpresa, a família recusa o casamento. Mas recusar o casamento significava criar uma situação na qual a noiva, se não casar de qualquer jeito naquele momento, vai ficar mal vista. Era todo um processo, quase uma maldição sobre a família. Aí se cria uma situação, o amigo olha para o Apu e fala, “Você vai se casar com a minha irmã”. “Como assim, me casar com a sua irmã?”. “É o único jeito. Uma situação extrema. Por favor, amigo, case-se com a minha irmã”. Ele se casa e leva a menina para Calcutá. Ela vem com as roupas locais da aldeia, vem com toda aquela coisa. Quando ela chega, ele morava em um prédio bem furreca em Calcutá, de estudante, e ele vai dividir o apartamento com ela. Dali a pouco os vizinhos batem à porta e todos começam a fazer coisas, tocavam nela, faziam toda um ritual em torno dela — e eu e o Bob vendo o filme desse jeito. Aí tem toda uma cena que é prolongada, da vizinhança

com essa moça, e tal. E a gente falou “Pô, os caras acharam ela exótica. Uma menina que vem com essas roupas, ela é completamente diferente desse meio urbano”. Interpretamos a cena com a maior cara de pau, cultos nós, não é?

Termina o filme e a Sumita fala, “Bem, aquela cena lá em que eles chegam em Calcutá é o seguinte: há uma tradição na Índia, que diz que quando o noivo chega com a noiva na casa onde eles vão morar, a família do noivo tem que fazer um ritual de homenagem à noiva. Já que ele morava sozinho naquela prédio, os vizinhos decidiram assumir o papel da família e aquele ritual todo era o ritual de homenagem à noiva, a recepção da noiva na nova casa”. Pois bem, eu não estou dizendo que eu não possa ver a *Trilogia de Apu* do Satyajit Ray sem saber disso e que eu estou perdido, mas inegavelmente é um exemplo de que é uma falácia, essa universalidade da imagem. É uma falácia total essa universalidade da imagem.

**REBECA: Ismail, eu já até tinha pensando em te perguntar isso, porque inversamente, o fato de você falar de um filme em cuja cultura você está inserido, que você conhece bastante o contexto, o grau de pergunta que você faz ao filme, o grau de exigência que você faz é outro. Então existem diferenças quando você aborda um filme, seja ele francês ou norueguês, ou sul-africano, sei lá, isso para o crítico acaba impondo uma diferença de enfoque ou de ênfase, pelo menos. Não que ele vá abrir mão da apreciação meramente formal da obra. Mas isso quase que fica meio em segundo plano, quer dizer, você não vai exigir; é uma outra sociedade, que a gente não conhece tão bem.**

I.X.: Isso tudo existe. Eu concordo plenamente. Inclusive eu tive uma experiência nos EUA. Depois de morar lá um tempo e ver os filmes de lá antes de virem para cá, tive surpresas ao revê-los aqui. A recepção da plateia é completamente diferente. Nos EUA a plateia caía de rir a cada dez, quinze minutos durante o *Blue Velvet* [*Veludo azul*], do David Lynch.

**REBECA: Como?**

I.X.: Por causa dos trejeitos da menina, da namoradinha. Quer dizer, não que o filme fosse uma comédia, mas eles tinham uma relação com aspectos do humor que nós não temos, porque é um código local.

**REBECA: É o caso de *Macunaíma*, que não é muito fácil de ser entendido nos EUA. Muitas ironias do filme são tomadas ao pé da letra e algumas pessoas chegam a considerar o filme racista.**

I.X.: Exato. Eu, por exemplo, acho muitas vezes que o fato de ter morado nos EUA dá um tipo de relação com o cinema americano completamente diferente daquela de um cinéfilo que conhece cinema americano de cabo a rabo. Porque o imaginário hollywoodiano visto *per se* tem uma determinada configuração; ele muda quando você tem uma experiência pessoal, grande e prolongada de vivência do cotidiano, das maneiras como as coisas se passam, das maneiras como as pessoas vivem os valores, etc. Para mim, um caso típico foi *Forrest Gump*. Quem convive lá sabe do problema do anti-intelectualismo, como esse problema do anti-intelectualismo nos EUA é grave, não é? Um filme como *Forrest Gump*, para nós, é conservador, um filme completamente problemático. Não é um filme para você ficar exaltando a personagem por seu espírito democrático, pois ele é um idiota, não é? Eu acho que aqui o filme foi recebido de uma maneira muito mais, eu chamaria, condescendente, e com uma visão romantizada da personagem que, do ponto de vista político, lá, é muito conservador. Por essa exaltação do idiota, ou do anti-intelectual. Então são coisas que acontecem. Outra coisa: nenhum imaginário cinematográfico, literário, corresponde exatamente ao que é.

**REBECA: Acho que foi na Alemanha em que a Dora, de *Central do Brasil*, era tratada como uma vilã. Imagine, querer vender os órgãos do menino, etc.**

I.X.: Mas nesse momento ela é mesmo uma vilã.

**REBECA:** Mas a dramaturgia ali é construída de uma forma que faz com que nós também aceitemos algumas outras coisas que ela faz.

**REBECA:** Eu acho que existe um mecanismo em direção à redenção, no final.

**REBECA:** Mas ela não é uma vilã no início. A gente de certa forma entende a malandragem. A Dora é uma personagem sobrevivente.

**REBECA:** É o estereótipo de nós mesmos.

I.X.: Mas ela é bem vilãzinha. Porque ela nem sequer entrega as cartas. Ela pega a grana e não entrega as cartas.

**REBECA:** É alguém que, no roteiro, é preparada para a gente aceitar a redenção dela.

I.X.: Você sabe a hora em que ela começa a se humanizar? É quando ela já está com o menino, e aí vem o tema do ressentimento. Ressentimento dela em relação ao pai dela mesma, e o fato de que a relação dela com o menino vai ser a chance de vivenciar uma outra forma de relação adulto/criança. Ela vai, depois, e não por acaso, naquela feira popular que tem uma aspecto religioso total, em que ela tem um desmaio, que na verdade é uma morte simbólica: ela renasce outra.

**REBECA:** É a típica jornada do herói.

I.X.: Típica, típica.

**REBECA:** Agora, o que pode ocasionar uma diferença de recepção no filme em outras culturas é que eles não têm essa relação de empatia que o público brasileiro tem com a atriz Fernanda Montenegro.

**REBECA:** Ela está levando a persona...

**REBECA:** E ela também é uma ex-professora. Na verdade, a surpresa foi do Waltinho: ele mesmo manifestou que não achava que as pessoas iriam considerá-la vilã. Mas sabe essa questão da cultura, que você fala? Eu lembro de uma aula em que você falava sobre *Outubro* e você dizia que a

**gente fazia uma interpretação, naquele momento em que Kerensky aparece e um pavão aparece e se vira. Eu lembro que você comentou que aqui, no Brasil, a gente acostumava interpretar de uma maneira, mas que lá...**

I.X.: Porque é o seguinte: o Eisenstein usava muitos provérbios russos, inclusive naquilo dos leões no *Potemkin*. Até os leões se levantam, para ficarem indignados diante de alguma coisa. Só se você conhece o provérbio você entende porque aqueles leões se levantam. [Em *Outubro*] também, você toma aquele negócio do pavão, da vaidade do Kerensky, que é uma leitura OK, mas se você entrar fundo no negócio, deve levar em conta outro provérbio, algo que leva você para outras direções.

Essa diferença de interpretações é normal. É já um clichê quando se fala em obras de arte. Eu leio, nós lemos Dostoiévski, e não lemos a mesma coisa que um russo lê. Isso não invalida nossa leitura. É uma opção pessoal, mas uma coisa é você como cinéfilo, como espectador, como uma pessoa interessada. Na sua vida você pode gostar mais ou menos de um determinado tipo de obra e se relacionar com ela, seja de onde vier; mas, quando você vai fazer uma tese, tudo muda. Tem uma opção que pode ser mais radical, você fala “Eu vou fazer uma tese sobre o cinema chinês e não quero saber nada de me aproximar da cultura chinesa para entender ou ter uma leitura legítima desse cineasta x ou y”. Isso é uma postura; e você vai assumir o risco aí implicado ou você pode ter uma postura ao contrário. Por exemplo, eu como orientador cheguei quase a ter uma posição rigorosa: “Ninguém faz tese sobre um filme de um país do qual não conhece a língua”. Com meus orientandos: “Olha, não vou aceitar um projeto de tese sobre o cinema sueco, sobre um Bergman, proposta por alguém que não entende a língua sueca”.

**REBECA: Você não teve um aluno que trabalhou com cinema chinês?**

I.X.: Não, mas tive a Lúcia Nagib, que trabalhou o Oshima. Ela tinha feito o mestrado sobre Werner Herzog, e sabia alemão de trás para frente. No caso do Oshima, ela passou um ano no Japão. Não deu para dominar a língua, mas aprendeu muito — o suficiente para encaminhar a sua tese em direções originais,

que depois geraram polêmica na Inglaterra, quando ela passou a dar aula lá. Eles tinham uma visão brechtiana do *Império do desejo*, a qual ela recusa porque ela traz uma visão que conecta o filme a uma tradição da gravura erótica japonesa: ou seja, é um filme erótico mesmo, sem distanciamento. Não por acaso, o próprio Oshima fez o prefácio do livro da Lúcia. Ela foi e, se não aprendeu a língua, pelo menos teve o aprendizado de um ano no Japão. Claro que levar a ferro e fogo impedir que um cara interessado em Kiarostami faça uma tese sobre ele porque não fala farsi, a língua persa, seria repressivo. Mas é preciso chamar a atenção sobre os limites e sobre de que forma absorvê-los para encaminhar a tese com coerência.

**REBECA: Há cineastas, como por exemplo Tsai Ming-Liang: ele tem uma relação com o cinema que está se fazendo no euro-ocidente, em termos de temática, de proposta. Agora o Apichatpong, ou Joe, como ele gosta de ser chamado nos EUA, eu fico imaginando aquele *Tio Boonmee*, como será que o júri do Festival de Cannes discutiu o filme? Porque eu não ousaria. Eu vejo coisas belíssimas lá, mas existe muita coisa no filme que eu jamais serei capaz de entender.**

I.X.: Isso é próprio da cultura do cinéfilo; e a França é a capital da cinefilia. Não é à toa que a França continua sendo um foco irradiador de teoria e de crítica, o que mais influencia o mundo inteiro. Eles têm essa postura de tudo acolher e de tudo ser um objeto de um discurso possível, com todas as limitações que possa haver. Não tem nenhum tipo de “Opa, deixa eu recuar um pouco”. O que é um estilo de responder a esta questão; tem seus prós e contras.

**REBECA: Deve ser uma espécie de aposta no que a gente ainda não está entendendo. Então tá, você viu o filme, então, por exemplo, se envolveu, interagiu, entendeu, mas muita coisa não. Eu acho que existe uma espécie de aposta nesse “não” também. “Vamos ver isso. O que a gente não está entendendo...”**

**REBECA: Assim como o *Dragão da Maldade* cumpriu papel parecido naquele momento. Porque, se até hoje nós não desvendamos muitas coisas dele, imagine o júri do Festival de Cannes em 1969!**

I.X.: Eu já levantei essa questão, sabe por quê? Isso às vezes gera polêmicas que eu acho históricas, do cara que desautoriza alguém porque falou de um filme sem conhecer tudo o que seria supostamente necessário.

**REBECA: Ou da autoridade somática do cinema, que uma vez você criticou muito duramente. Que é aquela do “Ah, você não pode falar sobre a favela se você não está na favela”.**

I.X.: "Mulher fala de mulher", "gay fala de gay".

**REBECA: Ou seja, quem está na academia não pode falar sobre nada.**

I.X.: Isso é um vício americano. Se vamos falar de mulher num colóquio, tem que ter mulher na mesa; de gay, tem de ter gay; de cultura negra, tem de ter negro; de índio, tem de ter índio. Quando dei um curso em New York em 1995, teve uma aluna que odiou o *Iracema*, do Bodanzky e do Senna, e foi para o ataque. Ela quis acabar com o filme porque a Edna de Cássia, atriz, e a Iracema, personagem, eram aniquiladas, que a mulher tinha que ser *empowered* [empoderada]. O problema do *empowerment* [empoderamento] do oprimido. Eu disse que para assumir os valores da personagem e expor o jogo de poder que a oprime não é preciso fazer, forçadamente, ela superar a situação que a humilha. O engraçado é que este critério do *empowerment* é muito parecido com o que vimos em outro contexto, em outro tipo de discussão: vemos aí neste caso da cobrança sobre o filme *Iracema*, mesmo que sejam outros os valores, a pessoa ter a mesma reação que teria um stalinista que exige que o herói se saia bem ao final, supere a dominação de classe, porque ele é o futuro. Então, para algumas feministas, a mulher na ficção tem sempre de ser *empowered*.

**REBECA: É a legitimação dessa abordagem, quer dizer: eu não posso falar**

do filme gay se eu não sou gay, e tal. Eu tenho um aluno no mestrado da UFSC, que resolveu estudar personagens lésbicas; ele fez uma comparação entre *A Cor Púrpura* e *Monster*, o filme com Charlize Theron e Christina Ricci. Ele me perguntou, “Você acha que eu posso falar?”, eu disse “Claro que você pode falar. Mas eu acho que você deve se colocar, de onde está vindo. Quem é você?”...

I.X.: O lugar da fala. Lugar da fala explicitada.

**REBECA: "...de onde você está falando isso?" Você não precisa ser lésbica, você não precisa ser mulher.**

I.X.: Sabe quem usou essa expressão, "autoridade somática"? Foi o Luiz Felipe de Alencastro. “Seu corpo é que lhe daria autoridade para falar disso ou aquilo”. Foi numa reunião na FAPESP. Estávamos discutindo e um historiador estava muito irritado com essas coisas. Vocês sabem que o Luiz Felipe tem um estudo extraordinário sobre escravidão, e por isso ele teve debates em determinados contextos em que pessoas o questionaram a partir deste critério, como se ele não tivesse a mesma legitimidade de algum com origem africana.

**REBECA: Minha defesa de tese, em Nova York, teve a presença de estudantes afrocêntricos, que não me julgavam autorizado a estudar cultura afro-brasileira no cinema...**

I.X.: O Alencastro teve uma saia justa em um debate, acho que foi na Bahia. E eu tive uma saia justa na Bahia por causa do Glauber, porque o pessoal da Sociedade de Cultura Negra da Bahia tem sérios problemas com o Glauber. Ele fez algo grave: colocou em *Barravento* imagens que, do ponto de vista do candomblé e da comunidade, era uma profanação. Esta é uma questão bem distinta, gerada por um gesto do cineasta na filmagem em locação. A questão não era o Glauber ser branco. Agora, isso de autoridade somática foi o Luiz Felipe que me passou, acho ótimo; uma expressão genial. Porque é assim: se você não traz no corpo o problema em pauta, você não pode falar. E tem gente que invoca a

autoridade de classe: “Se você não é operário, você não pode ter a mesma lucidez, etc.”

**REBECA: Falando do momento atual dos estudos de cinema, vivemos a expansão das pós-graduações em diferentes lugares.**

I.X.: A Socine expressa isso. A Socine hoje é realmente gigantesca.

**REBECA: Isso, na prática, é uma valorização ou, pelo menos, um acionamento maior da figura do orientador. Nunca se orientou tanto como hoje, porque nunca tivemos tantas teses, tantos mestrados. Apesar de a ECA ter sido pensada e fundada como uma escola de realizadores, ela formou um número significativo de professores e pesquisadores; e boa parte passou por sua orientação.**

I.X.: Eu estava falando da formação de realizadores na graduação. Mas a pós sempre foi, em teoria, estética, história. E cada geração, digamos assim, tem suas prioridades. Porque, em geral, a gente vive em um sistema de balcão... qual é a situação que eu tenho? Eu nunca tive na pós-graduação um enfoque que institucionaliza um grupo de pesquisa em torno de um tema. Um grupo que só aceitaria orientar pessoas que venham com projetos que se encaixam na linha de pesquisa do grupo.

**REBECA: Quase não há projetos temáticos, até hoje.**

I.X.: São raros os projetos temáticos. Eu participei de projetos temáticos, mas não como coordenador. E acho que boa parte dos orientadores do Brasil também não. Mas há vários lugares que são um pouco distintos disso, com orientações muito claras, por exemplo: “Se você quiser vir para esse programa, a postura dominante, a postura desejada é estudar o documentário”, ou “estudar o contemporâneo”, ou estudar, por exemplo, “história e cinema”, que é uma área que já se especificou de maneira mais clara. ‘História e cinema’ é uma área que atrai pessoas que buscam programas onde aquilo já está mais ou menos

consolidado. Agora, na minha geração de orientadores, pelo menos na ECA, com exceção de Paulo Emílio e Maria Rita, que todo mundo sabia que era cinema brasileiro, todos os outros orientadores tiveram orientandos que na verdade traziam seu projeto e, se você julgava o projeto de qualidade, tinha um bom entendimento com a pessoa (a orientação é algo pessoal, não tem como não ser) e estava dentro do seu campo de pesquisa, tudo bem. Houve muito essa coisa de balcão: o cara já vinha com o projeto. No meu caso, entre meus orientandos, você tem de tudo, pessoas completamente diferentes uma das outras.

**REBECA: Isso não quer dizer que um sistema seja melhor do que o outro, não é?**

I.X.: Não. Se você quer estabelecer que haja continuidade numa certa maneira de trabalhar, é melhor você ter uma linha de pesquisa que se coloca: “É assim que a gente trabalha e a gente prefere pessoas que apresentem projetos que se inserem, não só em um campo, mas em uma certa maneira de ver esse campo”. Eu, por exemplo, eu tenho muitos casos de orientandos que fizeram trabalhos, digamos assim, que aparentemente não têm muito a ver com que eu faço, e muitos que claramente têm. Isso depende muito de cada época. Há até casos de bom diálogo intelectual e tensão de posições. Isto é frutífero.

**REBECA: Nós tivemos uma banca com um orientando seu que foi assim. Estávamos com o João Luiz e a Bernadette [Lyra], não foi? Todos nós "brigamos" ali, e foi muito produtivo.**

I.X.: Foi... Eu tenho muitos casos que são assim. E também há casos em que você tem que optar, quando você não está em condições de ter um domínio sobre o assunto. Se um cara hoje vier com um projeto sobre o Novíssimo Cinema Brasileiro, eu falo com o Cleber...

**REBECA: Eu recuso o termo, tá?!**

I.X.: Eu sei, mas as pessoas usam, pois havia a proposta do Edu Valente... Por

exemplo, se uma pessoa vier com um projeto para estudar esse cinema jovem, vamos supor, esse cinema dos jovens estreados, eu não tenho o domínio. Se eu topar, é porque eu acho que a conversa comigo vai ser produtiva para ele e também para mim, porque eu vou aprender junto. Aconteceu com essa última safra de orientandos, principalmente esses que vêm das revistas eletrônicas, como o Cleber, a Ilana [Feldman], o Júnior [Luiz Carlos Oliveira Júnior], como o próprio Edu, que foi o primeiro. Em geral eles vêm com um repertório que não coincide e é nesse diálogo que a coisa vai se fazendo. Eu tenho casos de orientandos que têm uma formação teórica bem distinta e o tempo todo do diálogo eu faço o trabalho de provocar, de chamar a atenção: "Olha, espera um pouquinho, por que você está dizendo isso? Você pode dizer isso? Pode ou não pode. Vamos ver se esses conceitos valem, mesmo."

Isso gera um leque variadíssimo. O Júnior, por exemplo, fez uma tese sobre o *Cahiers du Cinéma*, sobre a noção de *mise-en-scène*, nos anos 1950, e sobre a noção de fluxo hoje. Eu, por exemplo, nunca fiz exegese dos *Cahiers du Cinéma*. E o Júnior fez. Hoje a coisa mais comum é você ver cinéfilos com uma relação fortíssima com a tradição dos *Cahiers*.

### **REBECA: Os panteões, também.**

I.X.: Os panteões que se formam, tudo isso varia conforme a época. Tal como as migrações teóricas que antes privilegiavam a história ou a semiologia, e hoje a relação do cinema com a filosofia. Nesse ponto eu sou cuidadoso. Por exemplo, se alguém vem com determinadas migrações [teóricas] eu digo: "Espere um pouquinho, onde é que você está pisando?..." Eu tenho uma obsessão, que é a de saber onde estou pisando. Quem me fez aprender isso, lá atrás, foi a Marilena. Ela tinha uma virtude: a maioria dos professores tinha aquilo que a gente chamava o seu "urso". Um só falava de Kant, outro de Bergson, etc., com cursos concentrados no filósofo escolhido. Ela passeava muito, dava um curso que tinha um tema geral, por exemplo, "A morte da consciência na filosofia contemporânea", um título sedutor à beça. Era um curso exatamente sobre esse

pós-estruturalismo francês que, no entanto, incluía na discussão outros momentos da história da filosofia, sempre com uma estratégia muito hábil de estabelecer um aprendizado do tipo “está vendo, não é como você pensava, ou não é tão simples; você sabe onde está pisando?” Ela tinha essa tática de evitar que a pessoa se empolgasse com uma resposta apressada. Acho que com o orientando você tem que fazer um pouco disso: “Espera um pouquinho”. Se o cara aguenta bem, consegue te convencer do que está falando, tudo bem, pode ir em frente. Agora, não é assim fácil ter respostas para essa polaridade entre ajustar o orientando a um método e a um quadro conceitual restrito, ou buscar maior flexibilidade e encorajar caminhos distintos de pesquisa. A primeira opção tem um ponto positivo ao dar maior continuidade e coesão ao trabalho do grupo; a segunda, do tipo balcão mais aberto, traz um risco maior, mas pode ser uma experiência mais gratificante para o orientador, porque ele também está sempre aprendendo, e também para os orientandos que conseguem avançar naquilo que já era escolha própria. Há nesta opção o que pode ser visto como problema: depois de três décadas, você vai fazer a soma de tudo o que aconteceu e vê um monte de orientandos que estão dando aula, sem que isto signifique que você necessariamente definiu e disseminou uma linha de trabalho.

**REBECA: Mas a gente está sempre correndo riscos...**

I.X.: Não há dúvida. Eu não sei o que vocês acham, se vocês preferem ter essa ideia “eu tenho um grupo, nós temos um grupo desse trabalho (...)”.

**REBECA: Eu vivo no balcão. Do lado de cá do balcão.**

I.X.: O balcão dá um sentimento de você falar “Puxa vida, eu não consegui criar uma linha...” Aquela história de que todo mundo tem uma ansiedade na formação de pessoas que vão dar continuidade a um certo tipo de trabalho.

**REBECA: Mas quando você olha para trás você consegue perceber.**

**REBECA: Esse é bem o modelo de pesquisa fechada, laboratório. As**

**peessoas todas fazendo, compartilhando a experiência.**

I.X.: O que me dá um pouco de alívio, pode até ser puramente psicológico, é que eu sempre me lembro daquela história do Antonio Candido: o fato de que no limite, no limite, nós somos artesãos e *bricoleurs*.

**REBECA: E eu e o João Luiz concluímos que nós somos vampiros de filmes. Precisamos sempre de um filme para trabalhar.**

I.X.: Eu busco ser aquela “esponja” de que falava Paulo Emilio. Seria vampirismo? Pode ser também um gesto de doação. Ou não? Minha tônica é partir da análise imanente e buscar as implicações sócio-políticas das obras. Nisto vou a detalhes, pois você tem de dar conta do detalhe para ir às grandes questões. Nunca se deve ficar no detalhe, mas tem que se passar pelo detalhe. Não tem jeito, é uma lição da estilística que, sei bem, não se basta, mas tem enorme rendimento quando articulada a uma análise estrutural.

**REBECA: O que você está fazendo agora?**

I.X.: Eu estou, agora, num momento de perplexidade: essa vontade de estar acompanhando melhor o que está se fazendo e não podendo. Inclusive no último Encontro da Socine eu nem fui.

**REBECA: O encontro na Unisul foi bonito.**

I.X.: Já não posso mais dizer que eu estou a par do que as pessoas estão fazendo. A constante sensação de não estar dando conta do avanço bibliográfico das coisas. “Ah, preciso ler, preciso...” Quando você orienta, você sente isso toda hora.

**REBECA: Que legal, olhem só, o *Ismail* não está conseguindo dar conta!**

I.X.: Mas isso é verdade. E me divido hoje entre três projetos de livro ligados a pesquisas já feitas ou em andamento, um que é minha ocupação central agora, e que está voltado para o cinema brasileiro contemporâneo e como se desenvolvem

aí as relações entre cinema, literatura, teatro e performance. O conceito base é o de teatralidade, segundo Josette Féral, e as formas desta nas várias mídias, em cotejo com estratégias do documentário ou de usos específicos da voz, notadamente em adaptações literárias nos filmes e nas mini-séries de TV.

Outro livro em preparo trabalha a comparação entre filmes modernos e contemporâneos no Brasil, visando alguns traços de um panorama que esclarece percursos, inclusive esse das relações entre cinema e literatura entre 1970 e 2010, pois há muito diálogo entre os cineastas e os escritores, principalmente hoje.

Um outro livro envolve a minha constante lida com a questão da alegoria no cinema, que tem um ramo em que me ocupo de certos filmes clássicos monumentais (Griffith, Lang, Gance, Eisenstein) e seu contraponto moderno. É uma linha de pesquisa que ficou um pouco adormecida por um tempo, mas foi revigorada a partir de um desafio criado em 2011 dentro das minhas relações com pesquisadores franceses. Tive de dar um Seminário de Doutorado da Universidade de Paris III, em março de 2011, sobre alegoria e história no cinema, começando por Griffith e Lang, e falando de autores modernos. Como desdobramento disto, em abril foi organizada um “Journée d’étude” (dura o dia todo mesmo) dentro da programação do CRECI (Centre de Recherche et Esthétique du Cinéma et des Images), centro dirigido pelo Philippe e a Nicole Brenez, onde escolhem professores visitantes para um evento que tem a rubrica “Carte Blanche à...” em que você tem de dar uma palestra e depois dialogar com diferentes pesquisadores convidados, discutindo um tópico fundamental de seu trabalho e outras questões que dependem de cada interlocutor. No meu caso foi ótimo, porque tive a chance de um debate intenso sobre a alegoria e outros tópicos ligados a metodologias de análise de filme. De manhã, teve minha palestra e uma sabatina de jovens pesquisadores - Mateus Araújo, Lúcia Monteiro, Dario Marchiori e Marcos Uzal, uma espécie de defesa de tese às avessas, onde um veterano discute seu trabalho com recém doutores (Lúcia, no caso, estava fazendo o doutorado na França em regime de co-tutela, eu e Philippe como co-orientadores). De tarde, foram quatro diálogos com pesquisadores já

consolidados. Sobre estética, alegoria e história: com Mathias Lavin, que tem o melhor estudo sobre Manuel de Oliveira na França; Robert Stam, sobre alegoria e outros tópicos do cinema brasileiro; Nicole Brenez, debate no qual fizemos o cotejo entre Fredric Jameson e David James (autor de *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*) no trabalho sobre a relação entre alegoria, estética e política. Laura Mulvey veio da Inglaterra e trouxe o diálogo sobre a revista a *Screen*, a cinefilia e a política no Reino Unido, no momento da forte influência francesa (anos 1970), o que deu ensejo à minha comparação com a experiência brasileira de recepção da crítica francesa na mesma época.

Bem, esta experiência me animou a voltar ao tema antigo e já avancei no trabalho sobre a alegoria dentro do cotejo entre o clássico e o moderno. Faltam ainda alguns capítulos.

**REBECA: Como é que chamou o evento?**

I.X.: O título do evento foi “Carte Blanche à Ismail Xavier - L’allégorie au cinéma: entre l’histoire et la théorie”. E tudo aconteceu no Institut national de l’histoire de l’art [INHA].

**REBECA: Onde fica isso?**

I.X.: Atrás do Palais Royal, perto do Louvre e da Comédie Française. A maior coincidência (um toque surrealista de acaso objetivo?) é que esse debate sobre a alegoria no INHA se deu justamente na sala Walter Benjamin...

**REBECA: Bem, gostaríamos de agradecer à Cinemateca, ao Lisandro, diretor da Cinemateca, obrigado por terem nos recebido. Porque esse é um gesto simbólico, nós estarmos aqui e agora na Cinemateca.**

I.X.: Que é a origem, pelo menos das gerações formadas aqui. Eu que agradeço a vocês, puxa vida, pela paciência...

**REBECA: É sempre maravilhoso estar com você.**



rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

Cinemateca Brasileira  
novembro de 2013



rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

## Resenhas e Traduções

**O negro brasileiro e o cinema:**  
*história, militância e arquétipos raciais*

Ademir Luiz da Silva<sup>1</sup>



**Resenha**

RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011. 240 p.

---

<sup>1</sup> Doutor em História pela Universidade Federal de Goiás e professor da Universidade Estadual de Goiás (UFG). Pós-doutor em Poéticas Visuais e Processos de Criação pela Faculdade de Artes Visuais da UFG. Docente do programa de mestrado interdisciplinar Territórios e Expressões Culturais no Cerrado (TECCER). Coordenador do Centro de Documentação da UEG - Anápolis (CEDOC).

**e-mail: alsconclave@gmail.com**

Todo trabalho intelectual que flerta com um discurso militante, seja acadêmico ou ensaístico, está sempre em terreno minado. Muitas vezes um bem-intencionado combate ao preconceito acaba por fazer farto uso das armas do adversário. Não é raro que se transformem em panfletos demonizando tudo o que é tido como “maioria”, “dominante” ou “opressor”. O “inimigo” pode ir desde a religião cristã até a literatura de Shakespeare. Escolas do Ressentimento, como diria Harold Bloom, pululam. Em certas ocasiões o discurso de combate é explícito e assumido, como no vídeo “Essa conversa não é sobre você”, produzido pela Rede Nacional de Juventude Negra e estrelado pela atriz Juliette Nascimento, que provocou polêmica na internet em 2012. Toda militância apresenta certo potencial explosivo. É da natureza do conceito e de sua práxis.

Essa é a encruzilhada na qual se encontra o livro *O Negro Brasileiro e o Cinema*, do jornalista, pesquisador, roteirista e diretor de vídeos João Carlos Rodrigues, carioca nascido em 1949 e reconhecido especialista na vida e na obra de João do Rio, sobre quem escreveu três livros. Publicado em 2011 pela editora Pallas, trata-se da terceira edição, revista e ampliada, de um volume de 1988 que foi relançado com modificações em 2001. Nessa nova e caprichada edição, repleta de ilustrações e fotos *still* raras, merece destaque a capa, produzida por Luis Sagar e Rose Araújo, exibindo uma bela e forte imagem em preto e branco do filme *A Deusa Negra*, de 1979: um close na atriz Ruth de Souza, usando paramentos rituais do candomblé.

O autor, já na introdução, demonstra total consciência dos perigos da empreitada. Faz questão de destacar que, “por não ser eu mesmo negro, procurei alcançar um grau adequado de isenção, intermediário entre a emoção e a razão, a simpatia e a imparcialidade” (p. 17). Todo esse cuidado não é por acaso: tanto ganhar apoio quanto sofrer patrulha ideológica seriam variáveis possíveis. Em projetos dessa natureza, toda palavra possui peso e deve ser considerada com cuidado. O que, felizmente, não faz de João Carlos Rodrigues um autor excessivamente partidário ou engajado. Pelo contrário. Ele é obviamente simpático ao objeto de análise, mas não um apologista. Sua militância é,

sobretudo, inteligente. O volume é rico em advertências de que certas atitudes podem ser “um erro político e de consequências imprevisíveis – e certamente nefastas – a sua adoção por parte do mundo acadêmico e da militância negra” (p. 14) e que filmes como *Xica da Silva*, de Cacá Diegues, que foi atacado como conformista e antifeminista, tem nesse “potencial polêmico (...) suas melhores qualidades” (p. 57). Essa busca pelo equilíbrio analítico em detrimento da autocomiseração dá o tom geral.

O objetivo do livro é “averiguar se o cinema nacional, nas suas diversas épocas e estilos, tem refletido ou não a realidade do negro brasileiro, como e por quê” (p. 15). Para tanto, a primeira iniciativa do autor é estabelecer categorias de análise. Não se trata de construir tipos ideais weberianos que alicercem sua análise, mas descrever estereótipos bidimensionais visando demonstrar que “nossos filmes não apresentam personagens reais individualizados, mas apenas arquétipos e/ou caricatura: ‘o escravo’, ‘o sambista’, ‘a mulata boazuda’” (p. 21). São arrolados diversos tipos, que vão desde o Preto Velho, passando pelo Negro Revoltado até o Crioulo Doido. Iniciando cronologicamente sua análise em 1901, com o curta-metragem documentário *Dança baiana*, João Carlos Rodrigues identificou contribuições contemporâneas, como o surgimento do chamado afro-baiano: “um tipo recente, mas que veio para ficar. Trata-se do cidadão brasileiro de pele negra que procura ressaltar seus traços culturais africanos (ou que acredita serem africanos) nas roupas, penteados, etc.” (p. 49), figura celebrada no filme *Ó pai Ó* (2007), de Monique Gardenberg.

Talvez um dos mais intrigantes tipos identificados seja o Negro de Alma Branca. Seriam basicamente negros que se incorporaram ao universo social dominante, obtendo ascensão socioeconômica e se esqueceram de suas raízes. Segundo o autor, o galã Sidney Poitier, de *Ao mestre com carinho* e *Adivinha quem vem para jantar*, talvez seja seu maior representante internacional. Vale ressaltar que embora Poitier tenha feito fama com personagens dessa natureza, na vida real foi um destacado militante da causa negra. João Carlos Rodrigues reconhece que “esse negro ‘positivo’ foi muito utilizado pelos diretores liberais

que combatiam a segregação racial dentro da indústria cinematográfica nos anos 1950 e 1960” (p. 163), mas mostra-se crítico quando defende que esses “personagens didaticamente ‘positivos’ estão sempre muito distantes da realidade cotidiana da absoluta maioria dos negros brasileiros. Essa estranha ambiguidade faz com que o Negro de Alma Branca seja visto pelo negro militante como ‘traidor’, por ter escolhido o caminho da libertação individual” (p. 28 – 29). Figuras como o escritor Machado de Assis, o poeta Cruz e Souza e o futebolista Pelé, que fez filmes nos quais teria assumido essa persona, seriam exemplos. O problema, conforme apresentado, é insolúvel e labiríntico: a identidade negra deve ser necessariamente coletiva e assumida como ideário telúrico, do contrário é alienação; por outro lado, se existe uma incorporação ética e estética da negritude, o Negro de Alma Branca torna-se um afro-baiano, outro estereótipo igualmente redutor. É possível o meio termo? O problema permanece no ar.

De fato, em alguns momentos fica a sensação de que o desejo de arrolar o máximo possível de informações impediu o autor de aprofundar certas análises ou mesmo de apresentar conclusões provisórias. Por exemplo, quando é citado o filme *Tropa de Elite* (2007), de José Padilha, acertadamente se coloca o famoso capitão Nascimento em segundo plano, estabelecendo que o verdadeiro protagonista é o “negro Matias. Jovem policial idealista e liberal, estuda numa universidade e namora uma estudante (branca) de classe média. Sua transformação gradual em máquina mortífera sem escrúpulos é o tema central do roteiro, não resta dúvida, embora nem todos tenham percebido isso, distraídos pelo impacto do *mise-en-scène*” (p. 38). A intrigante questão é colocada, mas não é desenvolvida. O mesmo ocorre quando elogia *Quanto vale ou é por quilo* (2005), de Sérgio Bianchi, defendendo que o filme “merece ser melhor conhecido” (p. 63). Apenas esboça rapidamente algumas de suas teses principais.

Reconhece-se que o espaço limitado possa ter impedido o desenvolvimento de alguns temas, mas, ainda assim, o leitor permanece na expectativa de ler as opiniões de João Carlos Rodrigues sobre eles. Sobretudo em função da autoridade crescente que o autor vai acumulando no decorrer da leitura. Seu

conhecimento de causa chega ao ponto do preciosismo erudito, como quando comenta que nos filmes de “Carlos Diegues, a ficção impera sobre a realidade, e até sobre a verossimilhança. Assim, embora ‘Quilombo’ seja uma palavra da língua angolana quimbundo, e Palmares tenha sido estabelecido por negros bantos, a canção tema de Gilberto Gil fala de ‘fogo santo de Olorum’ e, em dado momento, o personagem Ganga Zumba é possuído por Xangô – dois orixás dos iorubás (que nessa época mal existiam no Brasil)” (p. 58 – 59).

Ao mesmo tempo é taxativo em algumas questões controversas. Não hesita em afirmar que “acredito que sempre existirá uma diferença de enfoque entre os filmes que abordam um tipo social ou racial específico se dirigidos por um analista /simpatizante ou por alguém que faça parte do grupo focalizado. Assim, o filme de um diretor negro sobre o negro brasileiro possuirá sempre uma coisa que faltará eternamente ao diretor não negro: vivência” (p. 132). É possível discordar da tese, mas não de reconhecer que ela é válida e está muito bem embasada. Aparentemente, João Carlos Rodrigues não acredita na possibilidade de total integração do negro na sociedade brasileira em médio prazo. Sua perspectiva é pessimista. Para ele, a experiência de ser negro, ainda que um negro de classe média, ou mesmo rico, trás em si uma “insustentável leveza do ser”. Não se é negro impunemente numa sociedade de raízes escravocratas. Algum tipo de segregação residual sempre vai existir; e nem a fama nem a fortuna podem mudar isso. Tampouco o amor. O autor observa que no cinema brasileiro “na maioria dos filmes, antigos ou não, o relacionamento amoroso entre raças surge como desencadeador de conflitos, e não como sua solução” (p. 110).

Em momento algum o livro fraqueja e cai para o politicamente correto. Mesmo quando observa que na comédia *O trapalhão no planalto dos macacos* (1976), de J. B. Tanko, “um dos maiores motivos de riso é quando a macaca principal cai de amores por Mussum... o único negro entre os atores principais!” (p. 120), não encena se escandalizar ou arrola um sermão. Simplesmente deixa o leitor tirar suas próprias conclusões acerca do óbvio: de que se tratava de uma piada boba e de mau gosto. Acredito que isso ocorra porque João Carlos Rodrigues reconhece

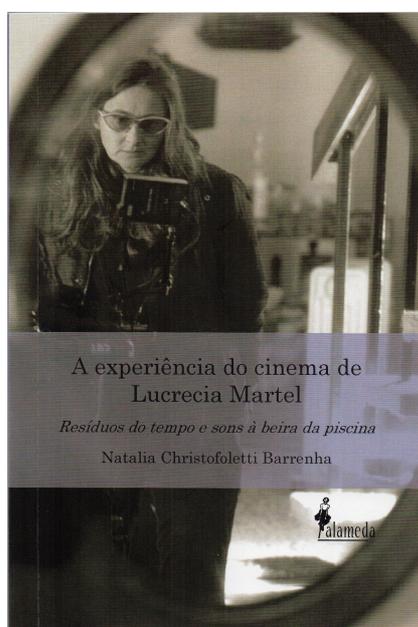
que o debate está em aberto. Não é possível trabalhar com ideais libertários absolutos, que podem se revelar tão fascistas quanto o racismo aberto. “Essas questões cruciais podem ser respondidas apenas pela própria comunidade, e isso só acontecerá quando ela tiver de si mesma uma visão menos idealizada e autocomplacente, sem cair na armadilha isolacionista do multiculturalismo” (p. 151).

Como está explícito no título do volume, o foco central é o cinema brasileiro. Apesar disso, João Carlos Rodrigues oferta ao leitor alguns bônus. Em um apêndice apresenta um relativamente curto, mas muito competente resumo da trajetória do negro no cinema mundial. Vai de Hollywood, passando pela Europa e América Central, até chegar à produção cinematográfica de alguns países africanos, com destaque para os da Nigéria, do Quênia e da África do Sul. O segundo apêndice apresenta um texto do cineasta Carlos Diegues e um terceiro uma resenha do professor João Luiz Vieira, coordenador do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Por fim, servindo como um mapa para futuros pesquisadores, ou mesmo para interessados no tema, o livro apresenta uma lista com a ficha técnica de dezenas de filmes que abordam de algum modo a temática negra.

*O Negro Brasileiro e o Cinema* escapa sem maiores problemas do campo minado no qual foi composto. É um livro de referência, composto com clareza e inteligência. De alguma forma é militante, mas não se deixa seduzir pela própria militância. Deixa claro que “essa conversa” é sobre os negros, escrita por um caucasiano, mas que aspira ser universal.

## Ver e ouvir Martel

Angela Prysthon<sup>1</sup>



### Resenha

BARRENHA, Natalia Christofolletti. *A experiência do cinema de Lucrecia Martel: resíduos do tempo e sons à beira da piscina*. São Paulo: Alameda Editorial, 2013.

---

<sup>1</sup> Professora Associada do Bacharelado em Cinema e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFPE. Fez estágio sênior pós-doutoral no departamento de Film Studies da University of Southampton, Inglaterra. Tem doutorado em Teoria Crítica pela University of Nottingham, Inglaterra, e mestrado em Teoria Literária pela UFPE.

**e-mail: [prysthon@gmail.com](mailto:prysthon@gmail.com)**

Lucrecia Martel é uma das mais influentes diretoras da Argentina hoje. A realizadora vem se destacando por encampar novos modos de filmar a inércia, de retratar a inapetência e sublinhar o sinistro que existe no banal, com uma ênfase no design de som das suas obras. O seu estilo compreende o uso recorrente da amplificação de sons da natureza, uma *mise-en-scène* quase sempre claustrofóbica, a promoção de deslocamentos, de descompassos entre som e imagem, de distorções entre o que está sendo visto e ouvido. Tudo isso para reclamar a importância da estética na discussão do político, a relevância dos espaços privados para entender a esfera pública, principalmente os domínios femininos e domésticos. Entre outros diretores latino-americanos, ela vem demarcando de maneira muito peculiar outros espaços de representação naturalista para o cinema contemporâneo, reformulando criticamente o realismo cinematográfico no seu país e, em alguma medida, abrindo uma visibilidade para o cinema do continente no circuito de vanguarda dos festivais desde o início da década de 2000.

Nesse contexto, é mais do que necessária a leitura que Natalia Christofolletti Barrenha empreende da obra de Martel em *A experiência do cinema de Lucrecia Martel. Resíduos do tempo e sons à beira da piscina*. O livro, originado de sua dissertação de mestrado defendida em 2011, é uma contribuição preciosa sobre o cinema latino-americano contemporâneo, uma subárea dos estudos cinematográficos ainda não tão desenvolvida e prolífica no Brasil. Dividido em quatro capítulos, o livro articula de modo cuidadoso e informado os aspectos biográficos, históricos e estéticos que compõem a pequena, mas intensa e relevante, filmografia da cineasta.

O capítulo inicial é uma breve revisão histórica do cinema na Argentina. Objetiva principalmente introduzir os marcos iniciais do que a autora chama de Retomada, evocando um possível paralelo com o cinema brasileiro. Também propõe relatar como o “selo” cinema argentino acabou por se tornar uma garantia de qualidade, uma denominação de origem nos festivais internacionais de cinema, quase que independentemente da filiação ou das opções estéticas específicas

dos filmes. E compreender porque, apesar disso, nem toda essa produção foi absorvida favoravelmente pela mídia argentina. Através de uma contextualização dos modos de produção, de dados de consumo e de depoimentos da própria diretora, Barrenha desenha um excelente panorama para entender como o cinema argentino foi se consolidando nas últimas décadas no contexto internacional do cinema independente como uma grande força criativa, ainda que um pouco marginalizado no mercado interno.

O mais curto dos capítulos é também o mais teórico, aquele que trata do papel preponderante do som em Lucrecia Martel. Barrenha parte dos trabalhos de Bordwell e Thompson, Michel Chion e Rodriguez Bravo para dar conta das atmosferas povoadas por ruídos estranhos, por vozes dentro e fora da tela e pela música diegética – elementos-chave para a composição das narrativas materianas. Trata-se de um dos aspectos mais relevantes da “poética da decomposição” proposta por Martel, na qual ela processa estratégias sonoras inusitadas e enfáticas para explorar o fora-de-campo, para surpreender o espectador com os mistérios do tédio e da inércia dos personagens. Contudo, ao distanciar demais o marco teórico da análise dos filmes propriamente dita, talvez tenham sobrado algumas lacunas. Parece-nos, sobretudo, que a autora poderia ter desenvolvido mais detida e diretamente as conexões entre as proposições conceituais dos autores (acertadamente) escolhidos e a tematização de sequências específicas dentro do universo estudado.

O terceiro capítulo trata de justamente por em relevo as imbrincadas relações entre a trajetória do cinema na Argentina, a história cultural e literária do país, a vida pessoal de Martel e o modo em como os seus filmes acabaram por repercuti-las. Isso não significa um determinismo biográfico ou uma fixação no cinema como meio de representação social, mas a atenção cuidadosa aos contextos que permitiram a emergência da sofisticada fusão entre a narrativa insondável e a profusa indicialidade nos seus filmes. É o capítulo mais rico nas conexões literárias, mostra a contiguidade entre o cinema e outras expressões artísticas, sobretudo a literatura. Essa nos parece uma chave muito produtiva para pensar

os trabalhos de Martel. Ver, por exemplo, que há laços mais fortes entre seus filmes e os contos de Horacio Quiroga do que no cinema de muitos dos seus contemporâneos. É muito interessante pensar também como anedotas e memórias do seu passado vão ser refletidas na sua ficção, mas de um modo complexo, que rechaça um realismo viciado e estagnante.

O último capítulo compreende as análises fílmicas propriamente ditas. Cada um dos três longas-metragens de Lucrecia Martel é descrito e comentado de maneira correta e cuidadosa. Reconhecendo o esforço da autora em apresentar os filmes com o maior detalhamento narrativo possível, o reparo a ser feito novamente diz respeito a uma ausência de contornos materiais mais evidentes nessas análises, para além de suas implicações de enredo – o que nos parece quase um paradoxo, visto que é precisamente na obliquidade narrativa que o cinema de Martel se funda. Há muito mais a ser visto e, especialmente, ouvido nos seus filmes: certos enquadramentos, certos ruídos, certas imagens turvas que frustram as nossas expectativas cinéfilas, que abalam as nossas certezas estéticas – inclusive com relação à própria ideia de cinema latino-americano.

Contudo, faz-se importante frisar novamente o enorme valor desta publicação, em particular por se constituir como uma introdução abrangente e sólida de Martel no mercado editorial brasileiro (creio que a única até agora), sendo nesse sentido uma referência indispensável para os nossos cursos de graduação (especialmente nas disciplinas relacionadas com o cinema contemporâneo). Porém não é somente esta característica que nos interessa nesse livro tão bem vindo: é a combinação entre a acuidade da pesquisadora em audiovisual (e sua história) e a sua consistente paixão pelo cinema, que faz de *A experiência do cinema de Lucrecia Martel. Resíduos do tempo e sons à beira da piscina* uma consistente e empolgante leitura.

## Um novo panorama para a história do cinema brasileiro

Guiomar Ramos<sup>1</sup>



### Resenha

PARANAGUÁ, Paulo. A Invenção do Cinema Brasileiro - Modernismo em Três Tempos. Casa da Palavra Produção Editorial/Editora PUC-Rio. RJ, 2014.

---

<sup>1</sup> Professora Adjunta da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Fez Doutorado em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2002. É documentarista: *Café com leite (água e azeite?)*, 2007 e *Pixador*, 2000. Autora do livro de "Um cinema brasileiro antropofágico? (1970-74)". FAPESP/Annablume. SP. 2008.

e-mail: [guiomarramos@yahoo.com.br](mailto:guiomarramos@yahoo.com.br)

*A Invenção do Cinema Brasileiro*, subtítulo: *Modernismo em três tempos*, apresenta a longa trajetória do cinema brasileiro no séc. XX, a partir de um suposto encontro entre o modernismo e o cinema. Com enorme capacidade de síntese, o crítico e ensaísta Paulo Antonio Paranaguá propõe-se a abarcar um percurso que começa na Semana de Arte Moderna em 1922, indo até a manifestação do Cinema Novo nos anos 1960.

A palavra “invenção” associada ao cinema brasileiro parece-me ser uma escolha particularmente feliz. De pronto, remete-nos ao nome do livro *Cinema de invenção*, (1986 e 2000, 2ª edição), do crítico superoitista, Jairo Ferreira. De forma livre e poética, Jairo escreve sobre cineastas brasileiros que considera experimentais, extravasando um amor contagiante pelos filmes. O estilo da escrita de Paulo Antonio Paranaguá, ou seu objeto de estudo, é bastante diverso, mas podemos identificar aqui uma mesma paixão pelo cinema brasileiro.

Esse sentimento está presente desde o prefácio quando Paranaguá introduz seu desejo de inventar e apimentar a história da produção nacional, precedido de uma citação ao texto *Revolução, cinema e amor* de Paulo Emílio Salles Gomes: “Diante de uma convulsão social, de um filme ou de uma paixão, as únicas armas válidas para a ação ou o conhecimento são aquelas que nos são fornecidas pela conjuntura, isto é, as que inventamos”. (p.12)

E é dentro de uma conjuntura de liberdade e experimentação com a escrita, com o manejo às citações, que o autor vai contextualizar os diferentes momentos do extenso percurso percorrido por este livro.

A tese central - o Modernismo e sua relação com o cinema brasileiro, é estruturada dentro de três momentos diferentes: “Tempo de Fundação”, “Tempo de Institucionalização” e “Tempo de Disseminação”. Estes funcionam como grandes chaves onde se encontram os capítulos, a maior parte deles com “chamadas” para os integrantes de cada momento escolhido. “Tempo de Fundação”, por exemplo, tem capítulos com os nomes de Menotti Del Picchia, Mário de Andrade, Guilherme de Almeida, Carlos Drummond de Andrade.

A cada bloco de Tempo, antes de começarem os capítulos, é-nos introduzida uma espécie de prólogo, situando o leitor em determinado episódio criado pelo autor. No bloco “Tempo de Fundação”, marcado pela geração advinda da Semana de Arte Moderna de 1922 e pela segunda geração modernista, o prólogo destaca a figura de Menotti Del Picchia. Trechos que aparentam ser de Menotti ilustram o que seriam seus pensamentos ao ouvir o discurso de Graça Aranha na abertura da Semana de Arte Moderna, no Teatro Municipal de São Paulo. Apesar de aparecerem entre aspas e com o vocabulário adequado para a época, não temos nenhuma referência nos indicando sua autoria. Vamos saber em um pé de página, bem mais à frente, que se trata de uma pequena invenção do autor sobre um conteúdo factível: a entrevista de Menotti a Maria Rita Galvão para seu livro *Crônica do Cinema Paulistano* (p. 72).

Além do detalhe de “criação”, todo o destaque dado a este integrante do Modernismo, (o capítulo chama-se “Menotti, homem de cinema esquecido”), pode causar estranhamento, por ele representar uma vertente mais conservadora do movimento, o viés nacional-ufanista do movimento verde-amarelo, que se contrapunha a antropofagia de Oswald de Andrade. Mas o autor justifica esta escolha ao trazer-nos informações sobre seu envolvimento como realizador do “Jornal da tela” - *Sol e Sombra*, que concorria com o *Rossi Atualidades* e também sua participação como roteirista nos filmes *Vício e beleza* (1926) e *Messalina* (1931).

A pesquisa sobre a presença do cinema no Modernismo dos anos 20 leva-nos, a seguir, aos nomes de Guilherme de Almeida e Mário de Andrade. Para o autor, Guilherme de Almeida, atuando como crítico do jornal ‘O Estado de São Paulo’, estava mais diretamente ligado à sétima arte do que Mário na Revista *Klaxon*. Havia um viés de identidade com o cinema norte-americano em Guilherme, apelidado de “crítico esnobe”: “ele apela para o *star system* hollywoodiano como encarnação de um novo modelo para o comportamento feminino dentro de uma proposta de modernização da cidade de São Paulo” (p.39). Ao tocar nessa questão da influência estrangeira, temática tão cara aos modernistas, Paranaguá

parece provocar, trazendo Mário para um mesmo patamar: “A diferença entre Guilherme de Almeida e Mário de Andrade é o esnobismo elitista do primeiro, que mistura palavras e frases em francês ou inglês, para provar sua sintonia com as publicações europeias ou norte-americanas (...) a opção popular de Mário transparece no seu entusiasmo por Charles Chaplin”. O interesse pelo cinema norte-americano e a apropriação crítica do que é estrangeiro estaria presente tanto em Guilherme de Almeida quanto em Mário de Andrade. Paranaguá aproxima-os, para logo a seguir distanciá-los ao citar a conhecida frase andradiana escrita na *Klaxon*: “É preciso compreender os norte-americanos e não macaqueá-los” (p.39-40). O autor sublinha, ainda, que Mário se interessava pelo cinema nacional. Porém, o exemplo trazido, a única crítica do modernista a um filme de José Medina, não confirma totalmente esta hipótese: “Além de seis textos sobre Carlitos, Mário escreveu oito artigos que podemos considerar críticas de filmes, um deles, dedicado a *Do Rio a São Paulo para casar*” (p.40).

Ainda dentro desse momento Fundador, o autor dá continuidade ao gosto pelo grande Charles Chaplin, trazendo à tona o poeta Carlos Drummond de Andrade. Vai buscar dentro de sua poesia e prosa, a presença de procedimentos cinematográficos chaplinianos. No poema *Canto ao homem do povo Charlie Chaplin*, observa que o poeta finaliza “com um verso que lembra a imagem final de certos filmes do artista (...) ‘Ó Carlito teu sapato e teu bigode caminham numa estrada de pó e esperança’”. Ao comentar sobre o figurino de Carlito, o autor escolhe outros trechos, como: “‘A noite banha tua roupa’(...), ‘és condenado ao negro’, ‘tuas calças confundem-se com a treva’, ‘noturno cidadão de uma república enlutada’”. Indica também referências à maquiagem: “‘o bigode cresce em ti como um aviso e logo se interrompe’” (p.47). Além de Chaplin, Paranaguá descreve outras referências de Drummond ao cinema, como a encontrada no conto, *Garbo e Marlene*, onde cria para si uma situação fictícia, “um conto plausível, (...) em que imagina ter enviado um cartão de natal destinado a Greta Garbo ao endereço de Marlene Dietrich ficando encabuladíssimo com o erro” (p.51).

Por fim, o filme “*Limite*” é trazido para a constelação deste momento fundante da cultura brasileira. A obra de Mário Peixoto poderia ser a grande produção modernista, seu experimentalismo o relaciona com a estética radical das vanguardas europeias. Temos aqui a presença concreta não apenas do assunto cinema, referenciado pela crítica, pela prosa ou poesia, mas a realização do filme em si. Porém, esse grande feito não pôde ser vivenciado e não teve continuidade naquele momento; nem Mário de Andrade nem outros modernistas tiveram acesso à obra de Mário Peixoto: “esta permaneceu praticamente invisível como se a máxima expressão da modernidade cinematográfica na América Latina não fosse a prova de sua viabilidade e sim de sua impossibilidade.” Em sua leitura atenta e extremamente minuciosa, o autor ainda menciona o “diálogo singular” do filme “com o cinema de seu tempo”: um dos personagens é pianista de cinema onde projetam a fita *Carlito encrencou a zona*(p.65).

O bloco “Tempo de Institucionalização” é-nos apresentado a partir da relação entre política e educação que se instaura nos anos 1930, através dos tópicos: “Revolução”, “Educação como missão” e “INCE”.

A passagem do final dos anos 1920 para os 1930 é marcada pela política. Para além das dificuldades ou impossibilidades de desenvolvimento do cinema brasileiro em função da competição com o cinema norte-americano, existe, e é para isso que o autor chama a atenção, a perspectiva de um cinema educacional ligado ao governo ditatorial de Getúlio. Como fica então essa junção de Modernismo com Getulismo? Como a política interfere no que começara a se desenvolver como proposta do cinema silencioso dos anos 1920? E a passagem para o cinema falado, que consolida o modelo hollywoodiano, atrapalhando o desejo de cinema esboçado nesse primeiro momento? Paranaguá alerta: a geração Fundadora identificada com o que há de mais moderno através do cinema americano e da vanguarda francesa tem que encarar a Institucionalização. É Humberto Mauro que representa esta passagem do Modernismo Fundador para o Institucionalizado através de sua entrada no INCE.

No prólogo de “Tempo de Institucionalização”, trechos de depoimentos de Humberto Mauro são utilizados como provindos dos pensamentos do cineasta em uma tarde chuvosa, no Festival de Cinema de Veneza, em 1938. Humberto Mauro realmente esteve lá como representante do Brasil, através do INCE: Sheila Schvarzman, citada pelo autor, em seu livro *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*, afirma que foi a primeira participação do Brasil em um Congresso de Cinema Internacional. Esses fragmentos de falas dão conta de seu trajeto desde a entrada no INCE, a convite de Roquette Pinto, até opiniões diversas. Sobre a recepção do cinema brasileiro, o diretor comenta: “O público comumente compara os filmes brasileiros com as superproduções americanas, (...) não percebe esse lado difícil e ingrato ao nosso cinema”; sobre o gênero documentário: “(...) o filme documentário é quase sempre cacete”; sobre a adaptação para o cinema: “Poderia fazer *Macunaíma*, o brasileiríssimo livro de Mário de Andrade (...) porque pegar apenas os aspectos regionais do país?”; ou ainda, sobre sua vinda com a família para o Rio Janeiro em 1929, a convite de Adhemar Gonzaga: “(...) quem iria imaginar que o cinema falado iria deixar tudo de pernas pro ar?” (p.66-70). Suas falas, documentos saborosos de uma época, sintetizam diferentes aspectos de nosso cinema; elas vão ecoar, fazendo com que o leitor absorva de maneira muito mais verdadeira e pessoal o contexto histórico aqui exposto.

Nesse momento, a realização fílmica passa a ser objeto assumido por seus integrantes, surgindo também como estudo, através da revista *Clima*, que dá continuidade a propostas já iniciadas pelo Chaplin Clube (1928/31). O Modernismo vai ser reconhecido através da Universidade: o núcleo de *Clima* formou-se na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo”. Lourival Gomes Machado, Antonio Candido de Mello e Souza, Décio de Almeida Prado, Gilda de Mello e Souza, Ruy Coelho e Paulo Emílio Salles Gomes assinalam “a passagem de uma crítica opinativa para a crítica analítica baseada em instrumentos conceituais fornecidos pela Universidade” (p. 88).

Destacando Paulo Emílio Salles Gomes, nomeado como o “elo perdido entre o Modernismo e o cinema brasileiro”(p.109), vamos acompanhar sua trajetória, desde a descoberta da sétima arte, até sua cinefilia tomar corpo na França, através do encontro com Plínio Sussekind, do Chaplin Clube dos anos 1920; em outro capítulo, acompanhamos seu caminho como crítico profissional.

O terceiro momento da relação entre o Modernismo e o cinema, “Tempo de Disseminação”, vai ser mostrado com o Cinema Novo. A partir de seus filmes, diretores e outros movimentos da década revolucionária, como o Tropicalismo, Paranaguá insere o espaço ideal dessa afinidade.

A ideia de que o Modernismo é matriz, ponto de origem para a articulação entre nacionalismo e experimentação no cinema brasileiro dos anos 1960, é bastante conhecida e foi desenvolvida por muitos autores como Paulo Emílio Salles Gomes, Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet, Eduardo Scorel, etc. Mas Paranaguá consegue dar um viés diferenciado para este encontro, quando sublinha os anos que sucederam o Modernismo fundador e que antecederam os anos 1960. Esse prosseguimento torna-se, então, mais consistente, um espírito cinematográfico modernista paira sobre a experiência da revista *Clima*, interligada ao resgate da filmografia de Humberto Mauro nos anos 1960 por Glauber Rocha e por Paulo Emílio. O marco inicial dado por *Limite* só iria ser concretamente reconhecido em 1978, quando este foi restaurado.

Para falar de Cinema Novo, Paranaguá focaliza em Joaquim Pedro de Andrade, o legado maior do Modernismo. É ele a figura escolhida para estar no prólogo deste bloco. Trechos de entrevistas e textos de Joaquim Pedro, que perfazem todo seu percurso até seu último filme, *O Homem do Pau Brasil*, vão estar contextualizados a uma situação cotidiana recriada pelo autor: “No Rio de Janeiro, em casa de Rodrigo Mello Franco de Andrade, seu filho costumava assistir às conversas com seu padrinho, o poeta modernista Manoel Bandeira ... livro combinado com cigarro e bebida provoca lembranças...” (p.110).

As afinidades entre os integrantes dos diferentes tempos modernistas passam também pelas relações familiares. Paranaguá desenvolve um capítulo sobre esse tópico: “o entrelaçamento entre o Modernismo e o Cinema Brasileiro foi uma questão de transmissão, mas também de filiação” (p.139). Rodrigo Mello Franco de Andrade, pai de Joaquim Pedro, é figura importante do então SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), é amigo de Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira, o qual chama para ser padrinho do cineasta. Essa herança sanguínea e de amizade reflete as escolhas de seus primeiros filmes, os curtas: *O mestre de Apipucos* (1959), sobre Gilberto Freyre; *O poeta do castelo* (1959), sobre Manoel Bandeira; *O padre e a moça* (1966), sobre um conto de Carlos Drummond de Andrade; e *Macunaíma* (1969), baseado na rapsódia de Mário de Andrade. As adaptações de textos modernistas para o cinema passam da reverência familiar dos primeiros curtas, até a irreverência completa na adaptação de *Macunaíma*. Seu último filme volta-se um pouco contra essa tradição (familiar) ao retratar Oswald de Andrade em *O homem do pau brasil*.

Outras experiências de ruptura cinemanovistas são pontuadas pelo autor como advindas de ideias Modernistas: “Glauber estava fazendo um mapeamento cinematográfico do Brasil assim como Mário o fez em sua época” ou “existem paralelos entre os textos mais emblemáticos do Cinema Novo, os dois manifestos de Glauber Rocha, *Estética da fome* (1965) e *Estética do sonho* (1971), com manifestos dos anos 20, lembram o manifesto da revista *Klaxon* ou o Manifesto Antropófago” (pp.132,134).

No capítulo “Tropicalismo”, Paranaguá introduz o que poderia ser o auge do Modernismo nos anos 1960/70. Aqui a menção ao Cinema Marginal me parece excessivamente tímida: chega a reconhecer a dissolução da linguagem levada ao extremo pelo movimento Udigrudi, mas não se refere a muitos de seus integrantes que trouxeram para dentro de seus filmes os preceitos do Modernismo preconizados por Oswald de Andrade. Menciona Júlio Bressane, mas esquece o nome de Rogério Sganzerla de *O Bandido da luz vermelha* (1968), *A mulher de todos* (1969) e *Abismu* (1978) - este último uma citação paródica a *Limite*. Não

aponta para outros filmes que homenageiam explicitamente Oswald, como *O vampiro da cinemateca* (1975), de Jairo Ferreira, e *Triste trópico* (1974), de Arthur Omar. Neles, é evidente a presença da tradição modernista, através da linguagem antropofágica de Oswald, mas também de um claro “rompimento com a alegria tropicalista”, com a inserção de um lado apocalíptico que desemboca na metáfora da peste (introduzida por Antonin Artaud), que contradiz a alegria carnavalesca.

A longa trajetória do cinema brasileiro quase termina em tom melancólico, quando o autor sugere, com ironia, que a comunhão cultural, sonhada por Mário de Andrade para o Brasil, teria sido conseguida pela televisão, “a unificação da língua nacional é um de seus resultados”. Mas acaba optando pela saída proposta por Joaquim Pedro de Andrade desde *Macunaíma*: a autofagia, “o Brasil continua devorando a si mesmo.” (p.170).

Existe também um segundo final. De maneira muito pessoal, revelando e assumindo o estilo de sua escrita como uma disponibilidade para a aventura, completa o “prefácio Dispensabilíssimo”, com a conclusão nomeada como “Saudade”. Afirma que, ao “escrever sobre Modernismo e cinema brasileiro”, mergulhou “nesse mundo de luzes e sombras, cheio de fantasmas, com a ingenuidade do protagonista de *Nosferatu* do Murnau”. A escolha pelo filme expressionista talvez confirme aqui a intensidade deste percurso.

**O Dominante:**

*Um Legado do Formalismo Russo*

Fernando S. Vugman <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Professor Doutor do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem e do Curso de Cinema e Realização Audiovisual (UNISUL). Editor da revista digital *Crítica Cultural*. Autor de *A casa sem fim (ficção)* e *Pesadelos (pós)modernos e ficção (teoria e crítica)*. Tradutor.  
**e-mail: fsvugman@gmail.com**

A tradução do ensaio “The Dominant”<sup>2</sup>, apresentado por Roman Jakobson em 1935, numa palestra pública na Masaryk University, em Brno, Checoslováquia, onde foi professor até 1939, serve para resgatar um pouco a importância das contribuições deste autor e também como um convite para um novo olhar sobre a rica história do Formalismo Russo. Mas se justifica, especialmente, por apresentar, pela primeira vez em português, um conceito que se originou nas investigações sobre a linguagem poética, mas que ao longo das décadas se revelou um instrumento de teoria e crítica de extrema utilidade nas mais variadas áreas das artes e da cultura.

Um dos fundadores do Círculo Linguístico de Moscou, em 1915, Jakobson, cerca de um ano depois e junto com Victor Chklóvski e Boris Eikhenbaum, entre outros, criou a Sociedade de Estudos da Linguagem Poética, a Opoyaz, na Universidade de São Petersburgo. Das atividades destas duas associações de estudos linguísticos nasce o movimento teórico conhecido como Formalismo Russo. Assim, Roman Jakobson se torna figura central no movimento de estudos da linguagem que buscava criar uma ciência da literatura. Obrigado a deixar a União Soviética por pressões políticas contra as proposições do formalismo, parte para a Tchecoslováquia em 1920, onde vai participar da fundação do Círculo Linguístico de Praga, em 1926. É no Círculo de Praga que se utiliza pela primeira vez a expressão “linguística estrutural e funcional”.

Jakobson também teve papel decisivo na origem e nos avanços do Estruturalismo. Segundo François Dosse, o “êxito do estruturalismo na França é, entre outros fatores, o resultado de um encontro particularmente fecundo em 1942, em Nova York, entre Claude Lévi-Strauss e Roman Jakobson” (p. 93).<sup>3</sup> Ainda segundo Dosse, “[v]erdadeiro globe-trotter do estruturalismo, ele deve

---

<sup>2</sup> De acordo com o *Handbook of Narratology* v. 19 (Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, Jörg Schönert, orgs. Berlim: Walter de Gruyter GmbH & Co., 2009.), o conceito do dominante é usualmente atribuído a Tynjanov (1927), tendo sido desenvolvido posteriormente por Jakobson, quando se tornou um conceito influente. Apesar de menções por outros autores a um primeiro texto publicado por Jakobson sobre o dominante em 1927, este autor não conseguiu localizar uma referência exata dessa publicação.

<sup>3</sup> DOSSE, François. História do estruturalismo. Álvaro Cabral (trad.). Bauru, SP: Edusc, 2007.

sua posição central e sua influência a um percurso que o levou de Moscou a Nova York, passando por Praga, Copenhague, Oslo, Estocolmo e Uppsala, sem contar com as viagens muito frequentes à Paris” (p. 94).

Para muitos especialistas o conceito do “dominante” constitui um dos mais elaborados e produtivos conceitos do Formalismo Russo. O dominante é uma ferramenta de pesquisa que pode ser aplicada no estudo e na crítica de qualquer obra de arte, seja literária, seja visual, narrativa, ou não. Pode-se recorrer ao conceito para interpretar um texto, uma pintura ou uma fotografia, um filme; pode-se usá-lo para analisar um desfile de moda, ou uma cultura, ou um período da história. Por exemplo, na década de 1980 o crítico Fredric Jameson afirmava que o pós-modernismo era a “dominante cultural” da era do capitalismo transnacional. De fato, inicialmente pensado para ser aplicado à crítica poética, este conceito acabou se revelando extremamente útil nas mais variadas áreas do conhecimento. Uma dessas áreas de investigação é o estudo dos gêneros cinematográficos.

O conceito do dominante já era utilizado por Eisenstein em suas reflexões sobre a montagem de um filme como uma montagem de “atrações”. De acordo com Robert Stam, “[i]gualmente crucial para a posterior semiótica do cinema foi a visão formalista do texto como campo de batalha entre elementos rivais, sistemas dinâmicos estruturados em relação a uma ‘dominante’” (p. 70).<sup>4</sup> Stam ainda observa que, da perspectiva desse conceito, “obras artísticas são constituídas por uma coleção de códigos em interação regulados por uma dominante, ou seja, os processos pelos quais um elemento – o ritmo, a trama, ou as personagens, por exemplo – termina por regular o texto ou o sistema artístico” (idem, p. 70).

E é justamente essa visão de um sistema artístico como um conjunto de elementos “rivais” que se organizam a partir de um elemento focal que torna este conceito formalista uma produtiva ferramenta de investigação do cinema e

---

<sup>4</sup> STAM, Robert. Introdução à teoria do cinema. Fernando Mascarello (trad.). Campinas, SP: Papirus, 2003.

seus gêneros. Isso porque permite uma abordagem dinâmica e flexível de um filme, ou de um conjunto de filmes, enfrentando uma das principais dificuldades nos estudos de gêneros cinematográficos: a combinação e o emprego simultâneo de elementos e convenções de diferentes gêneros em um mesmo filme, o que gera problemas na hora de incluir filmes individuais dentro dos limites de algum gênero específico, ou de constituir um gênero a partir da reunião de filmes construídos por um mesmo conjunto de convenções e elementos cinematográficos.

Investigar as relações de gênero dentro de um filme, ou de um conjunto de filmes, não a partir do exame de quais elementos e convenções ali se encontram, mas sim a partir de um único elemento dominante abre grandes possibilidades. Trabalhar com o elemento organizador de um sistema, permitindo examinar seu “centro” de maneira dinâmica, torna o conceito particularmente interessante não apenas para os estudos de cinema; é útil também nas investigações da cultura e das artes contemporâneas, em que as referências fixas e absolutas são olhadas com desconfiança e tanto os movimentos artísticos e culturais quanto seus próprios produtos buscam se organizar a partir, justamente, da ausência de um elemento central e imutável.

## ***O Dominante***<sup>12</sup>

Roman Jakobson<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> JAKOBSON, Roman. *Language in Literature*. Harvard University Press, 1987. Pp 41-46. [http://books.google.com.br/books?id=5AEB8QfCtMMC&hl=pt-BR&source=gbs\\_navlinks\\_](http://books.google.com.br/books?id=5AEB8QfCtMMC&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_)

<sup>2</sup> Com tradução de Fernando S. Vugman.

<sup>3</sup> Nascido dia 11 de outubro de 1896, o moscovita Roman Osipovic Jakobson foi fundador e membro do *Círculo Linguístico de Moscou* (1915) e da *Opoiaz* (1920), de onde se originaria o *Formalismo Russo*. Fundador e membro do *Círculo Linguístico de Praga*, em 1926. Faleceu em 18 de julho de 1982, em Cambridge, Massachusetts. Autor de obras aclamadas como *A Fonologia em Relação com a Fonética* (1955) e *Os Oxímoros Dialéticos de Fernando Pessoa* (1968).

## Resumo

Este ensaio, apresentado por Roman Jakobson em 1935, numa palestra pública na Masaryk University, em Brno, República Checa, apresenta o conceito do “dominante”, um conceito que desde os anos 1920 já circulava nos debates e análises literárias e poéticas do grupo de linguistas que viria a ficar conhecido como os Formalistas Russos. A importância deste ensaio jaz no fato de que é nele que pela primeira vez este conceito é explicado de uma forma completa e unificada e, por isto, torna-se o texto de referência para todos que desejem lançar mão desta ferramenta teórica. Apesar de ter sido inicialmente desenvolvido como uma ferramenta da teoria literária, o dominante logo se provou um conceito bastante útil e aplicável na investigação das mais diversas áreas das artes e das ciências humanas.

Palavras-chave: o dominante; Roman Jakobson; Formalismo Russo; Teoria Literária.

## Abstract

This paper, presented by Roman Jakobson in 1935, at public lecture at Masaryk University in Brno, Czech Republic, introduces the concept of the "dominant", a concept that had been around - in the debates and literary and poetic analysis of the group of linguists that would be known as the Russian Formalists - since the 1920s. The importance of this essay lies in the fact that it presents, for the first time, this concept explained in a comprehensive and unified manner, therefore becoming a reference text for those who are willing to make use of this theoretical tool. Although it was initially developed as a tool of literary theory, the dominant soon turned out to be a useful and applicable concept to several fields of arts and humanities research.

Keywords: the dominant, Roman Jakobson, Russian Formalism, Literary Theory.

Os primeiros três estágios da pesquisa Formalista têm sido brevemente caracterizados como se segue: (1) análise dos aspectos sonoros de uma peça literária; (2) problemas de significado dentro do quadro da poética; (3) integração do som e do significado num todo inseparável. Durante este último estágio, o conceito do *dominante* (sic) se mostrou particularmente frutífero; foi um dos conceitos mais cruciais, elaborados e produtivos da teoria do Formalismo Russo. O dominante pode ser definido como o componente focal de uma obra de arte: ele regula, determina e transforma os demais componentes. É o dominante que garante a integridade da estrutura.

O dominante especifica o trabalho. O traço específico da linguagem encadernada é obviamente o seu padrão prosódico, sua forma em verso. Pode parecer que se trata de uma simples tautologia: verso é verso. Entretanto, devemos ter sempre em mente que o elemento que especifica uma dada variedade da linguagem domina a estrutura inteira e, assim, age como seu constituinte mandatório e inalienável, dominando todos os outros elementos e exercendo influência direta sobre eles. Por sua vez, o verso não é um conceito simples e não é uma unidade indivisível. O verso em si é um sistema de valores; como se dá em qualquer sistema de valores, possui sua própria hierarquia de valores superiores e inferiores e um valor líder, o dominante, sem o qual (dentro do quadro de um determinado período literário e uma dada corrente artística) o verso não pode ser concebido nem avaliado como verso. Por exemplo, na poesia tcheca do século XIV a marca inalienável do verso não era o esquema silábico, mas a rima, já que existem poemas com números desiguais de sílabas por linha (denominados versos “imensuráveis”)<sup>4</sup> que, apesar disto, eram concebidos como versos, ao passo que versos sem rima não eram tolerados durante aquele período. Por outro lado, na poesia tcheca realista da segunda metade do século XIX, a rima era um recurso dispensável, enquanto o esquema silábico era um componente inalienável, obrigatório, sem o qual o verso não era verso; do ponto de vista daquela escola, o verso livre era julgado como inaceitável *arritmia* (sic). Para o

---

<sup>4</sup> No original: *measureless verses*. NT.

tcheco atual, criado sobre o verso livre moderno, nem a rima nem o padrão silábico são obrigatórios para o verso; ao invés disso, o componente obrigatório consiste na integridade entonacional – a entonação torna-se o dominante do verso. Se fossemos comparar o verso regular medido do *Alexandreis* em tcheco antigo, o verso rimado do período Realista e o verso medido rimado da época presente, observaríamos os mesmos elementos nos três casos – rima, um esquema silábico e unidade entonacional – mas uma hierarquia diferente de valores, elementos específicos indispensáveis, obrigatórios, diferentes; são precisamente esses elementos específicos que determinam o papel e a estrutura dos outros componentes.

Podemos buscar um dominante não apenas no trabalho poético de um artista individual – e não somente no cânone poético, o conjunto de normas de uma dada escola poética – mas também na arte de uma determinada época, vista como um todo particular. Por exemplo, é evidente que na arte da Renascença tal dominante, o ápice dos critérios estéticos daquela época, era representado pelas artes visuais. Outras artes se orientavam para as artes visuais e eram avaliadas de acordo com o grau de proximidade com aquelas. Por outro lado, na arte do Romantismo o valor supremo era designado para a música. Assim, a poesia romântica se orientava para a música: seu verso é focado musicalmente; a entonação do verso imita a melodia musical. Esse enfoque num dominante que é externo ao fazer poético transforma substancialmente a estrutura do poema quanto à textura do som, à estrutura sintática, à imagem; altera os critérios métricos e de estrofes, e sua composição. Na estética Realista o dominante era a arte verbal e a hierarquia dos valores poéticos era modificada de acordo.

Ademais, a definição de uma obra de arte em comparação com outros conjuntos de valores culturais se altera substancialmente tão logo o conceito do dominante se torna nosso ponto de partida. Por exemplo, a relação entre um texto poético e outras mensagens verbais adquire uma determinação mais exata. Equacionar um trabalho poético com uma função estética ou, mais precisamente, com uma função poética, conquanto lidamos com material verbal, é característico

daquelas épocas que proclamam a arte autossuficiente, a arte pura, *l'art pour l'art*. Nos primeiros passos da Escola Formalista ainda era possível observar traços distintos dessa equação. No entanto, essa equação é inquestionavelmente errônea: um texto poético não está confinado somente à função estética, mas possui muitas outras funções. Na verdade, as intenções de um texto poético estão, com frequência, intimamente relacionadas à filosofia, à didática social e assim por diante. Assim como um texto poético não se esgota pela sua função estética, a função estética, de modo similar, não se limita a textos poéticos; a fala de um orador, as conversas do dia a dia, as notícias dos jornais, publicidade, um tratado científico – todos podem empregar considerações estéticas, dar expressão à função estética e, frequentemente, usar palavras por si mesmas e não meramente como um recurso referencial.

Em oposição direta ao ponto de vista monístico coloca-se a postura mecanicista, que reconhece a multiplicidade das funções de um texto poético e julga esse texto, intencionalmente ou não, como uma aglomeração mecânica de funções. Como um texto poético possui também uma função referencial, por vezes é considerado um puro documento de história cultural, de relações sociais ou como biografia. Em contraste com o monismo unilateral e o pluralismo unilateral, existe um ponto de vista que combina uma consciência sobre as múltiplas funções de um texto poético com a compreensão de sua integridade, isto é, aquela função que unifica e determina o trabalho poético. Deste ponto de vista, um trabalho poético não pode ser definido nem como preenchendo exclusivamente uma função estética, nem exercendo uma função estética junto com outras funções; ao contrário, o trabalho poético é definido como uma mensagem verbal, cuja função estética é o seu dominante. É claro que as marcas que revelam a implementação da função estética não são imutáveis, ou sempre uniformes. Cada cânone poético concreto, todo conjunto de normas poéticas temporais, porém, possui elementos distintivos indispensáveis, sem os quais o trabalho não pode ser identificado como poético.

A definição da função poética como o dominante de um trabalho poético nos permite determinar a hierarquia de diversas funções linguísticas dentro do texto poético. Em sua função referencial, o sinal possui uma conexão interna mínima com o objeto designado e, portanto, o sinal propriamente carrega uma importância mínima; por outro lado, a função expressiva exige uma relação mais direta e íntima entre o sinal e o objeto e, destarte, uma atenção maior à estrutura interna do sinal. Em comparação com a linguagem referencial, a linguagem emocional, que cumpre primariamente uma função expressiva, é como uma regra mais próxima da linguagem poética (que é dirigida precisamente para o sinal como tal). A linguagem poética e a linguagem emocional frequentemente se sobrepõem e, por isso, essas duas variedades de linguagem são muitas vezes identificadas de forma bastante equivocada. Se a função estética é o dominante numa mensagem verbal, então essa mensagem pode certamente utilizar muitos recursos da linguagem expressiva; mas, então, esses componentes são submetidos à função decisiva do trabalho e são transformados por esse dominante.

Os questionamentos quanto ao dominante tiveram consequências importantes para as visões do Formalismo sobre a evolução literária. Na evolução da forma poética, não se trata tanto do desaparecimento de certos elementos e da emergência de outros, mas sim de mudanças na relação mútua entre os diversos componentes do sistema; em outras palavras, uma mudança de dominante. Dentro de um dado complexo de normas poéticas em geral, ou especialmente dentro de um conjunto de normas poéticas válido para um gênero poético determinado, elementos que eram originalmente secundários se tornam essenciais e primários. Por outro lado, aqueles elementos que eram originalmente dominantes, tornam-se subsidiários e opcionais. Nos primeiros trabalhos de Šklovskij, um trabalho poético era definido como a mera soma dos seus recursos artísticos, ao passo que a evolução poética parecia nada mais que uma substituição de certos recursos. Com o posterior desenvolvimento do Formalismo, surgiu a concepção acurada de um trabalho poético como um sistema

estruturado, um conjunto hierárquico de recursos artísticos ordenado de forma regular. A evolução poética é uma mudança nessa hierarquia. A hierarquia dos recursos artísticos se altera dentro do quadro de um dado gênero poético; a mudança, ademais, afeta a hierarquia dos gêneros poéticos e, ao mesmo tempo, a distribuição de recursos artísticos entre os gêneros individuais. Gêneros que constituíam originalmente caminhos secundários, variantes subsidiárias, agora se projetam para o primeiro plano, enquanto gêneros canônicos são empurrados para o fundo. Vários trabalhos do Formalismo tratam de períodos individuais da história literária russa a partir desse ponto de vista. Gukosvskij analisa a evolução da poesia no século XVIII; Tynjanov e Èjxenbaum, seguidos por vários de seus discípulos, investigam a evolução da poesia e da prosa russa durante a primeira metade do século XIX; Viktor Vinogradov estuda a evolução da prosa russa a partir de Gogol; Èjxenbaum trata do desenvolvimento da prosa de Tolstoi em contraste com a prosa russa e europeia como pano de fundo. A imagem da história literária russa muda substancialmente; torna-se incomparavelmente mais rica e, ao mesmo tempo, mais monolítica, mais sintética e ordenada do que eram as *membra disjecta*<sup>5</sup> da corrente acadêmica literária anterior.

No entanto, os problemas da evolução não se limitam à história literária. Também surgem questões envolvendo mudanças na relação mútua entre artes individuais e, aqui, o escrutínio das regiões de transição é particularmente frutífero; por exemplo, uma análise de uma região de transição entre pintura e poesia, como a ilustração, ou a análise de uma região limítrofe entre a música e a poesia, como se dá no romance.

Finalmente, aparece o problema das mudanças na relação mútua entre as artes e outros domínios culturais intimamente relacionados, especialmente com respeito à relação mútua entre a literatura e outros tipos de mensagens verbais. Aqui, a instabilidade das fronteiras, a mudança no conteúdo e na extensão dos domínios individuais, é particularmente iluminador. De especial interesse para os

---

<sup>5</sup> Do Latim, significando “fragmentos espalhados” (também membro, ou restos espalhados) é usado para fazer referência aos fragmentos de poesia antiga que sobreviveram. NT.

investigadores são os gêneros de transição. Em certos períodos esses gêneros são considerados extraliterários e extrapoéticos, enquanto em outros períodos podem exercer uma importante função literária porque possuem aqueles elementos que estão para ser enfatizados pelas belas letras, enquanto as formas literárias canônicas são privadas desses elementos. Esses gêneros de transição são, por exemplo, as várias formas de *littérature intime* - cartas, diários, cadernos de notas, diários de viagem — que em certos períodos (por exemplo, na literatura russa da primeira metade do século XIX), servem a uma importante função dentro do complexo total de valores literários.

Em outras palavras, mudanças contínuas no sistema de valores artísticos implicam em mudanças contínuas na avaliação de diferentes fenômenos da arte. Aquilo que do ponto de vista do velho sistema foi desprezado, ou considerado imperfeito, diletantismo, aberrante ou simplesmente errado, ou aquilo que foi considerado herético, decadente e sem valor pode, a partir do novo sistema, aparecer e ser adotado como um valor positivo. Os versos dos líricos Tjutçev e Fet, do Romantismo Russo tardio, foram criticados pelos críticos do Realismo por seus erros, pelo seu alegado descuido e assim por diante. Turgenev, que publicou esses poemas, corrigiu exaustivamente seu ritmo e estilo, de modo que se ajustassem à norma existente. A versão desses poemas editada por Turgenev tornou-se a versão canônica — e foi somente com a chegada dos tempos modernos que os textos originais foram reintegrados, reabilitados e reconhecidos como um passo inicial em direção a um novo conceito de forma poética. O filologista tcheco J. Král rejeitou os versos de Erben e Čelakovský como errados e gastos do ponto de vista da escola Realista de poesia, ao passo que a era moderna louva esses versos precisamente por tais características, condenadas anteriormente pelo cânone Realista. Os trabalhos do grande compositor russo Musorgskij não correspondiam às exigências da instrumentação musical corrente nos fins do século XIX e o mestre contemporâneo da técnica composicional, Rimskij-Korsakov, as remodelou de acordo com o gosto prevalente em sua época; entretanto, a nova geração promoveu os valores pioneiros salvos pela

“insofisticação” de Musorgskij, mas temporariamente suprimidas pelas correções de Rimskij-Korsakov e, naturalmente, removeram esses retoques de composições como *Boris Godunov*.

A mudança, a transformação da relação entre componentes artísticos individuais, tornou-se uma questão central nos estudos do Formalismo. Este aspecto da análise Formalista no campo da linguagem poética teve uma importância pioneira para a pesquisa linguística em geral, considerando que proporcionou impulsos importantes na direção da superação e criação de pontes sobre o abismo entre o método histórico diacrônico e o método sincrônico de corte transversal cronológico. Foi a pesquisa Formalista que demonstrou claramente que mudança e transformação não constituem apenas afirmações históricas (primeiro havia A, depois A<sub>1</sub> surgiu e substituiu A), mas que a mudança é diretamente experimentada também como um fenômeno sincrônico, um valor artístico relevante. O leitor de um poema, ou o apreciador de uma pintura, possui uma consciência vívida das duas ordens: o cânone tradicional e a novidade artística como desvio desse cânone. É precisamente contra esse pano de fundo da tradição que a inovação é concebida. Os estudos Formalistas trouxeram o entendimento de que essa simultânea preservação da tradição e a ruptura com esta mesma tradição formam a essência de todo novo trabalho de arte.



rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

## Fora de Quadro



## 2 POEMAS DE RUBENS RODRIGUES TORRES FILHO

Carlos Felipe Moisés<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Mestre e doutor em Letras pela USP, onde lecionou, bem como em outras instituições, no Brasil e nos Estados Unidos. Especializou-se em poesia moderna, tendo publicado, entre outros, *Poética da Rebeldia*, *O desconcerto do mundo e Poesia & utopia*. Traduziu *Que é a literatura?*, Jean-Paul Sartre; *Tudo o que é sólido desmancha no ar*, Marshal Berman; *O poder do mito*, Joseph Campbell etc. Como poeta, seus livros mais recentes são *Noite nula* e *Disjecta membra*.

**e-mail [carlos\\_moises@uol.com.br](mailto:carlos_moises@uol.com.br)**

Para quem não tenha reparado nas belas performances anteriores de Rubens Rodrigues Torres Filho (*Investigação do olhar*, 1963; *O voo circunflexo*, 1981; *A letra descalça*, 1985; *Poros*, 1989), uma boa surpresa do seu último livro (*Retrovar*, 1993), mas presente na obra toda, é a simbiose entre erudição e criação poética. Muitos ainda teimam em acreditar na inocência do ato criador e na sua suposta incompatibilidade com a cultura de alto nível e o uso da razão. O poeta surpreende ao demonstrar o contrário. À medida que os anos passam, e a experiência intelectual se adensa, mais ele parece assenhorear-se do ideal proposto por Alberto Caeiro: "Sei ter o pasmo essencial que teria uma criança se, ao nascer, reparasse que nascera deveras". Compor umas "trovas" é pouco. É preciso fazer como Rubens Rodrigues: *retrovar*. Exemplo: o poema que segue, extraído de *A letra descalça* (1985).

### **plano-sequência**

Fugiste, gesto? A vida, essa, totalmente fora de mim. Alheia como vistas na tela. Cinema dos outros. Uma moça que me quer bem. Pois bem. A ela, eu diria: cenas que comovem, vistas e revistas, são sempre. Até a emoção é cena. A inspiração, que é uma forma de respirar e deixar passar o ar. Pela boca, também. E o ar saindo, metodicamente entrecortado de silêncios, vai formando o que se chama voz – e parece dizer algo. A presença se adensa. Pérolas, voos de pássaro sem pássaro, pouso de plumas, diretamente, no mesmo ar. Laços, pequenas liberdades, abstratas no espaço disponível. Cena, cena. Dedos articulando solidões e seus espaços. Refinada química dos afetos, cristalizações de um fluxo sem nome. Imagens. Intensidades mentais. A cena estaria completa. Resta um fio de voz, buscando rumo para o contorno. E é dele que se trata, súbito.

É uma tomada longa, sem cortes. A cena abre com um “gesto” (que, aliás, fugiu) e termina com “um fio de voz”. Ao longo da sequência, a câmera vai registrando: tela, cinema, moça, emoção, inspiração/respiração, ar, boca, voz, pérolas, voos de pássaro (aliás, sem pássaro), plumas, laços, dedos, química, afetos, cristalizações, vale dizer “imagens”, isto é, “intensidades mentais”. Ou a proliferação de expectativas que o gesto deixou, ao fugir. Nada de *fade in* ou *out*: corte abrupto. Poesia é isso mesmo: a palavra o tempo todo flertando com a imagem, para desentranhar música da alma. Uma câmera na cabeça e algumas ideias na contramão.

E só para comprovar que o interesse do poeta pelo cinema não é casual, aí vai outro exemplo, do livro *Poros* (1989).

### **e de resto, Glaura? tem ido ao cinema?**

Arredondando as palavras  
para dizer, por exemplo, que me ama,  
sua boca explícita aprisiona irremediavelmente  
este meu doce olhar,  
que vai sonhando uma formação de beijos  
aéreos em revoada para ninhos impossíveis. Divago, eu sei.  
Perdoáveis como cascas de ovos, esses alheamentos  
momentâneos  
não atrapalham tanto nosso relacionamento,  
maduro, pausado,  
idealizado de comum acordo para nos assentar tão bem.  
Os pátios da academia nos verão passar amigos,  
articulando aquele papo inteligente. Só às vezes  
algum lampejar mais bobamente amoroso  
bateria asas



rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

– borboleteiramente –  
anunciando às tontas um filme  
prudentemente fora de cartaz.

....

*Submetido em 26 de outubro de 2014 | Aceito em 30 de novembro de 2014*

## Três filmes e um papelão

*(o ponto final)*

Airton Paschoa <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Escritor, autor de Contos Tortos (1999), Dárlin (2003), Ver navios (2007), Banho-maria (2009) e A vida dos pinguins (2014), pela Nankin, e Poemitos (juvenília), de 2013, pela Dobra Editorial*

**e-mail: [airtonpaschoa@uol.com.br](mailto:airtonpaschoa@uol.com.br)**

Quem fez a fineza de chegar até o fim do meu artiguinho sobre o *Match Point*,<sup>2</sup> percebeu decerto que tem ele um narrador, e esse narrador é um bufão de esquerda... à maneira quase do bufão-de-esquerda-morifuribundo das *Invasões Bárbaras* (só que miseravelmente sem a mesma sorte, ai de mim! com as heroínas da vida).

Passados os anos, e morigeradamente sóbrio graças ao latejar das cãs, senão da vida de cão que vamos aturando, podemos retomar as duas interpretações, ora mais, ora menos desenvolvidas no set anterior. A primeira se desenrola naturalmente da análise: visto que, no coração da *city* londrina, está cravada uma ogiva, o espetacular Gherkin,<sup>3</sup> e como toda ogiva — explosiva, o filme afirma, alto e bom de escopeta, que esse mundo maravilhoso, investido e revestido de arte e cultura, repousa sobre crimes brutais.

Isso por si só justifica a virulência tão despropositada (em mundo tão requintado) com que explodiu nossa ogiva executiva, abatendo — com espingarda de caça, a amante, dele grávida, e a velhinha, dela vizinha. E não foi por outra razão, senão pra explicá-la esteticamente, tão revoltado ficamos ao vê-lo pela primeira vez, que iniciamos nossa perseguição ao crime hediondo. Como entender tamanha ferocidade?

A segunda interpretação é arriscada, de sustentação meio pantanosa, mas como não me larga esse gosto de afundar afundemos. A estratégia de jogar com os gêneros, já se sabe, é formalmente pertinente ao universo de que trata, saturado que está ele de cultura. Muito que bem, como dizia meu orientador do finado doutorado (oh, dor!), por pouco não esfregando as mãos de contentamento: a suspeição sobre eles, porém, despertada quando deparamos, ao final, que a tese é falsa, dado que o anel/bolinha cai do lado de cá do rio/rede,

---

<sup>2</sup> Eis o *link* do artigo: [http://www.socine.org.br/rebeca/pdf/rebeca\\_1\\_21.pdf](http://www.socine.org.br/rebeca/pdf/rebeca_1_21.pdf) (publicado na *Rebeca* n.º 1, jan. jun/2012, revista virtual da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual — Socine).

<sup>3</sup> Soube pelo noticiário este 10/11/14, outro dia de glória pra Pátria, que a gente acabou de arrematar o pepino pela bagatela de 3 bi de reais. Este país me enche cada vez mais, vou acabar rebentando, de orgulho! Novo patrimônio nacional... privado, né, mas quem há de ter tudo? Tenho convicção íntima que a família Safra, gêmea espiritual da britânica, só o fez por amor das artes.

salvando da cadeia nosso belo protagonista, obriga a rever o filme com outros olhos. Falsa só a tese?

A dúvida obviamente se generaliza. O melodrama romântico escorrega no naturalista, para além dos clichês todos... Ou alguém acha que se filmou aquilo tudo a sério? Alguém já viu no cinema amor sob chuva? e roupa rasgada na cama? e gravata cegando amante? e óleo em costas ardentes? O melodrama naturalista desanda, strindberguianamente, em simbolismos de quadros e cenários, a tragédia, por mais que ameace explodir em lágrimas nossa ogiva, não carrega móvel nobre algum, a comédia não é de erros mas de acertos...

Falso o filme todo, ou pós-moderninho? Não, desde que, constatada a manipulação genérica, ensaiemos o passo atrás. E o distanciamento crítico, para bem apreciar o filme, constitui exigência estética, imposta pelo próprio jogo dos gêneros. Por essa brecha, enfim, se se insiste, podemos até dizê-lo brechtiano.

Ao mesmo tempo não podemos perder de vista o papel das artes nesse mundo encantado. Pr'além da literatura e da ópera, que podem servir de degraus ao alpinismo social, deliberado ou não, porque, na tentativa de humanizar a ogiva, expondo-lhe certas rachaduras, o filme torna-se ambíguo, — p'ra além da literatura e da ópera, enfim, que podem atuar de escada nesse arrivismo pouco clássico, pr'além da ostentação de *status*, pr'além do mercado da arte, a sequencia sintomática se dá numa galeria, relembremos, quando Chloe e a amiga exuberam em chiacchierar sem piedade, cacarejando blasfêmia sobre blasfêmia — oh, blasfêmeas! misturando tudo, tubos de tinta e de ensaio, paleta e óvulos, esperma com pasta, um horror.

Esse papel a que se submetem as artes, com decorar mundo tão indecoroso, porta um nome, de tão vergonhoso: papelão.

Muito que bem... O filme do Woody Allen, então, tão glamoroso em si, não cumpriria também um papelão?

Podem achar que exagero, que a arte, a boa arte não coonesta de jeito nenhum este mundo desencantado, mas que a coisa tá no ar, isso tá. E tá difícil de desmanchar, de tão dissoluta que anda!

Se pensamos n'As *Invasões Bárbaras*,<sup>4</sup> o melodramalhão em que o filho do bufão-de-esquerda-morifuribundo pontifica de primo espiritual (?) da nossa ogiva, notamos diferença substancial. Ali também topamos leilões de obra, a estatuária sacra orando, mas nem mesmo com ajuda divina, por uma vaguinha no mercado, a mercantilização, em suma, da sagrada arte — tema hoje, de tão inocente, bobinho.

À parte o lapso de esquerda, (de quem perde o pelo mas não a película) ao acusar que as invasões bárbaras não vêm de fora, mas de dentro, da própria *city* londrina, das entranhas mesmas do Império, pois não é o “príncipe dos bárbaros”, na pessoa do bem-sucedido operador de bolsa, que sai comprando deus-e-o-mundo sem a menor cerimônia, abrindo a carteira e arrasando as instituições, hospital, sindicato, universidade e que mais encontrasse pela frente? — ato falho que, cá entre nós, redime o melodramalhão, a arte, mera mercadoria, e tratada lateralmente, como que de passagem, não constitui tema orgânico no filme.

Pra sentir o amargor do contraste, basta pensar no argentino *O Homem ao Lado*.<sup>5</sup>

Não vamos falar do jogo perversamente machadiano com nossos preconceitos culturais e de classe. Afinal, como bons vizinhos que somos, tendemos naturalmente a relevar a repugnância do elegante e cosmopolita e artístico designer ante a presença ameaçadora daquela figura saída sabe-se lá de que caverna. Grosseiro, brega, vulgar, victor até o último fio do pentelho, quem suportaria viver ao lado do homem?

Não vamos falar que o cômico cagão-que-banca-machão faz tudo aquilo que maldiz no vizinho: mente, espiona, maltrata jornalistas, maledicencia amigos, pisoteia alunos, canta aluna na primeira oportunidade, e por aí vai. Menos ainda vamos alegar em defesa do entrudão que só queria ele um raiozinho de sol, que lá cultiva ele também sua arte, sua escultura, de balas, é verdade, mas não é o

---

<sup>4</sup> Dirigido por Denys Arcand, o filme canadense é de 2003.

<sup>5</sup> *El Hombre de al Lado*, de 2009, com roteiro de Andrés Duprat, teve direção de Mariano Cohn e Gastón Duprat.

material que tinha à mão o nosso caçador de javali? tanto quanto suas artimanhas, sua culinária, o balé de dedos delicioso, que foi heroico ao salvar a Lolex do assalto à casa, não. Que o Victor, ora! que essa gente toda perdedora fique inteirinha pros antropólogos, que é quem gosta de pobre.

Mas que fique isto claro — não se trata de segregação, não, nem de discriminação, longe de nós, que temos também nossa ONG indígena e que só não a divulgamos por escrúpulos que toda a gente discreta há de estimar. Foi a cultura que abriu o abismo, um fosso hoje intransponível, mas que quem sabe um dia...

Também não vou nem falar que, no fim, o filme, acho que entojado de tanta hightecanalhartice, sepulta, ao fechar a janela da discórdia, nos sepulta junto com o infeliz. Victor está morto, mas mortos também estamos nós, nós que estamos do lado de cá da tela e vizinhos somos, pela contiguidade cultural e/ou de classe, do sofisticado desenhista de poltrona. (Sabia ele, aliás, que cadeira é arquitetura, mas, sofá, ora, sofá é arquifofura burguesa?!)

Não vou sequer evocar as circunstâncias da morte do escrotão, vítima de dupla violência urbana. Não é nosso vizinho exemplo vivo do ser urbano? O sofisticado designerista, certamente intuindo com sua apurada sensibilidade artística a morte iminente do bruto, não ia lá desviar a assistência pública de chamados mais graves e urgentes, ora essa!

Vou só evocar que a agonia surda do homem, lenta de doer, absolutamente frontal, ocorre num paredão do Le Corbusier,<sup>6</sup> no paredão duma arte em cujo ponto de fuga, convém lembrar? fulgurava a emancipação humana.

A famosa disjuntiva do arquiteto suíço, arquitetura ou revolução, prometia simplesmente, alicerçada na utopia do progresso, a revolução pacífica, como que por decurso de prazo da razão iluminista.<sup>7</sup> O que é curioso, melhor dizendo,

---

<sup>6</sup> O filme transcorre na Casa Curutchet, sobrenome do médico que encomendou o projeto a Le Corbusier em 1948.

<sup>7</sup> “A Arquitetura Moderna é um caso exemplar. Senão vejamos: desde o início ela foi pensada como a principal aliada na solução dos grandes antagonismos da sociedade capitalista, a que seria capaz de reorganizar através de uma reordenação do espaço — o que, segundo Le Corbusier, haveria de

deprimente, é que o filme, enterrando de vez qualquer perspectiva redentora, se não tivesse já se enterrado por conta própria, ao topar o “fim da linha” (paredão?), o programa de modernização arquitetônica e social, — o filme argentino, enfim, bota lado a lado, sarcasticamente, as duas forças que Le Corbusier reputara à época mais ativas, mais transformadoras, mais revolucionárias: o intelectual e o operário.<sup>8</sup>

Mais um papelão?

Não, a hipérbole não é minha, é do Lars von Trier. O que diz *O Diretor de Tudo?*<sup>9</sup> A comédia, genial, aciona não só o diretor de empresa, mas também o diretor de teatro, que inspira o ator canastrão, e o próprio diretor do filme, lá refletido desde a cena inaugural. Detalhe: bem ou mal, estamos no campo da vanguarda. A empresa é de Tecnologia da Informação (TI), o diretor de teatro, Antonio Stavro Gambini, é o célebre autor do monólogo de três horas, em ato único, do limpador de chaminé numa cidade sem chaminé, do clássico *O Gato Enforcado*, de 1969, e nosso diretor de cinema não fica pra trás, é publicamente reconhecido autor de vanguarda.

E nem adianta me objetarem, por favor, que a técnica automavision de

---

prevenir contra a revolução” (Otília Arantes, *Urbanismo em fim de linha e outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica*, São Paulo, Edusp, 1998, p. 29). Seu “fim de linha”, na visão de Otília, em polêmica com Habermas, nada tem que ver com “desvio” ou “erro categorial”, senão com o esgotamento mesmo das suas energias utópicas, ao cumprir cabalmente o programa de racionalização que anunciava.

<sup>8</sup> Ver de Le Corbusier “Arquitetura ou revolução”, capítulo final do livro *Por uma arquitetura* (tradução de Ubirajara Rebouças, São Paulo, Perspectiva, 2013, 7.ª ed.), cuja edição primeira data de 1923.

<sup>9</sup> De 2006, e traduzido por *O Grande Chefe, Direktoren for det Hele* (literalmente, *O Diretor do Todo*, segundo o dr. Google) traz o “o” da palavra danesa “diretor” cortado em diagonal descendente da direita pra esquerda, e que não conseguimos reproduzir em teclado tão primitivo. Pena que o português, arcaico, arcaico, ainda use o acento agudo, quando línguas mais graves já o fazem cair exatamente no meio do “ozinho”. Alô, ABL, vamos fazer uma reforma séria ou não? Já não basta terem abatido o voo da palavra “vão”?

filmagem (vanguardista?) dispensa a intervenção humana...<sup>10</sup> Precisa dizer que o diretor manteve os saltinhos das personagens — automavistosos? e que os saltinhos, em aparência erráticos, mas automavistosos, como vemos, os saltinhos não testemunham justa e ironicamente, quando entregue a si mesma, as limitações da técnica?

Ou estaria ele, Lars, doce Lars, sugerindo que os atores não passam de

---

<sup>10</sup> Fui também hoje (7/11/14), conduzido por automavision, ver o dr. Google: “O conceito de filmagem de El Jefe de Todo Esto// Automavision é um sistema de câmera (e de som) desenvolvido para limitar a influência humana e deixar a porta aberta ao acaso com o fim de proporcionar à obra uma visão ‘sem ideias’, livre da força do hábito e da estética.// Uma vez escolhida pelo diretor de fotografia, de um ponto de vista artístico, a melhor posição possível para colocar a câmera, um programa compila uma lista de correções aplicáveis: inclinação, panorâmica, enfoque, abertura, posição vertical e horizontal; há outra de possíveis correções para o som: filtros, níveis, etc., que se aplicarão quando o engenheiro de som tiver colocado os microfones. Depois de estudar os diversos parâmetros, o diretor, o diretor de fotografia e o engenheiro de som avaliam as modificações e podem decidir descartar a tomada. Mas, cada vez que a câmera deixa de rodar, a seleção aleatória via Automavision torna a realizar-se. Para tirar o maior partido possível desses enquadramentos e tomadas de som para a cópia final, não se processam as tomadas, além de uma simples montagem em ordem previamente escolhida. Em outras palavras, não se realizam mudanças de cores, não se manipula a imagem nem se faz mixagem de som, já que o material se transfere diretamente à cópia final.// No caso de El Jefe de Todo Esto também se proibiu o uso de iluminação que não fosse a própria do cenário exterior ou interior.// Cada cena de El Jefe de Todo Esto está realizada de acordo com as regras de Automavision, à exceção de quatro pequenas inserções com os comentários do diretor, que não seguem as regras (<http://www.golem.es/eljefedetodoesto/automavision.php>), além naturalmente de consultar sua livre e ilustrada senhora, a dra. Wikipédia: “A automavision é uma inovação técnica de tomada cinematográfica que utiliza uma câmera fixa sem nenhum operador por trás.// A câmera é comandada por um computador que decide, de modo inteiramente casual e aparentemente sem nenhuma diretriz [linee guida], que tomada fazer, se se faz um zoom ou uma panorâmica, um primeiro plano ou um plano americano. Assim procedendo, não é raro que nos enquadramentos os atores apareçam com o rosto cortado, ou parte da cabeça. Com essa técnica, portanto, a culpa de eventuais erros ou tomadas que seguem cânones estéticos, para dizer o mínimo, discutíveis, são totalmente imputáveis ao computador.// O primeiro diretor a usar esse método de tomada foi o diretor dinamarquês Lars von Trier (fundador do Dogma 95), que o utilizou para o filme *Il grande capo*” (<http://it.wikipedia.org/wiki/Automavision>).

autômatos?

Como quer que seja, a inovação técnica sublinha, autossardonicamente, o tema maior do filme: a funcionalidade da vanguarda. Funcionalidade econômica, remate-se, porque não prospere dúvida.

Mais que seu ridículo, com sua vaidade, seu servilismo, sua tolice, o filme estampa descaradamente, sob a divertida manipulação do ator canastrão pelo dono da empresa, quão rentável para o mercado pode ser a vanglória da vanguarda. E a marca na testa, grife de fuligem, de limpador de chaminé em cidade sem chaminé, atesta, bem mais que a tontice do autobatismo, ou que a aparente inutilidade do ofício, atesta — a ficção da origem. A autoproclamada vanguarda está longe de descender das vanguardas históricas...

Novidade? Nenhuma. Apenas me parece...

— Vanguarda de mercado!? exclamindaga ao pé do meu pé um grilo falante, vanguarda de mercado!? farfalhante de gargalhar, vanguarda de mer... mas acabei de esmagá-lo.

Apenas me parece, como vinha dizendo, e me desculpem se bato o pé, me parece simplesmente refrigerante, isso é que é — refrigerante! em meio ao deserto do cinema hegemônico a graça com que é tratada a aporia de quem se mete a fazer cinema reflexivo, crítico, (de vanguarda?) em circuito comercial.

Noutra tomada...

Inquieto com a demora em assinar o contrato, o irascível islandês tacha a tratativa sem fim de “absurdo” digno de Gambini, o célebre autor do monólogo de três horas, em ato único, do limpador de chaminé numa cidade sem chaminé, do clássico *O Gato Enforcado*, de 1969, além de aventar a meia-voz pro intérprete, coisa de experto no assunto, a possibilidade de ser de 1968 a feliginosa tragédia... O escorregão faz pular a pulga detrás da orelha: também ele — ator? também ele contratado pra posar de dono e comprar a empresa dinamarquesa?

Sim, pode ser... a primeira frase que pronuncia o islandês, durante a apresentação de ambos os “presidentes” das empresas, coincidia palavra por palavra com a frase que devia dizer o canastrão dirigido por Ravn, o dono da

empresa atuando como autor e diretor de teatro...

Mas pera lá! pensando bem, não são todos atores?

Nesse caso, não seria então Lars, doce Lars, o diretor de tudo?

Claro que na tentativa de defender-se podia ele acusar de diretor do diretor de tudo o produtor, que de seu lado, cumprindo a lógica do próprio filme, indigitaria diretor do diretor do diretor de tudo o investimento, o mercado, etc., etc., e assim sucessivamente até chegarmos ao papel do “sujeito automático”, o derradeiro ou primeiro ou único diretor de tudo, ou do todo — *das Kapital*.<sup>11</sup>

Mantendo os saltinhos automavistosos — automavisionários? estaria então insinuando o diretor de tudo que, não só os atores, mas também nós, todos nós, nesta comédia universal, que é o que resta depois da catástrofe, não passamos de autômatos nas mãos do sujeito automático?

Prefiro atender-lhe a recomendação de que a comédia não é pra refletir e responder rapidinho à questão que ficou desde o início suspensa: papelão também o filme americano, e o argentino, e o dinamarquês? Não é porque tematizam os impasses da arte no mundo contemporâneo, (pra terçar com elegância acadêmica) não é porque se sabem também enredados na máquina mitológica de massa que é o cinema, merecem lhes voltemos, leviana e pesadamente, as mesmas armas.

“Filmes de arte”, como os chama Market, o produtivo crítico, ou demais de glamurentos, no juízo mal-humorado de muitos, cumprem, a meu ver, papel exatamente oposto — honroso. No círculo do capital em que penam, penso que fazem, felizmente, o que podem, e com rara felicidade.

---

<sup>11</sup> “O capital é um sujeito automático porque repõe como resultado de seu próprio movimento os pressupostos que o ensejam. Realizada a produção capitalista, repõe-se nas mãos do capitalista o capital monetário necessário à aquisição dos meios de produção e da força de trabalho, o primeiro pressuposto. O salário pago, inferior por definição ao valor que o consumo da força de trabalho produz, repõe, por isso, o assalariado como assalariado, ou a força de trabalho como mercadoria, o segundo pressuposto. A finalidade desse movimento é a valorização do valor, que se confunde, do ponto de vista lógico, com a definição mesma de capital” (Leda Paulani, professora da FEA/USP, trinchando frango assado entre bicadinhas de Puligny-Montrachet).



rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

*Submetido em 12 de novembro de 2014 | Aceito em 30 de novembro de 2014*



rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

A REVISTA REBECA é uma publicação da

