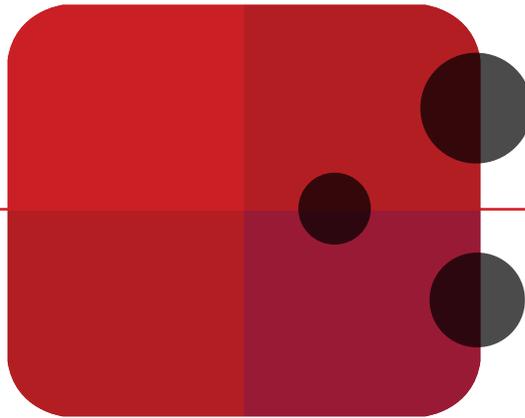
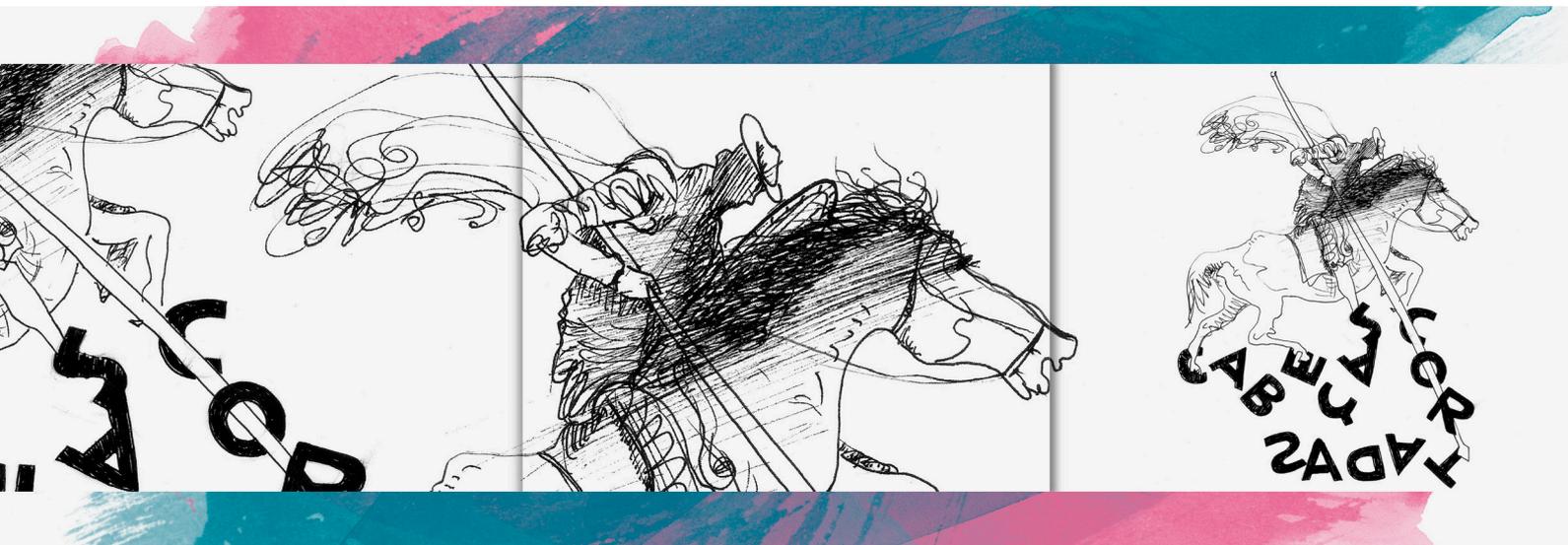


rebeca



revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual



Entrevista

Dossiê

Temática Livre

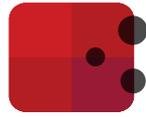
Resenhas

Fora de Quadro

Janeiro - Junho 2015 | Ano 4 | ED 7

ISSN: 2316-9230

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 – primeiro semestre de 2015

ISSN:

2316-9230

1. Comunicação 2. Cinema 3. Documentário 4. Cinema brasileiro
5. Cinema internacional 6. Audiovisual

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

Período

Janeiro | Junho de 2015

Capa

Ilustração de Angelo Marzano

Angelo Marzano é um artista mineiro, residente em Niterói. Desenhista, pintor, gravador, também produz e realiza ensaios audiovisuais. Seus trabalhos são expostos em mostras e exposições por todo país. A obra apresentada na Rebeca 7 foi feita especialmente para esta edição ilustrando o texto O touro fica. Anotações sobre O Testamento de Dom Quixote.

Fotos Entrevista

Equipe CINEFOR

Projeto gráfico

Pedro Neto e Débora Rossetto sobre modelo de Paula Paschoalick

Secretaria editorial

Débora Rossetto

Revisão

Inglês: Fernando Vugman

Português: Lia Amancio, Lígia Xavier

Espanhol: Maria Celina Ibazeta, Rocío Salazar

Diagramação e Editoração eletrônica

Ane Girondi

Letícia Beatriz Folster

ISSN

2316-9230

SOCINE

Diretoria

Afrânio Mendes Catani (USP) – Presidente
Antonio Carlos Amancio da Silva (UFF) – Vice-Presidente
Mauricio 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 Alvim - UNIRIO
Marcel Vieira Barreto Silva - UFPB
Mariana Baltar - UFF
Patricia 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

Editores da Seção Fora de Quadro

Rubens Ribeiro Machado
Fabio Uchoa

Editores da Seção Temáticas Livres

Laura Loguércio Cánepa
José Gatti

Editores da Seção de Entrevistas

André Piero Gatti
Mariana Baltar

Editores da Seção de Resenhas e Traduções

Alexandre Figueirôa Ferreira
Rogério Ferraraz

Editores da Seção Dossiê

João Guilherme Barone
João Luiz Vieira

Secretaria e administração do site

Débora Rossetto
Marcia Tiemy Morita Kawamoto

Conselho Editorial

Afrânio Mendes Catani
Ana Isabel Soares
Bernadette Lyra
Catherine L. Benamou
Cecilia Sayad
João Luiz Vieira
José Gatti
Randal Johnson
Rosana Soares
Stephanie Dennison

Conselho Consultivo

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

Sumário

12 Apresentação

16 Entrevista

17 Para deixar de lado o complexo de coitadinhos

Prala entrevista Paulo Antonio Paranaguá

34 Dossiê: Cinema latino - americano I

35 Cartographies of Mexican Cinema in the 21st Century

Ana M. López

52 (Dis)Affection and Recognition in Millennial Urban

Melodrama: *Transnational Perspectives by Women Filmmakers*

Catherine L. Benamou

72 *Los amantes pasajeros: An Update on*

Almodóvar's Trans-Border Cinema

Marvin D'Lugo

91 Federico Hidalgo, Argentine-Canadian filmmaker

Peter Rist

103 The Man, the Corpse, and the Icon in *Motorcycle Diaries*

Utopia, Pleasure, and a New Revolutionary Imagination

Cristina Venegas

130 Mexicanidad Meets Americanism: *The Circulation of National*

Imaginaries and Generic Regimes between the Western and the Comedia Ranchera

Peter W. Schulze

- 162 **A mexicanidade encontra o americanismo - A circulação de imaginários nacionais e os regimes de gênero entre o *Western* e a *Comedia Ranchera***
Peter W. Schulze
- 195 **Re-casting la revolución: El héroe popular en *Juan de los muertos***
Omar Rodríguez
- 209 **Producción, mercados y políticas públicas cinematográficas en América Latina**
Roque González
- 239 **Temática Livre**
- 240 **Por um audiovisual gráfico**
Arlindo Machado
- 257 **A leitura figurativa do Movimento Armorial a partir da significação da vinheta de abertura de *A Pedra do Reino* (2007)**
Cristiane Passafaro Guzzi
- 275 **O Desejo projetado: *Uma visita às teorias do cinema em diálogo com a psicanálise***
Henrique Codato
- 299 **Cinema na Universidade de São Paulo**
Luiz Bargmann Netto
- 331 **O beijo ausente: reflexos do colonialismo e da luta pela independência no cinema de Bombaim da era colonial indiana**
Emília Teles
- 356 **Cinema, ao fim e ao cabo. Primeiras impressões sobre o impacto da Lei 12.485/2011, a Lei da TV paga, no Brasil**
Mannuela Ramos da Costa
- 381 **Notas sobre *performance* e recepção de Jean-Luc Godard no Brasil na visão de Glauber Rocha**
Jailson Dias Carvalho



- 397 Pequenas histórias face à grande história**
Carla Maia
- 418 Shot by Bang Fotografia: imagem em movimento**
Greice Cohn
- 437 Resenhas**
- 438 Os devires da imagem e da palavra nas relações entre o cinema e o cordel**
Marco Túlio Ulhôa
- 442 A Enciclopédia Ashgate de Monstros Literários e Cinematográficos**
Lúcio Reis Filho
- 448 Interfaces: de quem é este problema?**
Thiago Falcão
- 454 Fora de Quadro**
- 455 O touro fica. Anotações sobre *O Testamento de Dom Quixote***
Albert Elduque
- 466 Música como trajetória moderna: argumento do filme “O Signo do Leão” (1959-1962) de Éric Rohmer**
Marina Takami

Apresentação

Em sua sétima edição, a Revista Rebeca transita em torno de questões do audiovisual latino-americano. Seu destaque é a pluralidade de olhares sobre este campo do conhecimento, já totalmente identificado e reconhecido pela academia, demarcado por grupos e autores engajados em uma reflexão aprofundada sobre amplos aspectos da atividade nos 20 países do sub-continente. Um desses grupos, a Plataforma de Reflexão sobre o Audiovisual Latino-americano (PRALA), da Universidade Federal Fluminense, foi o responsável pela entrevista desta edição, com o crítico, historiador e pesquisador Paulo Antonio Paranaguá, hoje jornalista do *Le monde*, que conta em seu currículo com títulos já clássicos da literatura cinematográfica. A entrevista foi realizada quando da realização do Encontro da SOCINE em Fortaleza, em outubro de 2014.

Paulo Paranaguá reflete sobre as particularidades da história comparada e sobre a retórica latino-americanista frente a uma integração ineficaz; fala do peso das relações triangulares que envolvem a América, a Europa e as nossas culturas do sul do continente, com seus diálogos harmoniosos ou tensos no campo das artes. Fala também da produção transnacional, do documentário, dos processos críticos e dos limites da interpretação. Paulo aborda ainda temas de seu mais novo livro, resenhado na Rebeca nº 6.

O dossiê desta edição, seguindo a temática estabelecida para o XVIII Encontro da SOCINE em Fortaleza, traz o cinema latino-americano para o centro dos debates, ao mesmo tempo que, em movimento centrífugo, expande a ideia de “latino” para incluir outras identidades que cruzam o continente e também o ampliam para o mediterrâneo e além. Nossa intenção é defender uma ideia de que “latinidade” se interrelaciona e ultrapassa fronteiras e culturas nacionais, e mesmo entre continentes. Os autores dos textos selecionados carregam consigo essas marcas identitárias: americana-cubana, anglo-canadense, norte-americano, alemão, franco-americana, venezuelano-canadense e argentino. Culturas em interação e confronto.

Ana Lopez investiga novas relações de poder (político, estético, econômico, ideológico) na sempre desigual e hemisférica via de mão dupla entre o Sul e Norte. Uma nova cartografia geopolítica proposta por Catherine Benamou

propõe inusitadas relações transnacionais entre as Américas, a Europa e (aqui uma novidade) o Oriente Médio, para incluir questões também novas em uma conhecida dupla de gêneros - a mulher e o melodrama - sublinhando o desencanto e o pessimismo com as perdas e os ganhos que a (pós) modernidade trouxe para países em desenvolvimento.

Marvin D'Lugo é outro autor que também, há muito tempo, vem estendendo um conceito de "latinidade" para além deste continente, ao incluir o cinema de Pedro Almodóvar como um fenômeno trans-hispânico, desterritorializado, verdadeiramente transnacional. O anglo-canadense Peter Rist, com um sentido de descoberta, nos introduz ao cinema (aqui desconhecido) do realizador argentino-canadense Federico Hidalgo que trabalha, a partir de sua própria experiência, com a mobilidade dos corpos migrantes entre o Sul e o Norte, tendo como cenário a paisagem multi étnica de Montreal.

Em importante texto de 2011, inédito aqui, Cristina Venegas também traz novos *insights* sobre o corpo de Che em sua emblemática iconografia, a partir de uma afinada e detalhada leitura de *Diários de motocicleta* (2004), de Walter Salles. Corpo e filme inescapavelmente translatinos.

Em um viés comparatista e como resultado de sua pesquisa atual, o alemão Peter W. Schulze traça os principais eixos intermediáticos e interculturais encontrados entre Hollywood e o cinema mexicano a partir de dois gêneros bastante populares: o western e a *comedia ranchera*.

Omar Rodriguez chega aos filmes através da análise de *Juan de los muertos* (2011), uma produção cubana em que o tradicional herói revolucionário dos anos 60 é substituído por um caçador de zumbis, numa comédia gore, que atualiza as vicissitudes da representação do popular de forma grotesca, melodramática e paródica, brincando com as utopias da revolução.

Finalmente, Roque González problematiza as políticas públicas para o setor audiovisual na América Latina, refletindo sobre os principais mecanismos de intervenção do Estado, o mais das vezes apoiando a produção e negligenciando a comercialização, para aumentar a sua presença nas telas latino-americanas e no mundo. Em um contexto de intensa digitalização, os programas de fomento ainda são bastante tímidos, desconsiderando políticas integradas que englobem o cinema, a televisão e as novas plataformas do audiovisual.

Na Seção Livre temos o privilégio de apresentar um trabalho de Arlindo Machado, um dos mais conhecidos pesquisadores de meios audiovisuais no Brasil. Seu ensaio trata de um dos temas mais importantes no cinema: a presença de elementos gráficos na tela, figurativos ou não. Trata-se de um campo de pesquisa que talvez tenha Eisenstein como um de seus pioneiros. Abordando a obra de dois artistas gráficos, Saul Bass e Jean-Christophe Averty, o estudo de Machado sugere novas perspectivas de pesquisa. É, portanto, oportuno que a seção inclua também o estudo de Cristiane Guzzi, que tem como objeto a vinheta de abertura da minissérie *A pedra do reino* (2007) e sua relação com a estética consagrada pelo Movimento Armorial, comandado por Ariano Suassuna.

A seção também percorre outros caminhos. Henrique Codato revisita a produtiva presença da psicanálise na teoria do cinema, mostrando que estamos longe de esgotar o assunto. E Luiz Bargmann Netto discute a presença do cinema no âmbito da Universidade de São Paulo, percorrendo uma trajetória que se estabelece a partir dos anos 1950. A primeira proposta formal de instituição de uma escola de cinema de nível superior no Brasil foi feita na USP. Isso ocorreu em 1960, quando Antonio Cândido e Florestan Fernandes levaram a idéia de Paulo Emílio Salles Gomes ao colegiado da universidade. Vale lembrar que o projeto foi devidamente recusado, sob a alegação de que cinema era mero entretenimento superficial.

A seção inclui ainda o trabalho de Emília Teles da Silva sobre cinema indiano, tão pouco conhecido no Brasil; em seu trabalho, Emília discute a importância da censura e suas implicações políticas na Índia. Mannuela Ramos da Costa escreve sobre os impactos da legislação da televisão por assinatura no Brasil e sua relação com nossa produção cinematográfica. Jailson Dias Carvalho explora a recepção da obra de Godard por Glauber e o Cinema Novo, que deixou forte marca sobre os realizadores brasileiros. Carla Maia trabalha sobre quatro documentários recentes, que têm por denominador comum visões pessoais e afetivas do trágico período da ditadura militar no Brasil. E Greice Cohn articula a fotografia, o cinema e novas tendências da arte contemporânea.

Nesta edição, Rebeca publica três resenhas sobre campos distintos da produção e do pensamento (sobre o) audiovisual. O primeiro texto, de Marco Túlio Ulhôa, apresenta uma reflexão sobre o livro *Cinema e Cordel: jogo de*

espelhos, de Sylvie Debs (2014). Conforme aponta Ulhôa, Debs procura “estabelecer relações entre a sétima arte e a literatura de cordel, realizando um trabalho de impacto não só teórico, ao aproximar as questões conceituais que envolvem essas duas formas artísticas, como também histórico e memorial, ao revelar os trajetos confluentes entre a cinematografia nacional e um vasto material bibliográfico composto pela produção artesanal de cordéis”. Já a segunda resenha, de autoria de Lúcio Reis Filho, aborda uma obra de referência dos estudos sobre o horror e o fantástico, *The Ashgate Encyclopedia of literary and cinematic monsters*, editada por Jeffrey Andrew Weinstock (2014). De acordo com Reis Filho, a enciclopédia, como o próprio título informa, “consiste em uma coletânea de textos científicos sobre o monstro e a monstruosidade na cultura popular, com destaque para os campos da literatura, do cinema e do audiovisual”. Fechando a seção de Resenhas, Thiago Falcão se debruça sobre o livro *Gameworld interfaces*, de Kristine Jørgensen (2013), desenvolvendo uma oportuna análise sobre o pensamento da autora, que “se concentra no universo dos jogos eletrônicos, mas o faz de uma forma que pode, certamente, não apenas aproximar os videogames dos estudos do audiovisual contemporâneo, como auxiliar no entendimento das relações fronteiriças entre o conteúdo de uma obra e seu aspecto material.”

A seção Fora de Quadro destaca a escrita de argumentos cinematográficos, incluindo suas bordas com a escrita roteirística, voltando-se em particular às origens veladas de filmes de Glauber Rocha e Éric Rohmer. Com a tradução comentada de *O testamento de Dom Quixote*, argumento inédito de Glauber, Albert Elduque indica as possíveis influências do livro de Miguel de Cervantes sobre *Cabeças cortadas* (1970). Ao apresentar a tradução do argumento de *O signo do leão* (1962), de Éric Rohmer, Marina Takami explicita a filiação a Béla Bartók, bem como a importância da música na construção do filme do cineasta francês.

Os editores da Rebeca 7, Anelise Corseuil e Tunico Amancio, juntamente com os editores das seções Dossiê: João Luiz Vieira, Entrevista: Mariana Baltar, Resenhas: Rogério Ferraraz, Temática livre: José Gatti e Fora de quadro: Fabio Uchoa, desejam a todos uma boa leitura.

Entrevista

Para deixar de lado o complexo de coitadinhos

Para a entrevista Paulo Antonio Paranaguá
(Fabian Nuñez, Denise Tavares, Estevão Garcia, Maurício
Bragança, Mariana Baltar e Tunico Amâncio)

“a história do cinema ganha dimensões e ângulos novos se a gente procura analisá-la junto com as expressões culturais das outras áreas”



Por ocasião do congresso anual da SOCINE, realizado em Fortaleza, em outubro de 2014, seis pesquisadores vinculados à **Prala** (Plataforma de Reflexão sobre o Audiovisual Latino Americano) - grupo de pesquisas situado na UFF que se dedica especialmente ao desenvolvimento de estudos comparados sobre o cinema latino - aproveitaram o encontro para entabular um diálogo com o crítico e pesquisador Paulo Antonio Paranaguá. O período também marcava o lançamento no Brasil de seu mais recente livro, *A invenção do cinema brasileiro - modernismo em três tempos* (Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014). Para além de uma apreciação das ideias do livro, a entrevista foi uma oportunidade para reencontrar velhas interlocuções.

Há muito o trabalho de Paranaguá constitui-se uma referência nos estudos do cinema da e na América Latina. Nascido no Rio de Janeiro, vive há anos na França, onde se estabeleceu como refugiado político do Golpe de 1964. Jornalista, obteve bolsas da Fundação Vitae e da Fundação Guggenheim, finalizando seu doutorado na Sorbonne (doutorado *cum laude* na Universidade de Paris I). Ingressou na equipe do jornal *Le Monde* em 2003, atuando nas áreas de cultura e assuntos econômicos e políticos.

Seu trabalho no campo do cinema se reflete tanto pela organização de compêndios primorosos, nos quais reuniu a nata dos pensadores sobre variados aspectos de alguns até então pouco valorizados cinemas nacionais, quanto na sua própria produção, também volumosa, que transita entre as cinematografias latinas e uma reflexão sistemática sobre o cinema brasileiro e muitos de seus aspectos culturais.

Seus livros são publicados em muitas partes do mundo, numa trajetória que se define desde *Cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood*, um livro sintético e essencial, editado pela L&PM de Porto Alegre em 1985. Em seguida vem a organização de *Le cinéma brésilien*, livro/catalogo editado em 1987, em Paris, pelo Centro Georges Pompidou, reforçando uma mostra de cinema que teve também sua participação na organização. Ainda pelo Centro Georges Pompidou, em 1990, é lançado *Le cinéma cubain*, igualmente junto à retrospectiva homônima. Em 1992, mais uma mostra organizada em Paris, acompanhada de um importante livro/catalogo que Paranaguá edita: ***Le cinéma mexicain***. Esta é a trilogia das pioneiras, e já clássicas,

publicações que primam por uma orgânica reflexão sobre a cinematografia latino-americana lançada na França, jogando sobre ela novas luzes.

Ele é também o organizador de *À la découverte de l'Amérique Latine*, lançado no evento Cinema du Réel, ainda no Centro Georges Pompidou, em 1992.

Na Espanha, editada pela Generalitat Valenciana, em 2000, Paranaguá organiza o número 36 da revista *Archivos de la Filmoteca*, sob o título de *Brasil, entre modernismo y modernidad*. É quando aparece também *Le cinéma en Amérique Latine: le miroir éclaté, historiographie et comparatisme*, de 2000, um dos mais sistemáticos estudos das cinematografia latino-americana, onde Paulo Paranaguá privilegia o diálogo entre as culturas, relacionando o cinema com seu contexto industrial, socio-econômico, institucional, cultural, político e crítico.

Esta mesma marca de uma abordagem comparada e complexificadora atravessa suas publicações seguintes: *Luis Buñuel* (2001, pela El de Barcelona); *Cine Documental en América Latina* (organizado para a Editora Cátedra de Madrid, em 2003) e finalmente *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, publicado em 2003, onde analisa as tensões expressas nas obras cinematográficas latino-americanas sob vários enfoques, buscando novas interpretações para sua história.

El nuevo documental iberoamericano, lançado em Madrid em 2009, complementa a série de livros que, junto a inúmeros artigos e textos, explicitam esta mirada cheia de interesse e atenção pela cinematografia latina, sempre evidenciando a complexidade do fato cinematográfico.

“O que ressalta em *A invenção do cinema brasileiro* é o gosto pela polêmica, vontade de reescrever a história, e um certo viés irônico”, escreveu Eduardo Escorel após o debate que marcou o lançamento do livro na sede do Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro.

Para além deste empenho na pesquisa histórica, o que atravessa o trabalho de Paranaguá é seu olhar crítico aos processos e cenários contemporâneos, olhar burilado pela continuada atuação enquanto jornalista vinculado ao *Le Monde*.

Nesta entrevista, Paranaguá ressalta a importância de perspectiva comparada para os estudos de história do cinema - “essa seita de poucos”, como ele define e a qual declara pertencer - reflete sobre as relações entre cinema e

televisão e celebra o lugar privilegiado da América Latina como arena cultural em triangulação constante com a Europa e os Estados Unidos.

PRALA: Retomando uma passagem do seu mais recente livro, *A invenção do cinema brasileiro*, você fala de uma especificidade da cultura na América Latina que se formou a partir de uma triangulação, onde a América Latina é um dos vértices desse triângulo, composto ainda pela Europa e pelos Estados Unidos. Essa configuração de forças mobilizou algumas tensões desafiadoras em torno das permanências e rupturas que estavam em jogo no cinema brasileiro e no cinema latino-americano de uma forma mais abrangente. Num contexto contemporâneo, em que a globalização redefine o desenho desses arranjos, como é que você situa os atuais conflitos e os desafios que regem a experiência no cinema realizado na América Latina?

PP: O que eu acho é que existem relações triangulares da cultura latino-americana, não só do cinema, praticamente há 200 anos, desde as independências. Desde que existe uma cultura independente, inclusive formalmente, das antigas metrópoles coloniais. As nossas independências tiveram uma marca tanto da independência norte-americana como da Revolução Francesa. Aqui, até na Inconfidência Mineira, isso já está presente. Quando a gente examina o teatro, a literatura, a fotografia, inclusive, que precederam o cinema, nós vemos que sempre evoluímos numa relação às vezes mais próxima da Europa, às vezes mais próxima dos Estados Unidos, às vezes simultaneamente em diálogo harmonioso ou conflitante com esses dois polos. Mas nunca, digamos, de maneira autárquica, separada, como se nós fôssemos uma entidade autônoma sem relação com outros universos culturais. O que é absolutamente fascinante nessas relações triangulares é que a intensidade dos polos varia segundo as épocas. E, além disso, o tipo de influência também varia; mas não chega a desaparecer nunca. Às vezes parece apenas uma filigrana, mas eles estão aí.

Um exemplo que poderia dar é o caso dos primeiros anos do cinema, alguém como Humberto Mauro. Sua escola de formação, do aprender a fazer

cinema, eram os próprios filmes norte-americanos. Aqueles que antes do Humberto Mauro privilegiaram o modelo europeu, o cinema italiano, o cinema francês, o chamado *film d'art*: aquele filme muito pomposo, muito teatral, histórico. Estes acabaram fazendo filmes muito mais quadrados, muito mais engessados, como aqueles filmes históricos, pelo que se sabe e pelo que se pode apreciar, por exemplo, dos filmes feitos por um Vittorio Capellaro. Levando-se em conta esse contexto específico, naquele momento, mostra-se que o dinamismo estava do lado norte-americano e o academicismo estava do lado europeu. Eu costumo dizer que Gabriel García Márquez não surgiu só pela magia dos contos que ele ouvia da avó dele. García Márquez não existe sem William Faulkner, leitura fundamental para ele, para compor seus romances, para entender como funciona o universo do romance. Foi uma influência norte-americana, uma leitura norte-americana. Isso foi extremamente positivo e não tirou nada da originalidade do García Márquez e da, digamos, singularidade de seu universo.

Então, acho, essa ideia do triângulo é uma ideia forte e permanente. No caso do cinema, isso também fica evidente a partir da revolução do cinema sonoro. Chamo de revolução, pois não foi apenas uma mutação para o cinema falado. Mudou tudo. Mudou a economia, mudou a exibição, mudaram os parâmetros técnicos, mudaram as condições pra filmagem, mudaram as formas de expressão, mudou absolutamente tudo. Então acho que naquela época é evidente que na maior parte das vezes a estandardização, a normalização dos gêneros, por exemplo, veio de Hollywood. Em compensação, na década de 40, a renovação das ideias veio da Europa – como no caso do Neorrealismo. E as ideias novas vieram da Europa naquela época, inclusive em termos de uma ideia de cinemateca, a ideia de uma escola de cinema, de que cinema podia se aprender em uma escola. Enfim, todas essas coisas vieram da Europa e ajudaram muito a reinvenção do cinema brasileiro.

Então eu acho que a visão de que essa triangulação faz parte da nossa cultura é intelectualmente estimulante e evita uma certa visão um pouco maniqueísta de achar que é “nós contra eles”. Em outras regiões do mundo, mesmo a Ásia



ou África, ambos com diálogos permanentes com os Estados Unidos ou com a Europa, a relação é diferente. Pode haver às vezes uma espécie de diálogo bilateral, um *tête-à-tête* até meio incômodo com o antigo colonizador, quando o colonizador deixou a língua como um meio de expressão, como no caso dos povos africanos, por exemplo; mas não tem esse negócio triangular. Isso é só da América Latina. E eu acho que isso é uma enorme vantagem. Pra resumir, vamos deixar de lado os complexos de coitadinho, de que nós estamos oprimidos pelo imperialismo de não sei o quê. O mundo é muito mais complicado hoje em dia. Há uma interdependência maior e, no caso da nossa cultura, temos a enorme vantagem de poder dialogar. Podemos ser, talvez com mais facilidades, mais universais. Podemos dialogar mais facilmente com o resto do mundo. Isso é uma enorme vantagem e a gente não deve deixar isso de lado.

PRALA: No livro, você aborda as relações entre cinema e modernismo em três momentos-chave, mas esses momentos se centram nos anos 1960, com ecos tardios nos anos 1980. Você acredita haver ainda esse diálogo entre o cinema brasileiro e modernismo no contexto contemporâneo, ou tal diálogo já seria superado?

PP: O modernismo não foi objeto de consenso imediato na cultura brasileira. Um dos livros da coleção *Modernismo +90*, intitulado *A semana sem fim: Celebrações e memória da Semana de Arte Moderna de 1922*, mostra como a Semana de 1922 só foi devidamente reconhecida como algo importante muito tempo depois. Que durante muito tempo ela era vista como coisa de pirralho, não tinha a menor importância. Demorou muito tempo pra que realmente houvesse uma avaliação mais equilibrada. É preciso não esquecer que em 1942, portanto vinte anos depois da Semana, o próprio Mário de Andrade, numa famosa conferência, faz um balanço muito crítico e inclusive um pouco melancólico, onde ele se pergunta em que medida os modernistas não teriam fracassado com seus objetivos. Para o modernismo ser realmente aceito como parte importante da cultura foi preciso uma série de transformações, metamorfoses, onde ele perdia uma parcela da sua originalidade inicial, onde, de alguma maneira, ele se institucionalizava. No livro eu cito uma crônica de

Carlos Drummond de Andrade de quando *Macunaíma* foi lançado no Brasil – portanto, em 1969 -, que diz: “que maravilha, que milagre. Mário de Andrade, que estava praticamente esquecido, está de volta entre nós”. No próprio Cinema Novo, o modernismo não é uma unanimidade. Quer dizer, qual foi o foco principal do Cinema Novo nos primeiros anos? Foi o romance social do Nordeste. Foi outro tipo de inspiração literária. Houve sempre um diálogo com a literatura muito forte, às vezes inclusive com aqueles momentos das letras brasileiras mais experimentais e mais exigentes e, para mim, é evidente que Guimarães Rosa com a sua invenção de linguagem está na origem dessa ambição de invenção de um Glauber Rocha. Porém, o próprio Glauber chega a dizer que, pra ele, Oswald de Andrade foi uma revelação graças a *O rei da vela*, mas foi uma revelação tardia. Em compensação, havia algumas figuras do Cinema Novo para quem o modernismo já era parte da herança fundamental e da inspiração fundamental desde o início. Joaquim Pedro de Andrade adquire, então, uma relevância nessa perspectiva, se a gente analisar a história do cinema brasileiro através do prisma modernista. Através dessa lente, fica claro que Joaquim Pedro não é simplesmente um coadjuvante ou um entre outros diretores do Cinema Novo; ele tem uma importância maior. Ele é, talvez, o primeiro de todos. Hoje o modernismo passou a ser considerado uma evidência, e ninguém mais desconhece a importância do modernismo.

É preciso não esquecer que *O rei da vela* ficou na gaveta durante 30 anos e que o teatro do Oswald de Andrade não era reconhecido enquanto ele estava vivo. As pessoas não encontravam os livros do Mário de Andrade, que tinham tiragens de 800 exemplares. Então, a circulação e o impacto do modernismo durante muitos anos foram limitados. O cinema, o teatro e o tropicalismo ajudaram a dar uma nova vida ao modernismo. Eu acho que essa foi uma lição que eu próprio tirei ao escrever esse livro: a história do cinema ganha dimensões e ângulos novos se a gente procura analisá-la junto com as expressões culturais das outras áreas. Se a gente pensa a história do cinema não como um negócio fechado, compartimentado, mas atenta para o que está acontecendo nas letras, no teatro, na música, ao mesmo tempo, é possível descobrir coisas que não tem a importância que se dava antes.

O modernismo hoje faz parte do nosso patrimônio, da nossa cultura e ninguém pode desconhecer isso. E também não se pode perder de vista o conteúdo absolutamente revolucionário do modernismo. A proposta modernista é toda revolucionária e eu acho que ainda há muitas coisas que não foram exploradas ou estudadas e que podem ganhar uma atualidade maior nesse momento do que em outros momentos.

PRALA: Nos últimos anos, houve uma crítica aos trabalhos comparativos, e essa crítica focalizou exatamente a dimensão de que todo estudo comparativo é limitado em territórios nacionais. E surgiram termos como “transnacional”, história conectada entre outros que passaram do campo da história para o do cinema. Você avalia que há uma crise da recepção dos estudos comparativos no cinema? Seria possível ultrapassar essa questão do nacional nos estudos comparativos?

PP: Na área do cinema, os que fazem história comparada são parte de uma seita ou uma sociedade secreta de poucos membros, porque o que predomina em 99% dos casos e trabalhos publicados é outro tipo de recorte. E mesmo aqueles que algumas vezes procuraram escrever panoramas da história do cinema, por exemplo, na América Latina, o que fizeram foi simplesmente capítulos diferentes para tratar de cada país sucessivamente, mas nunca uma análise comparativa. Então eu acho que isso ainda é em boa medida um projeto, um plano, para ser desenvolvido. O que eu fiz muito modestamente nesse terreno, a partir daquele primeiro livro *Cinema na América Latina*, editado pela LPM há 30 anos, foi uma espécie de sinopse. É um livro muito denso, mas sucinto. Aquilo foi uma sinopse, porque eu tinha algumas ideias que queria ver se funcionavam, e para ver se funcionavam eu tinha que escrever, tinha que submeter à leitura das pessoas e ver quais eram as reações. E as reações foram positivas, e eu pude, então, continuar esse trabalho em diferentes oportunidades. Eu acho que, talvez, onde eu tenha conseguido desenvolver um pouco melhor em termos sistemáticos uma história comparada do cinema na América Latina foi numa coleção sobre a história universal do cinema, publicada pela Editora Cátedra, na Espanha,

alguns anos atrás. Eu tive a responsabilidade de tratar, num dos volumes, quase todo o cinema da América Latina a partir do sonoro, mas eu comecei um pouco antes porque eu queria analisar um pouco de onde vinha o cinema.

Quando eu falo do neorrealismo como um fenômeno na América Latina, aquilo é a primeira vez que essa proposta está feita, só é possível porque faço uma análise comparativa. Quem analisa o fenômeno, como no caso do Brasil, considera que com dois ou três filmes não é possível falar em neorrealismo no Brasil, e eu estou de acordo; mas se a gente ampliar a análise e perceber o que aconteceu na América Latina de 1945 até meados dos anos 1960, aí o número de obras cresce e você consegue enxergar algumas coisas do que houve. Inclusive, você vê que o impacto do neorrealismo não foi só em Nelson Pereira dos Santos e outros cineastas independentes, mas houve impacto, inclusive, na indústria. Houve impacto, inclusive, em filmes comerciais. Afinal de contas, o cinema italiano tinha uma força, inclusive comercial, muito grande. Não era só o *Roma, cidade aberta*, eram todos aqueles filmes, aquela comédia italiana influenciada pelo neorrealismo que também impressionou os produtores da época. O estudo comparado é um terreno fértil, abre novos objetos.

Por exemplo, para nós, brasileiros, a Cinelândia carioca é tão importante quanto a obra de Humberto Mauro. Então vamos estudar um pouquinho melhor o que havia por trás daquele projeto, daquela visão da cidade como integração das diferentes classes. Aquela ideia de que aquilo era uma sociedade inclusiva, democrática, onde todos podiam participar não só dos espetáculos, mas do lazer de maneira geral. Que isso criava algo novo na cidade, que na época era a capital. Então, acho que tudo isso eram utopias onde se misturava o cinema, arquitetura, urbanismo, a música, tudo. É fantástico e, no entanto, eu não conheço quase nenhuma pesquisa sobre Francisco Serrador, por exemplo. É como se a gente continuasse pensando só em termos de cineasta. Que política do autor, que nada! Vamos esquecer a política do autor. Isso já é uma velharia absolutamente ultrapassada. Hoje em dia, todos os diretores pretendem ser autores. Nós não estamos mais numa indústria como a de Hollywood de antigamente, onde você tinha que destacar: “ah, Hitchcock é

autor, aquele lá não é”. Isso acabou, já não é mais útil para o trabalho que a gente faz. Vamos pesquisar outros assuntos. Vamos pesquisar, inclusive, por exemplo, o *star system* no Brasil. Como é que funcionou? Desde o cinema mudo até hoje, como é que funcionou? Vamos fazer a política dos atores, em vez da política dos autores. Vamos analisar essas figuras tão populares, mas com os conceitos das ciências sociais, com as armas que a gente pode ter para produzir uma análise mais complexa, mais séria, dos mitos que eles criaram. Do lugar que eles ocuparam no imaginário brasileiro da sua época. Eu acho que há toda uma série de coisas que se a gente vê de uma maneira mais ampla, sugerem novas ideias.

Eu acho que tem ainda muita coisa a fazer nessa área da pesquisa, e se a gente olha o que aconteceu nos outros países, é estimulante. Mesmo que depois, por questões de ordem prática, a gente não possa levar adiante uma análise comparada, pois às vezes não se tem os recursos para isso, porque é difícil chegar lá, é difícil chegar aos filmes, é difícil chegar à documentação, é difícil chegar às vezes chegar até aos livros.

PRALA: Na introdução do *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* você coloca justamente isso: a dificuldade de fazer um trabalho de cinema comparativo no cinema latino americano. De 2001 para cá, você acha que mudou alguma coisa?

PP: Não, não, não. Eu acho que as dificuldades não mudaram, não. As dificuldades são as mesmas. As dificuldades são, inclusive, que muitas vezes os organismos de apoio às pesquisas são nacionais, os departamentos das universidades e as cinematecas só querem fazer alguma coisa se for sobre a produção local. Quer dizer, se você resolve fazer um projeto que envolve México, Argentina e Brasil, você consegue financiamento onde? Na UNESCO? À OEA? Não tem financiamento para esse tipo de pesquisa. Então, vai conseguir uma bolsa da Guggenheim? Mas em três anos de trabalho também não é possível fazer esse tipo de pesquisa. Então, tem essas dificuldades. É preciso ver que nós vivemos em um mundo muito materialista também, e que

se você não tiver os meios de fazer a produção do seu projeto de pesquisa, você não consegue. Então, a dificuldade não diminuiu, pelo contrário. Acho que fala-se muito em América Latina. A retórica latino-americanista na nossa região toda nunca foi tão efusiva, mas em matéria de integração para valer, na minha opinião, pouco se faz. Nunca estivemos tão desintegrados na América Latina como hoje. Então, vamos começar a fazer as coisas. Vamos começar a fazer intercâmbio entre as universidades, entre os centros de pesquisa, fazer colóquios internacionais.

PRALA: Há cada vez mais um crescimento de editais com formato para televisão, voltados para o documentário, sobretudo em contextos de governos pós-liberais. E, por outro lado, há uma nova geração de documentaristas que estão preocupados com questões mais estéticas, mais estilísticas e numa relação mais fragmentária da sociedade. Como pensar essa certa contradição?

PP: No documentário, tanto como no cinema de ficção, sempre se está fazendo uma opção estética e formal. Tudo é uma opção. O documentário é uma construção, é uma coisa tão elaborada quanto o cinema de ficção. É o olhar. Acho uma pena em certas ocasiões a falta de atenção para todos os aspectos formais do documentário, porque é justamente no terreno do documentário onde a disputa com a outra imagem - a imagem banalizada da televisão, do *reality show*, das reportagens de televisão - é maior, onde a distância entre essas duas imagens é maior. Como dizia Eduardo Coutinho, a diferença maior não é nem a questão do enquadramento, mas a duração do plano. Ainda na época em que trabalhou no Globo Repórter, Coutinho conseguiu defender um plano de três minutos e meio para o sujeito explicar o que ele comia quando, durante a seca, não tinha nada; hoje em dia, três minutos e meio na televisão não existe. A diferença entre o cinema e a televisão começa pela unidade do plano, quanto é que você pode esticar ou não esticar. Por outro lado, graças ao digital, agora o perigo é não cortar e deixar o entrevistado falando sozinho. É evidente que cada opção tem consequências. No documentário mais ainda.

PRALA: Como enxerga as relações cinema e televisão na consolidação de uma economia audiovisual?

PP: Agora há um trânsito maior entre a televisão brasileira, pelo menos a Globo, e o cinema brasileiro. Mas percebe-se que se esse casamento entre televisão e cinema é indispensável para a economia audiovisual e, principalmente, para a economia do primo pobre que é o cinema, ele também tem seus problemas. É evidente que o que funciona na televisão, o que funciona num gênero que deu tantas coisas importantes como a novela, não funciona no cinema. A novela realmente é uma das grandes invenções brasileiras, mesmo que tenha sido originalmente criada pelos cubanos, com Félix Caignet; os brasileiros a reinventaram. Cultura é isso, é reinvenção permanente. E a televisão brasileira criou algo especial e que teve esse dom extraordinário de comunicar com o universo do público brasileiro em geral, e realizou o sonho do cinema de antigamente. O sonho do cinema da época das grandes salas de três mil lugares - onde na Cinelândia se podiam encontrar pessoas de diferentes classes - que assistiam ao mesmo filme, choravam na mesma cena, riam na mesma hora. A televisão conseguiu isso. Mas esse sonho hoje para o cinema pode ser problemático, porque a gente não vai conseguir nunca levar de volta para as salas de cinema espectadores para ver o que eles veem de graça na televisão.

PRALA: Você afirma que nunca estivemos tão desintegrados na América Latina. e que em especial, o cinema não consegue ser mais a plataforma continental de troca e circulação. Mas por outro lado, a televisão latina, especialmente com a telenovela, consegue essa circulação. Qual a dificuldade do cinema?

PP: A televisão consegue como circulação, mas não como produção. E não foi a única. A música também conseguiu. Tem multinacionais na música? Tem. Tem capital estrangeiro na música? Tem. E, no entanto, a música latino-americana em geral se exportou muito bem. O tango se exportou bem, a música brasileira, a música mexicana, a música cubana. Eu sei que o

esquema para produzir música não é o mesmo que o esquema para produzir cinema. O cinema precisa de todo um esquema. Mas, de qualquer jeito, não foi esse o problema.

Se pensarmos um pouco, certos tipos de produtores culturais numa dada época - aqueles que eu acho que foram mais visionários, como Marc Ferrez ou Francisco Serrador, ou como Max Glucksmann na Argentina - são pessoas que muitas vezes transitavam em diferentes áreas. O Max Glucksmann era o maior editor de musical ao mesmo tempo em que criou um circuito de distribuição fantástico de cinema na Argentina, no Paraguai e no Uruguai também. Ele não respeitou as fronteiras. Então, há aí momentos em que a América Latina aparece como se fosse um conjunto, mas isso tem a ver muitas vezes com estratégias de exportação e estratégias de promoção, que são interessantes e respeitáveis. Por exemplo, o *boom* do romance latino-americano da década de 1960 é uma estratégia de promoção. Não quer dizer que não tivessem obras extraordinárias. É óbvio que há obras extraordinárias. Se não tivessem essas obras, o *boom* não tinha existido. Mas foi preciso que alguns editores de Barcelona criassem toda uma onda em torno a isso para lançar internacionalmente o García Márquez, o Cortázar, o Vargas Llosa, o Carpentier. As obras são admiráveis, mas o *boom* foi uma estratégia. Da mesma maneira que o novo cinema latino-americano é uma estratégia. Não se falava nisso antes de 1979, quando foi criado o Festival de Havana, e com esse nome de “novo cinema latino-americano”. Então foi uma jogada interessante, respeitável, mas uma jogada de diplomacia cultural e de promoção dos filmes.

PRALA: Como é que você enxerga a atuação da crítica no contexto contemporâneo? E que impacto tem na formação de uma cultura cinematográfica e nos projetos estéticos?

PP: Eu vou começar citando uns versos de Carlos Drummond de Andrade, que eu acho maravilhosos e que nós todos devíamos ter bem presentes cada vez que a gente escreve ou procura dar uma aula sobre isso. Escreveu Carlos Drummond: “o cinema é uma fábula de antigamente (ontem passou a ser

antigamente) contada por arqueólogos de sonho em estilo didático a jovens ouvintes que pensam em outra coisa. O nome perdura. Também é outra coisa.”¹

Hoje todo mundo discute a questão da crítica com uma certa razão, observando a falta de espaços. Quer dizer, o espaço da crítica praticamente desapareceu dos jornais. E obviamente, quando a gente pensa na possibilidade de um Paulo Emílio Salles Gomes, que às vezes escrevia uma série de artigos sobre o mesmo filme ou sobre o mesmo cineasta em um suplemento literário semanas a fio... isso hoje seria uma coisa absurda. Ou, por exemplo, o caso da recepção do *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, em que foram publicados uma quantidade de artigos incríveis – muitos deles, mesmo aqueles que eram favoráveis ao filme (que eram a grande maioria), destrinchavam o filme sob todos os ângulos possíveis, de diversas maneiras. Hoje me parece que não existe nem aquela crítica que dá ordens ao leitor, que diz “vá” ou “não vá” para o filme. Você não encontra ou, se encontra, é em espaço reduzido ao mínimo, aquela crítica que procura orientar o leitor ou aquela crítica de maior ambição, de maior empenho, de maior complexidade.

As próprias revistas de cinema muitas vezes ou migraram para a universidade, transformando-se em revistas universitárias; ou viraram revistas virtuais. Uma questão que se coloca é a dificuldade de saber se elas chegam a leitores interessados ou potencialmente interessados. Então eu acho que é justo falar da dificuldade de encontrar espaços. E sem querer fazer um determinismo simplório, é preciso entender que o tipo de veículo também tem a ver com o que se pode fazer. Se você tem uma lauda, você faz um tipo de exercício crítico. Se tem dez laudas, faz outro. Se você escreve numa revista mensal, é uma coisa, se escreve num jornal, antes ou no dia do lançamento, quando ninguém viu o filme, é outra coisa. Cada um desses exercícios tem suas peculiaridades. Eu acho que a dificuldade maior é que nós estamos diante de uma nova revolução do mundo das imagens, maior ainda do que a revolução do sonoro, em que, realmente, como diz

¹ Trecho do poema *Joan Crawford : In Memoriam*, do livro *Discurso de primavera e algumas sombras* (N. do E)

Carlos Drummond, cinema é outra coisa. Quer dizer, estamos usando as mesmas palavras diante de fenômenos completamente diferentes. E é difícil desconhecer esse aspecto. Seria uma coisa um pouco absurda fazer aquela crítica puramente estética que se fazia antigamente, muitas vezes com um brilho incrível, com uma grande invenção, estilo formidável, desconhecendo tudo o que está acontecendo em volta. Ao mesmo tempo, o fenômeno é um desafio tão grande para a nossa compreensão que a gente corre o risco também de ir para o outro lado. Esquecer as obras e ficar numa espécie de sociologia de interpretação do que está acontecendo, falar da economia e tal. Bom, eu acho que essa complexidade do momento, a perplexidade na qual nós estamos – porque quem disser que sabe o que vai acontecer, e principalmente quem souber em que ritmo as coisas vão acontecer, está mentindo. Nós estamos todos realmente sendo surpreendidos com a evolução das coisas. O jeito, como dizia Paulo Emílio, é inventar novos instrumentos, é inventar novas abordagens, é conseguir inventar, digamos, novos conceitos para entender o que ocorre e novos recursos para dialogar entre as pessoas interessadas pelo que acontece. Porque não se trata de escrever pelo prazer de escrever, pelo prazer de se expressar; mas tentar de alguma maneira, pelo menos, estabelecer um intercâmbio, um diálogo com outras pessoas e ver se, eventualmente, há coisas para mudar ou influências para ter.

Eu acho também que quem gosta de cinema, quem realmente gosta de cinema e sofreu o impacto absolutamente benéfico, positivo de grandes obras, no meio dessa barafunda toda, procura também mostrar a singularidade de certas obras e o valor que elas têm. Como pelas próprias formas que elas adotam, pela própria dramaturgia, pela própria expressão de certos filmes, eles procuram resistir a esse rojão. De que maneira, talvez alguns conscientemente, outros intuitivamente, procuram formas de expressão que não sejam redutíveis ao *smartphone*, à telinha, ao *laptop*, que precisem de outra forma de comunicação com o espectador. Então, digamos, por força das circunstâncias, nós estamos obrigados a uma certa experimentação. Em vez de ficar angustiados, é bom ver o lado positivo disso.

PRALA: De seu posto de observação, quais são os elementos novos e as perspectivas do cinema latino-americano contemporâneo. Passada a onda do cinema argentino, para onde essa crescente produção aponta? Para um cinema cada vez mais em busca de um público ou filmes preocupados com uma investigação estética? Dá para generalizar entre esses dois pontos, esses dois polos?

PP: Eu trabalho no *Le Monde* na área de atualidade, política, econômica, institucional, não na área do cinema. Então, hoje em dia, eu não tenho um posto de observação válido para analisar a situação atual do cinema na América Latina. Eu me sinto muito afastado dessa atualidade. Os poucos filmes que chegam à França eu procuro ver, mas não é suficiente para ter uma visão geral. Eu acho que na medida em que eu abandonei a crítica de cinema há muitos anos atrás, eu enveredei para a história do cinema, eu me senti mais comprometido com a pesquisa do que com acompanhar o que estava acontecendo. Enquanto eu tinha uma ligação com festivais, ia aos festivais, recebia filmes, inclusive, para selecionar, para exibir e tal, eu podia acompanhar, mas não me sinto habilitado a inclusive dar uma opinião sobre isso.

Eu acho é que a luta hoje é muito desigual. O desafio é muito maior do que foi no passado por causa dessa perplexidade que domina todo mundo. No entanto, o que eu vejo do meu posto de observação na França é que há uma área que está sendo muito criativa, que é a área das séries. Quer dizer, a produção dos seriados não só nos Estados Unidos, mas em outros países, está sendo extremamente criativa. Eu já sustentei para amigos cinéfilos que HBO hoje em dia é um daqueles estúdios de Hollywood de antigamente mais criativos, aqueles que realmente criavam gêneros novos, a comédia musical na Metro, ou o gênero *noir* de outra companhia. Agora você encontra esse tipo de criatividade na HBO que, em certos sentidos, às vezes é até experimental, é surpreendente. E também com uma capacidade incrível de dialogar com o público. *Família Soprano* foi um sucesso internacional, mundial, em todos os setores, em todas as classes, e é uma renovação do gênero de filmes de gangsteres completa, absoluta. E outras séries americanas também tiveram

esse valor. *The wire* é praticamente um estudo, uma tese de sociologia, um estudo a fundo do que representam as classes e a economia da droga contaminando aquela sociedade. Mas o mais incrível dessas séries é que eu percebo que existe espaço para produções de países que não são países tradicionalmente fortes na produção audiovisual. Ou que pelo menos não conseguiam até agora exportar sua produção audiovisual, quando você vê que países como a Dinamarca, a Nova Zelândia, a Austrália, a Suécia, Israel, estão no páreo e inventando com mais audácia ainda do que a HBO. E é inclusive um espaço para a apresentação de obras que têm muito a ver com a história dos países. Por exemplo, uma série dinamarquesa chamada *Borgen*, sobre uma primeira-ministra, cuja trama desenvolve minúcias da vida política local, das alianças políticas. Acho que é nesse campo que há uma oportunidade para quem quer produzir imagem, quem quer se expressar através da imagem. Deviam tratar de assimilar e tentar se lançar nesse terreno, pois há um novo espaço de diversidade e experimentação. Então tudo isso está em plena explosão. A gente tem a sensação de que se está no *Big Bang* e você está tentando manter a câmera fixa. Não dá. O tripé já era.

Dossiê: Cinema latino - americano I

Cartographies of Mexican Cinema in the 21st Century

Ana M. López¹

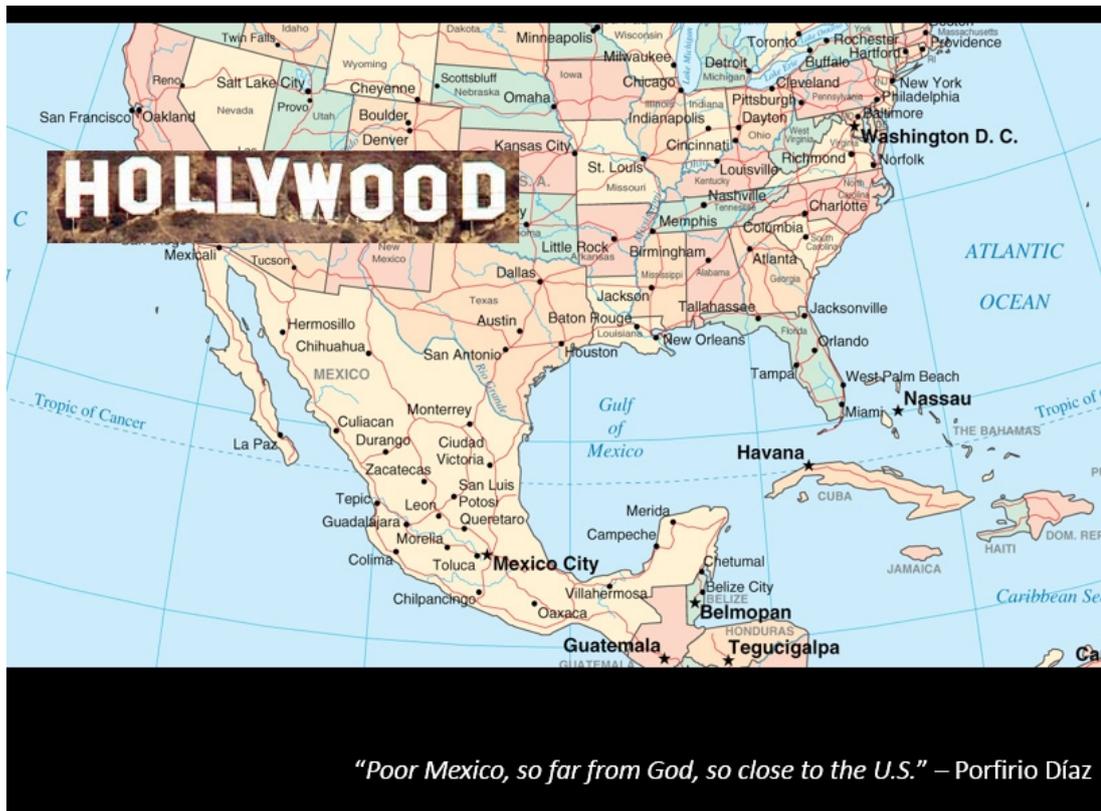
¹ *Ana M. López is Associate Provost for Faculty Affairs, Director of the Cuban and Caribbean Studies Institute, and Professor of Communication at Tulane University in New Orleans.*

E-mail: lopez@tulane.edu

Abstract

This paper provides a map of the historical shifts in Hollywood-Mexico relations, arguing that these changes have also shifted the representational paradigms of contemporary Mexican films. It traces the decentering of the geographic centers that delimited Hollywood-Mexico cinematic relations and its impact on the representational work of recent films from Mexico by Carlos Reygadas, Israel Cardenas and Laura Amelia Guzmán, and Enrique Rivero.

Keywords: Mexico, Hollywood, Reygadas, Cardenas, Guzmán, Rivero



As Porfirio Díaz remarked and as we all know, Mexico is remarkably close to the United States and, more specifically, to Hollywood: in the 115 years since the invention of cinema there has been constant traffic between Hollywood and Mexico. Although we know that the first film equipment to arrive in Mexico was the Lumière Cinématographe, via Paris, most of the cinematic traffic for decades occurred North-South.



Most of the arrows point south to mark the transfer of technology, expertise, talent and films, but there is an up arrow as well, since Mexico was a major contributor to Hollywood's "international" aspirations in the silent and early sound cinemas. For example, we must always take into account the prominent role of Mexican actors, actresses, and other talents in the multilingual films of the early sound period. Even during the classic Hollywood studio years, Mexico, with what we now call its Golden-age cinema, made inroads up north with films like those of Emilio "El Indio" Fernández and those featuring popular actors like Dolores Del Rio, Jorge Negrete, Pedro Infante, and Cantinflas, whose films crossed borders as frequently as people did.

Thus far, I have described nothing but the standard "tale" of north/south cinematic relations, a status quo that remained constant roughly until the late 1990s and into the new millennium. Hollywood retained and, in fact,

augmented its centrality as the hub of all film production and its products flowed seamlessly throughout the world, Mexico included. Within Mexico, Mexico City was the national hub, as it was the home for most production facilities. Mexico City was also the imaginary core of all Mexican cinema, even when it attempted regional representation. That is to say, even portraying other regions and especially their folklore, the classic Mexican cinema's primary impetus was to gather those regions under the mantle of post-revolutionary nationness—and that nationness was imagined not as the authenticity of the regional, but as urban modernity, that is, Mexico City.² That that magnificent modernity also had its not-so attractive and not-so-genteel flip side was underscored by Luis Buñuel in his memorable *Los Olvidados* (1950). Its famous prologue equates New York, Paris, London and Mexico City – acknowledging and giving a nod to the prevailing wisdom about Mexico's status as a modern nation, only to violently undermine it through its depiction of the seedy unseen back lot of modernity, the liminal zones where poverty and raw emotions dangerously comeingle.

Jump cut to the year 2000 or to 2010. What has changed? How has the map changed? For one thing, we know that the centrality of “Hollywood” -- as location – has decreased significantly. Most literally, few “Hollywood” movies are now shot in Hollywood, California: tax incentives, non-unionized labor and lower production costs have decentralized Hollywood production significantly, nationally and internationally. In my own state, Louisiana and especially in New Orleans, a very generous tax incentive program has enticed dozens of “Hollywood” productions – film and television -- since Hurricane Katrina (in 2005) alone (the tax incentive program precedes Katrina), most notably *The Curious Case of Benjamin Button* (2008), the TV series *Treme* (2010-2013) and *NCIS New Orleans* (2014), among many others. This is my local example, but it is replicated all over the world. Already in 2001 (and much highlighted in the 2005 version of *Global Hollywood 2*), Toby Miller and others argued convincingly that “Hollywood's” globality – like that of all multinational

² As an aside, one could articulate a similar argument about the centrality of regional music for the articulation of the national in roughly the same period, 1930s-50s.

corporations – necessitated decentralization in order to exploit the cultural work force elsewhere and the new markets of developing countries.³ Cinema today is in fact transnational and global, while remaining linked to a place. In this new scenario, what has happened to Hollywood-Mexico relations?

Luisela Alvaray has convincingly mapped the national, regional and global waves reconfiguring the patterns of production and distribution of films in Mexico and Latin America since the early 1990s in an essay published in *Cinema Journal*, and in a subsequent essay in *Studies in Hispanic Cinemas*.⁴ Indeed the context in which “Mexican” films are produced today is very different from that of the Golden Age or even from that of the 1970s and 80s (Charles Ramírez Berg’s “Cinema of Solitude”⁵). This essay traces the decentering of the geographic centers that delimited Hollywood-Mexico cinematic relations and its impact on the representational work of recent films from Mexico.

Shifting Geographies of Representation

If we were to redraw the map of North-South cinematic relations, the lines would now be multiple, crisscrossing and multi-directional. Of course, to the degree that “Hollywood” continues to exert a gravitational pull we would still have to have South-to-North arrows, that is, movement from Mexico to the U.S. However, that trajectory is no longer primarily unidirectional. Consider, for example, the famous case of the “three amigos,” which move seamlessly, in both directions. Directors Alfonso Cuarón, Alejandro González Iñárritu and Guillermo Del Toro have demonstrated the fluidity of transnational cinematic flows and exchanges with a body of work – from *Amores Perros* (2000) to *Birdman* (2014) and beyond -- that is alternatively “Hollywood,” “Mexican,” and

³ Toby Miller, Nitin Govil, John Mc Murria, Richard Maxwell and Tim Wangs (eds), *Global Hollywood 2* (London: British Film Institute, 2004).

⁴ Luisela Alvaray, “National, Regional and Global: New Waves of Latin American Cinema,” *Cinema Journal* 47, No. 3 (Spring 2008): 48-65 and “Are we global yet? New challenges to defining Latin American cinema”, *Studies in Hispanic Cinemas* 8: 1 (2011): 69–86.

⁵ Charles Ramírez Berg, *Cinema of Solitude: A Critical Study of Mexican Film, 1967-1983* (Austin, University of Texas Press, 1992).

“global” and, more often than not, all three. As Laura Podalsky, Luisela Alvaray, Deborah Shaw and other have argued, these new transnational productions have established new paradigms for locality, establishing in many instances a geography of sentiment that exceeds the national, hybridizes the transnational and produces a new glocality.⁶ Furthermore, there is also a bilateral exchange in place between these “big-name” Mexican director superstars and popular “indie” directors in the U.S. who work with similar budgets and intellectual cachet. Moreover, they move among the three top “talent” categories, writing, directing and producing a body of work that ranges from “arty” films to big budget Hollywood epics and genre films and from the narrowly local to the explicitly global. They also attempted to establish themselves as producers through their company Cha Cha Chá Films. Created in 2007 in partnership with Universal Pictures and Focus Features (who put up \$100 million for a five-picture deal), Cha Cha Chá only produced one film, *Rudo y cursi* (2008), directed by Carlos Cuarón (Guillermo’s brother). *Rudo y Cursi* became the third top grossing Mexican film of all time in 2009,⁷ and went on to earn almost \$12 million in worldwide sales.⁸ Unfortunately, the company went bankrupt in 2013. As Del Toro put it, “La abrimos, hicimos *Rudo y cursi*, se cayó la bolsa de valores, se fueron los jefes de la Universal, y se acabó.”⁹ This has not stopped the three amigos or impeded their highly successful transnational exchanges: Cuarón directed the Oscar-winning *Gravity* (2013), Del Toro *Pacific Rim* (2013) and Iñárritu *Birdman* (2014). With a slightly different bent, actors Diego Luna and Gael García Bernal have also enacted their own transnational and transfunctional flows, especially since they created the production company

⁶ Laura Podalsky, *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema: Argentina, Brazil, Cuba, and Mexico* (Palgrave Macmillan 2011); Deborah Shaw, “Playing Hollywood at its own game?: Biellini’s *Nueve Reinas*”, in Deborah Shaw (ed.), *Contemporary Latin American Cinema: Breaking into the Global Market* (Rowman & Littlefield Publishers, 2011), 67–85.

⁷ James Young, “Mexican market grows, ups output,” *Variety* March 12, 2009: <http://www.variety.com/article/VR1118001175.html?categoryid=3569&cs=1> Accessed April 13, 2014.

⁸ “*Rudo y Cursi*,” Box Office Mojo: <http://boxofficemojo.com/movies/?id=rudoycursi.htm> Accessed April 13, 2014.

⁹ Juan Manuel Badillo, “Quebró la productora Cha Cha Chá, de los “Tres amigos” del cine mexicano,” *Corre Camara*. http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=4310 Accessed February 10, 2015.

Canana Films in 2005 with the mission “to develop projects that will open doors to Latin-American talent, while telling stories that respect the current context and entity of the country.”¹⁰ As of 2015, they had produced 18 feature films and 9 TV serials in collaboration with Canal Once TV.

In addition, we have also witnessed the emergence in Mexico of what we might call more radically independent filmmakers who have established themselves as “niche” directors and are further complicating and or side-stepping this model. I will construct a small, somewhat artificial “corpus” of some of these filmmakers in order to outline how we might begin to chart this differential atlas of contemporary Mexican cinema. This corpus includes, for example, Carlos Reygadas. From *Japón* to *Stellet Licht/Luz Silenciosa* (2007) and *Post tenebras lux* (2012), Reygadas has struck out on a singular art cinema path with extraordinary critical success: *Stellet Licht* won the top awards at some of the most prestigious international film festivals in 2007 and *Post tenebras lux* won the best director award at Cannes in 2013. It also includes Israel Cardenas and Laura Amelia Guzmán, who adopted a radically different, naturalistic and almost documentary approach for their “rural drama” *Cochochi* in 2007 (produced by Canana films). Enrique Rivero is a relative newcomer whose opera prima, *Parque Via* (2008,) won the Golden Leopard at the Locarno film festival in 2008 and his second film, *Mai morire* (2012) a special jury prize at Huelva.¹¹

In terms of production strategies, these filmmakers have sought resources from a plethora of sources ranging from official Mexican tax credits and financing from domestic independent producers like Canana Films, to international co-production deals with “art house” and commercial backers (the Hubert Bals fund of the Rotterdam Film Festival and Spanish and French television, for example). Overall, these are relatively low-budget films produced with limited technical resources. Nevertheless, these filmmakers have discovered different

¹⁰ <http://canana.net/about/sobre-canana/> Accessed February 10, 2015.

¹¹ In a longer version of this essay, I would also discuss the films of other filmmakers like Amat Escalante (*Heli*, 2013), Pedro Aguilera (who travels between Spain and Mexico), Gerardo Naranjo (*Miss Bala*, 2011), Kyzza Terras (*El lenguaje de los machetes*, 2011), Armando Bo (*El ultimo Elvis*, 2012), and Julián Hernández (*Yo soy la felicidad de este mundo*, 2014).

routes for accessing global markets, albeit with different degrees of success. In the art house market, for example, Reygadas' *Japón* is much better known than the mega-production *Arráncame la vida* (2008, D. Roberto Sneider), one of the most expensive films ever produced in Mexico. Thematically, they explore worlds that are far from the cinematic clichés of urban violence, chronic corruption, historical exegesis, or lighthearted romantic comedies typical of “mainstream” productions.

Each of these filmmakers and films could constitute a singular trajectory on the cinematic circulation maps, but they illustrate what I am calling, echoing Robert Ray, a “certain tendency”¹² of this other face of the Mexican cinema. This tendency displaces the national center from Mexico City while simultaneously thrusting Mexico into the world, intensely negotiating the intersections of the national and the global. What are the characteristics of this “certain tendency”? I will outline three “tendencies” evidenced within this corpus.

- a. **A Certain Tendency towards the Figure of the Director.** There is a persistent aura of self-conscious authoriality surrounding the work of these directors that is strikingly different from that of the “super star” directors (that is, the “three amigos”) although all could be considered “global auteurs.”¹³ Whether film-school trained (mostly at the CUEC but also at the International Film School in Cuba) or the product of career changes (Reygadas was a lawyer, Rivera an engineer), all have generated a vision of themselves as “auteurs” in dialogue with global cinema. In countless interviews, web sites, blogs and DVD “extras,” they speak with authority about their influences -- Bresson, Tarkovsky, and Dryer, in the case of Reygadas, for example. What is striking is that they simultaneously manage to articulate themselves as the “source” for the material – the “story” and how it is approached/filmed-- as well as to place it in relation to slices of cinematic history. As a corollary,

¹² Robert Ray, *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema: 1930-1980* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1985).

¹³ Brian Michael Goss, *Global Auteurs: Politics in the Films of Almodovar, von Trier, and Winterbottom*. New York: Peter Lang, 2009.

the films of these “auteurs” are also aggressively stylized, that is they assert style as signature and strategy. There is no stylistic choice that is neutral, transparent, or subservient to the narrative. Whether opting for painful verisimilitude, as in *Cochochi*, a minimalist framing aesthetic, as in *Parque Vía*, or scintillating lightscapes, as in *Stellet Licht*, these choices are explicit, sustained and underlined. Furthermore, the style adopted by these films could not be more different from the paradigmatic urban hipness of *Amores perros* or the interwoven complex storylines of *Babel*. These are slow, often excruciatingly slow, films with singular locations and narrowly defined characters.

- b. **A Certain Tendency towards Actors:** Given how ubiquitous the faces of Diego Luna and Gael García Bernal have become in the “super” Mexican transnational cinema and the constant presence of *telenovela* stars in the commercial cinema, the almost complete absence of professional actors is remarkable within this corpus. Using non-actors in fiction films is, of course, not new. Since the silent cinema there has been a tendency among directors wishing to tell stories with “social dimensions” as Kracauer put it, to seek recourse to non-actors and their aura of authenticity. For Eisenstein it was “typage,” for Rossellini and De Sica in post-war Italian Neorealism, it was the “common man,” any man. In the New Latin-American cinema non-actors were abundantly used, for example, by Jorge Sanjines and the Grupo Ukamau in Bolivia, among others, especially as witnesses of urgent social problems and as agents of historical memory. However, the use of non-actors is quite different within this corpus. Although they are socially relevant, these films do not explicitly aspire to social change or revolution. Their focus is exploration and contemplation rather than denunciation.

In *Cochochi*, for example, filmmakers Israel Cardenas and Laura Amelia Guzmán “discovered” an indigenous community in the Sierra Tarahumara in northwest Mexico almost by chance (they were in the region for another film shoot) and decided to work with them to try to develop a film project. They visited often,



and based on their observations and growing relationship with the villagers “organically,” they developed the story alongside the people who would play themselves as “characters” in an explicit – a visible -- act of fictionalization.¹⁴ Thus, real-life brothers Antonio Lerma Batista and Evaristo Lerma Batista play the two Raramuri brothers and are surrounded by their own friends and family who act,

according to the filmmakers, “as they would normally.” The filmmakers asked the boys: “What would happen if you lost your grandfather’s horse?” Pushing the corporeality of the non-actor to its limits, the film “documents” the process of fictionalization itself and, as I will discuss later, this becomes even more vibrant because of the use of language. However, the filmmakers leave no visible vestige of themselves or of the production process on screen.

In *Parque Via*, the non-actor is Nolberto Coira, a taciturn indigenous man, who plays Beto, the lonely caretaker of an empty mansion in Mexico City that has been empty for a decade and is now for sale. Certainly, he could have been selected for his somewhat stereotypical indigenous looks, but what the film also tells us via a title in its opening sequence, is that the story is actually inspired by Coira’s own life. Thus from the outset we know that the non-actor is acting himself, his very own life story, which becomes very problematic. After a slow moving 80 minutes or so, which are reminiscent of Chantal Ackerman’s *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) given the emphasis on the unrelenting monotony of housework and the solitude of this

¹⁴ The filmmakers maintained a pictorial blog during the production. See <http://cochochidramarural.blogspot.com/search?updated-min=2006-01-01T00:00:00-08:00&updated-max=2007-01-01T00:00:00-08:00&max-results=50> Accessed February 19, 2015.

man's life, the film throws us a curveball ending that puts into question the certainties through which we related to Beto/Nolberto.



In Carlos Reygadas' *Japón* the interplay among actor, character and audience is even more complex. There is only one professional actor in the film (Alejandro Ferretis) and we never learn the name of his character. He drives from Mexico City to the rural countryside in the state of Hidalgo with the intention of committing suicide.



For the first half of the film the camera occupies his physical space, literally making us identify with his physical presence: we see, hear, and walk through/with him. The camera is him, therefore, we are him too; when he limps, the camera limps; what he knows, sees, and hears is all we know, see and

hear. When he listens to classical music with a portable music player with headphones, the music is also all that we hear. This is a very extreme subjective camera, not in a flaky way like the film noir classic *Lady in the Classic*, but in a profoundly unsettling way since, after all, we quickly learn that this is a character who plans to kill himself.

Everyone else in the film is a non-professional actor. However, these are not non-actors who have been carefully trained to “act” (as in the case of Beto in *Parque Via*, or the children in *Cochochi*). They are so non-professional that they stare at the camera/the protagonist, say hello to it and even comment about the filmmakers while being filmed (“they didn’t bring us anything to eat and drink”). The other central protagonist is Ascen, an octogenarian played by real villager Magdalena Flores. In a DVD extra Reygadas explains that he knew Ascen had to be played by Magdalena when he first met her, so there was a certain typage involved in the “casting.” However, what is most remarkable is that he convinced



this octogenarian villager (and her adult children) to participate in the film with full knowledge that there would be scenes with complete nudity and explicit sex. The protagonist’s growing sexual fascination with Ascen is what begins and finally ruptures the relationship between spectator and protagonist. The intimacy previously established becomes uncomfortable when he transforms the act of cleaning a gun into masturbation and even more so when we witness his erotic dreams about Ascen. The ultimate rupture between protagonist and viewer occurs at the inevitable moment when he asks Ascen for sex. As if sensing the outrageousness of the proposal, the narrative/camera leaves the protagonist to focus on Ascen’s daily rituals omnisciently. When we witness the

inevitable staging of their sexual encounter, it is with acute embarrassment, shared by all, omniscient camera included.

Japón constantly reminds us that the characters on screen are played by people and that even actors are “people.” Even the protagonist reluctantly looks directly at the camera during the sex scene, acting like a non-actor. In a telling interview, Reygadas explained the filming of the sex scene:

I knew Magdalena would be struggling not to do it, and I knew he would struggle to get her in position and, when he thought he was going to penetrate her, would be very nervous. Of course my plan was that when they come together I would say, ‘Cut, that’s enough.’

But why make them go through all that?

Because I wanted that struggle to exist onscreen between the characters.¹⁵

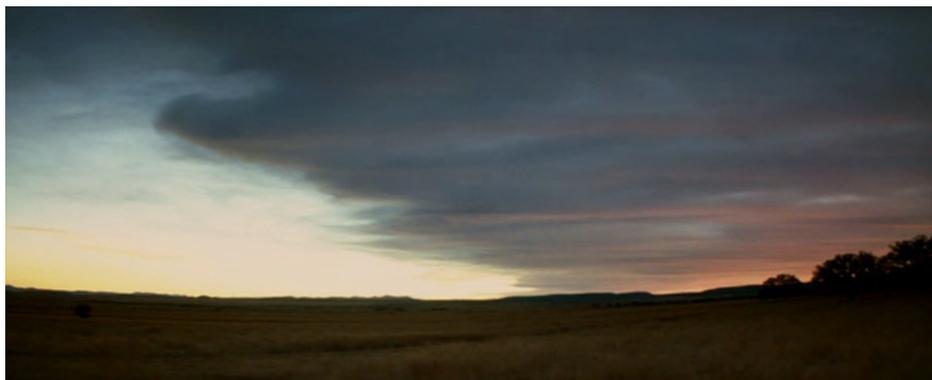
What Reygadas enacts in *Japón* through this complex interplay of being and acting is a profound disturbance of the mimetic value of the representation: after starting out as a fiction shot like a documentary, he crisscrosses modes of representations and expectations to end up with a complex disruption of the process of documenting the production of a fiction.

- c. **A Certain Tendency towards Place:** Within this heuristic corpus of films and filmmakers, it is striking to note the reformulation of the regional as place rather than landscape. Golden-age Mexican cinema used the regional amply, but typically as landscape and local color— in other words as a backdrop for narratives and actions that often could have taken place elsewhere. Cinematographer Gabriel Figueroa certainly produced the most iconic images of a cinematic “Mexico” of puffy clouds and maguey cacti. To the degree that regional specificity played a narrative role in the Golden-age cinema, it tended to be folkloric: the *jarabe tapatío* in *comedias rancheras*, for example. Instead, in these films the regional becomes the privi-

¹⁵ Demetrios Matheau, “A Good Place to Die,” *Sight and Sound*, 13, no. 2 (2003): 12.

leged space for the deployment of very place-specific narratives and subjectivities. In fact, their aberrant and insistent locality is what in turns seems to guarantee their globality. Were we to map these locations we would need place markers throughout the national territory, from Matamoros to Hidalgo, Chihuahua and Yucatán. These markers would also need to signify not only a physical locale, but also the communities within them. Centripetally, these films unveil other facets, faces, and narrative voices for a nation imagined outside of the typical parameters of “Mexicanidad.” Consider, for example, the villagers in *Cochochi*, who speak Raramuri almost exclusively among themselves. The film subtitles their conversations, but in a doubling movement, as we read the subtitles and hear the characters utter sounds that are beautifully strange (in other words, as we absorb the grain of the voices), we can also see that the children hesitate before speaking: they too are “translating” from the Spanish script to Raramuri. Both the characters and the spectators are inscribed in an explicit moment of the production of a difference.

Stellet Licht presents us with yet another set of faces, voices, and worldviews of this re-territorialized nation. The film is set in a Mennonite community of German descendants who speak Plattdeutsche (a 16th century German dialect). In typical Reygadas style, however, things are not as simple as they seem to be in the surface. This particular community in Chihuahua does exist, but not all the people who appear in the film are originally from there: several of the non-actors were “imported” from other Mennonite communities in Canada, Germany, and other parts of Mexico. Some of the non-actors are related, but not all. Despite the attention to an almost documentary verisimilitude (language, costumes, settings), this is neither an ethnographic record of a “strange” community within the nation or a neorealist experiment, but a complex psychodrama that echoes through space. *Stellet Licht* underscores the community’s otherness within the nation by framing its narrative with excruciatingly beautiful four-minute long takes of a slow dawn and gradual dusk, establishing this space almost as a separate, timeless world ruled by different forces.



Whereas in *Cochochi* the community is inscribed in the larger territory beyond its own blurry border by the radio (used to convey and receive messages from other villages), in *Stellet Licht* that function is, paradoxically,

served by television. Officially not allowed in the Mennonite community, TV is watched clandestinely with extraordinarily silent relish (including a bizarre performance by Belgian-French singer Jacques Brel). Indeed, silence in *Cochochi* and *Stellet Licht* is as important and evocative as the deliberate voices and “foreign” languages.

Another characteristic of this certain tendency is that, beyond the regionalization of the national imaginary, even those films that are set in the megalopolis of Mexico City move away from the streets and its crowds and violence to interior spaces. In *Parque Via*, for example, the empty mansion that Beto takes care of is in Mexico City, but it is as foreign and isolated a space as the Sierra Tarahumara in *Cochochi* or the Mennonite community in Cuauhtemoc, Chihuahua in *Stellet licht*. With regards to place, then, the representational centrality of Mexico City is displaced and decentered within this corpus and the resulting imagined community seems to be being built out of molecular blocks rather than the hegemonizing pull of the metropolis.

This small corpus of films problematizes the typical parameters of globalization arguments, unveiling a Mexican “other” cinema that is insistently local in form and content, and that begins to redefine the boundaries of the Mexican imagined community. At the same time, these are films that have found alternative routes to new global markets and to other interlocutors outside the nation state. Instead of pointing to globality within the circumscribed nation, it is their aggressive locality that has allowed these films to circulate globally too.

**(Dis)Affection and Recognition in Millennial Urban
Melodrama: *Transnational Perspectives by Women Filmmakers***

Catherine L. Benamou¹

¹ Catherine L. Benamou is Associate Professor of Film and Media Studies and Visual Studies at the University of California-Irvine, with an affiliation in Chicano-Latino Studies and Latin American Studies. She is the author of *It's All True: Orson Welles's Pan-American Odyssey* (University of California Press, 2007). She has published numerous journal articles and book chapters on Latin American cinema and media, including documentary and women's cinema, and is currently at work on a book exploring transnational media and Latina/o diasporic audiences in four urban areas.

E-mail: cbenamou@uci.edu

Abstract

This essay explores new directions taken by urban social melodrama directed by women in Brazil, Mexico, Iran, and Switzerland at the turn of the 21st century, a period marked by the sudden state divestment of film agencies and distribution (in Brazil and Mexico), coupled with economic instability, political scandals, and attempts at reform. Each of these countries continues to host a robust art cinema in which serious questions are posed regarding the future of the nation-state, gender relations, and the fate of those left behind, or impaired by a neoliberal development model. Rather than cast these questions in epic proportions, or bold social allegories writ large, several cineastes – Tata Amaral, Maricarmen de Lara, Rakhshan Bani-Etemad, and Stina Werenfels – have chosen to focus instead on disaffection and alternative sources of recognition within intimate relationships unfolding among the working and aspiring middle classes. My comparison of their films focuses on formal attributes, characterization, uses of architecture and domestic space, and intermediality, all of which contribute to the reworking of screen melodrama while creating opportunities for new subjectivities to emerge.

Keywords: feminismo, melodrama, transnacional

This essay is an attempt to delineate and assess the interventions made by women's filmmaking at the turn of the millennium in the arenas of screen melodrama, urban representation, and global modernity, especially as it has affected ethical conduct and vectors of affect. The specific films I will be considering, tracing a line of comparison from Latin America, to Europe, to the Middle East, are *Um céu de estrelas*, dir. Tata Amaral (Brazil, 1996), *En el país de no pasa nada*, dir. Mari Carmen de Lara (Mexico, 2000), *Nachbeben (Going Private)*, dir. Stina Wehrens (Switzerland, 2006), and *Under the Skin of the City*, dir. Rakhshan Bani-Etemad (Iran, 2004). Much like the spate of dystopian urban films that burst onto the international scene, such as *Amores perros* (dir. Alejandro González Iñárritu, 2000), *Cidade de Deus* (dir. Fernando Meirelles and Kátia Lund, 2002), *Taxi* (dir. Carlos Saura, 1996), *Terra estrangeira* (dir. Walter Salles, 1997), *Juventude em marcha* (dir. Pedro Costa, 2006), these lesser known films convey a sense of disenchantment with the ways in which modernity has played out in developing economies, commenting on what, for the most part, are neoliberal policies as they are experienced in day-to-day life. They also highlight the ways in which cities usually considered to be on the periphery have been transformed into "global cities," either by capital investment and trade, (e)migration, or imaginary processes fueled by the circulation of popular cultural forms, or all three. And they share a preoccupation with the psychosocial future of the next generation.

Following a pattern of implosion (and true to melodramatic form), the effects of violence and instability in the sociopolitical sphere tend to be expressed as violence and disaffection within the family and intimate relationships. Yet unlike several male-directed urban dramas, these films point to a place where affect and hope can be rekindled. Following Stuart Cunningham's discussion of melodramatic violence, violence takes a personal rather than impersonal form, and tends toward disintegrative-integrative possibilities in plot resolution.² The probing of domestic space and intimate relationships leads to observations and interventions that are refracted outward into the still restrictive public sphere.

² See Stuart Cunningham, "The 'Force-Field' of Melodrama," in Robert Stam and Toby Miller, eds., *Film and Theory: An Anthology* (New York: Blackwell Publishers, 2000), 198-99.

My purpose in comparing these films is not necessarily to arrive at a new millennial concept of feminine cinematic aesthetics (echoing the efforts of the eighties)³, nor even at a definition of melodrama as a transnational genre. Contemporary film melodrama hardly has the cohesive discursive profile or audience following of, for example, a genre such as the horror film; and its current transnational iteration is best located in the *telenovela*, as many studies have shown.⁴ Instead, I wish to foreground the ways in which women directors and their feminine protagonists, availing themselves of the shifting sociodynamics of the urban sphere and referencing the global, have intervened by dramatizing patriarchal structures of complicity and subjugation and narrating masculine failure, while creating spaces where oppositional voices can be heard. All of these films make reference and appeal to melodrama as a feature of popular sensibility and as an effective tool for exposing rifts and tensions in the socius as a result of the expansion of global capital and labor migration. Yet, as I aim to show, the mode itself, especially in its televisual manifestations, can be transformed into an object of critique, beginning with the refusal to adhere to conventional resolutions of plot conflicts, yet also through innovative uses of dramatic space, intermediality, and generic hybridity. My hope is that, in adopting a transnational, contemporaneous frame with which to consider these films, a dynamic of “mediation” (in the sense conceived by Irigaray) can be introduced, whereby a “space of horizontal engagement between women” can be forged, a “space in which differences between women might also be explored.”⁵ Specifically, I will be tracing the ways in which states of (dis)affection in relation to the patriarchal bind are counterbalanced by actions and interpellations promoting recognition among female characters, and in turn, between film subjects and film viewers.

³ See for example, Teresa de Lauretis, “Rethinking Women’s Cinema: Aesthetics and Feminist Theory,” 127-148 in *Technologies of Gender* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1987).

⁴ See for example, Robert C. Allen, ed. *To be continued... Soap Operas Around the World* (New York: Routledge, 1995); Diana Ríos and Mari Castañeda, eds., *Soap Operas and Telenovelas in the Digital Age: Global Industries and New Audiences* (New York: Peter Lang, 2011); Ilan Stavens, ed. *Telenovelas* (Santa Barbara: Greenwood, 2010), and Catherine L. Benamou, “Televisual Melodrama in an Era of Transnational Migration,” 139-171 in Darlene J. Sadlier, ed., *Latin American Melodrama* (Urbana: University of Illinois Press, 2009).

⁵ Caroline Bainbridge, *A Feminine Cinematics: Luce Irigaray, Women and Film* (New York: Palgrave Macmillan, 2008), 47.

(Recognition involves an acknowledgment of familiarity or shared experience that assists in the construction of identity, and it can occur “prior” to alignment or identification with screen subjects in the viewing process.)⁶

A rapidly evolving context: While a few general patterns can be observed in global cities, such as the feminization of labor, the displacement and decline of working-class neighborhoods, and the proliferation of what Arjun Appadurai has called mediascapes that take different cultural and linguistic forms⁷ as a result of transnational migration and global media flows, the processes associated with globalization and its dominant ideological correlate, neoliberalism, have affected each of these countries in different ways, differences that are reflected in the dramatic conflicts of the films themselves. Concurrent with the most recent wave of global transformation, there have been important changes in film policy, especially in Mexico and Brazil. The early 1990s witnessed a period of sharp disinvestment by the state in film production and distribution, followed by a “mixed” model involving some state-funded coproductions or, in Brazil, productions funded through tax incentives given to private enterprise. In Mexico, following the deregulation of ticket prices and reduction of screen quotas in 1992 (which, added to the dissolution of the national theatrical distribution network, increased the presence of foreign, and especially U.S. cinema), two state funds, IMCINE’s FOPROCINE and FIDECINE were created in the late 1990s to support art and commercial cinema, respectively; whereas in 1995 only 31.2% of films were produced with state support, by 2000 this had risen to 60.7%⁸. These state initiatives have

⁶ For an interesting discussion of recognition in relation to casting and protagonism on television, see Marie-France Malonga, “Les stratégies identitaires des minorités noires face à la télévision française,” 57-71 in Tristan Mattelart, ed. *Médias, migrations et cultures transnationales* (Brussels: Éditions De Boeck Université, 2007).

⁷ “Mediascapes refer both to the distribution of the electronic capabilities to produce and disseminate information... which are now available to a growing number of private and public interests throughout the world, and to the images of the world created by these media.” Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996), 35.

⁸ For an excellent discussion of Mexico’s fluctuating film policy under several presidential sexenios leading up to and beyond the new millennium, see Misha Maclaird, *Aesthetics and Politics in the Mexican Film Industry* (New York: Palgrave Macmillan, 2013), 22-23, 27-33. See also Michael T. Martin and Bruce Paddington, “Mexican Cinema and the “Generation of the 1990s” Filmmakers: A Conversation with Francisco Athié,” *Framework* 45/1 (Spring 2004): 118.

been paralleled by privately financed productions as directors such as the “three amigos” (Guillermo del Toro, Alfonso Cuarón, and Alejandro González Iñárritu) began to work in Hollywood. In Brazil, following the dissolution of the state film agency Embrafilme by presidential decree in March 1990, the creation of a new Audio-visual Law (Lei do Audiovisual) in 1993 led to a resurgence or *retomada* of Brazilian cinema from 1994 onward by encouraging private investment, and in 1999 direct investment of the state was restored through the Programa Mais Cinema. From an internal market share of only 3% in 1995-1996, Brazilian cinema recovered a share of 10% in 2000⁹. The deficit suffered by the cinema in Brazil and Mexico in the early 1990s led not only to an influx of foreign product but to the fortification of television and related media, which contributed, in both contexts, to an expanded role of television in film production (exemplified by Televisine in Mexico and Globo Filmes in Brazil). On the other hand, state initiatives in these countries led to a type of globalization through the introduction of the Ibermedia coproduction program in 1997, which not only opened Portugal and Spain as potential distribution markets, but led to the recruitment and inclusion of Iberian (especially Spanish) talent in films coproduced in Latin America. Together, these trends – television as a distribution vehicle and source of funding, and an expanded transatlantic Hispanophone and Lusophone circuit – have posed complex questions for what is meant by “national cinema” in Brazil and Mexico¹⁰. It is worth noting that, during this period, women’s formal participation in politics also grew: women’s share of seats in single or lower houses of parliament in Latin America increased from around 9% in 1990 to 13% in 2000, and in the upper house in Mexico and Brazil by 2010, it had reached 32.8% and 16% respectively.¹¹

⁹ For an exposition and analysis of Brazilian film policy since the Collor presidency, see José Álvaro Moisés, “A New Policy for Brazilian Cinema,” in Lúcia Nagib, ed., *The New Brazilian Cinema* (London: I.B. Tauris, 2006), 10-17.

¹⁰ On this point, see Eduardo Valente, “Temos local na aldeia global?” in Eduardo Valente, João Luiz Vieira, and Ruy Gardnier, eds., *Cinema Brasileiro Anos 90: 9 Questões* (Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001), 81-82.

¹¹ See Mala Htun and Jennifer Piscopo, “Women and Politics and Policy in Latin America and the Caribbean,” *Conflict Prevention and Peace Forum Working Papers on Women in Politics*, No. 2, New York: Social Science Research Council, 2014, 7-8.

For its part, the Swiss film industry has been steadily growing since the new millennium, in spite of a trilingual market and competition from elsewhere in Europe: whereas the domestic market share in the 1990s was only between 1 and 3%, it rose above 5% in 2003.¹² As of 2012, the Swiss industry was producing twenty-five feature films and forty documentaries per year, not including 60 documentaries produced in cooperation with Swiss television SRG SSR.¹³ Switzerland's coproductions with other Francophone, Germanophone, and Italoophone countries in Europe and with Canada¹⁴ echo the efforts of Ibermedia to utilize language as a platform for global distribution. I am less able to comment on the state of filmmaking in Iran, although as Hamid Naficy and other have shown, the growth of exilic filmmaking has helped to foster a transnational perspective, one that is reflected implicitly in the work of Rakshan Bani-Etemad, and that, along with television production, has been beneficial to women's filmmaking in general.

What effect, if any, have these trends had on women's filmmaking?

While women have been steadily producing cinema in Brazil since the 1970s, the *retomada* injected new energy into women's filmmaking, as analyzed at a specially organized conference, *Mulheres da Retomada*, held at the Roger Thayer Stone Center at Tulane University in New Orleans (2011) and in several recent publications. By the end of the *retomada* (around 2000), women directors were contributing to nearly a fifth of Brazilian film production and 45 women directed feature-length films between 1990 and 2010¹⁵. Tata Amaral was among the new generation of women directors that emerged during the *retomada*, and her film *Um Céu de estrelas* (*Starry Sky*) was her first feature-length work. The film, adapted from the homonymous novel by São Paulo bard Fernando Bonassi, effectively spans the distance between 1991 (the year the novel was published),

¹² Micha Schiwow, "Editorial," *Swiss Audiovisual Guide* 06/07, 1, http://www.swiss-audiovisualguide.ch/libraries.files/sag_2006_2.pdf, accessed 3/14/15.

¹³ Ivo Kummer, "Editorial," *Swiss Audiovisual Guide* 2013/14, 1, http://www.swiss-audiovisualguide.ch/libraries.files/SAG_2013_web.pdf, accessed 3/14/15.

¹⁴ "Filming in Switzerland: Production Service Companies," *Swiss Audiovisual Guide* 2013/14, 7.

¹⁵ Catherine L. Benamou and Leslie L. Marsh, "Women Filmmakers and Citizenship in Brazil, from *Bossa Nova* to the *retomada*," in Parvati Nair and Julián Daniel Gutiérrez-Albilla, eds. *Hispanic and Lusophone Women Filmmakers* (Manchester University Press, 2013), 65.

and a general climate of disillusionment during the highly inflationary years of the Collor presidency, and the mid-1990s when new economic and cultural policies were beginning to take effect under President Fernando Henrique Cardoso. Although we obtain an overview of the neighborhood through the short *Mooca* (dir. Francisco Cesar Filho) that was joined to Amaral's film upon its release, Amaral, following Bonassi, confines the action to the modest dwelling that Dalva, the protagonist, shares with her mother. The decline of the neighborhood following de- and re-industrialization,¹⁶ is echoed implicitly in the progressive decline of the household that we are about to witness. The 16mm shooting style and rough editing in patches, along with the *bregue* décor and gritty sounds of the city offscreen (which, as Charlotte Gleghorn has noted, form a "sound bridge" with Cesar Filho's short)¹⁷ evoke the hardboiled language and spare descriptions of the setting in Bonassi's novel. Unlike Bonassi, however, Amaral shifts the focalization of the narrative from the male protagonist, simply known as "Ele" in Bonassi's novel, to the female protagonist, Dalva, and the protagonists are also immediately named. This is an astute move in narrative strategy, given the central theme of a woman trying to emigrate and vectors of gendered violence in the film, not to mention the broadening of possibilities of recognition for women spectators. In the opening scene, we see the young hairdresser, Dalva (Leona Cavalli), packing her suitcase to be able to leave for Miami, escaping a lack of career opportunity, her filial obligations to her mother, and what has the makings of an abusive relationship to her fiancé Vítor (Paulo Vespúcio) in São Paulo. The claustrophobic configuration of dramatic space, *chiaroscuro* lighting, and palpable tensions arising from a frustrated relationship between the characters do not bode well for these plans. From the standpoint of masculine protagonism, *Um Céu de estrelas* follows a pattern in contemporary Brazilian cinema, as Ismail Xavier has noted, of "characters who have their minds set in the past and are obsessed by long-lasting plans of revenge and aggressive ruminations."¹⁸ When

¹⁶ See Charlotte Gleghorn, "The Dystopian City: Gendered Interpretations of the Urban in *Um céu de estrelas/A Starry Sky* (Tata Amaral, 1996) and *Vagón Fumador/Smokers Only* (Véronica Chen, 2001), 228.

¹⁷ *Ibid.*, 231.

¹⁸ Ismail Xavier, "Brazilian Cinema in the 1990s: The Unexpected Encounter and the Resentful Character," in Lúcia Nagib, ed., *The New Brazilian Cinema*, 55.

Vítor, an unemployed steelworker, arrives on Dalva's doorstep, purportedly in search of reconciliation after an estrangement, he reacts strongly to Dalva's travel preparations, first trying to assert his masculine authority (she tries to placate him by cooking an egg for him), and then, raises the stakes on her show of devotion by turning a gun on himself. Even as the protagonists seem to be caught in a static limbo of despondence and disaffection, we are aware of time passing as the rooms begin to darken and the sounds of traffic continue outside. After arriving home, Dalva's mother eventually cowers in the bathroom, where she is fatally shot as Vítor goes into a fit of rage. Alarmed at what they have noticed as a scuffle inside the house, the neighbors alert the police, who try to draw Vítor outside to defuse the confrontation. A local news team has also gathered in response, and the television, turned on, allows Vítor and Dalva to witness the scene live, from outside the house. Before anyone can emerge unscathed, however, the course of events implodes as Dalva's mother (television actress Néa Simões) expires and Dalva turns the gun on Vítor. The spectator is left to contemplate the mismatch between two imperatives, that of intervening in a domestic dispute, entangled with that of reporting violent incidents as they unfold, and that of restoring and undoing intimate relations by force. As Dalva stumbles into the field of the TV camera's vision, we become painfully aware of the lack of a public sphere in which she may pursue her aspirations, narrate her grief. There is thus a noticeable contrast between the optics and social yield of this film and the nationally oriented cinema of Leon Hirzman in *Eles não usam black tie* (1981), a family melodrama set in a neighborhood like Mooca in which intergenerational tensions regarding participation in a metalworkers' strike are subsumed under the pull of collective action, on the one hand, and the globally oriented visitations (whether prurient or sympathetic) of deeply, yet inexplicably conflicted households in the *cinema da favela* (*Cidade de Deus*, or Carlos Diegues' *Orfeu*, 1999), on the other.

As in Brazil, the reinjection of state support in film production on the heels of the NAFTA-related decline in Mexico fostered the emergence of a new generation of women filmmakers¹⁹, while providing various sources of

¹⁹ Among the new directors are Yulene Olaizola, Paula Markovitch, Elisa Miller, Iria Gómez, Natalia Almada, and Mariana Chenilla; see "Destacan mujeres cineastas en México: Schneider," 22 July, 2012, <http://www.informador.com.mx/entretenimiento/2012/391637/6/destacan-mujeres-cineastas-en-mexico-schneider.htm> accessed 3/11/15.

support for the productions of seasoned directors such as María Novaro, who completed *El jardín de Eden* in 1994 and *Sin dejar huella* in 2000, Maryse Sistach (*Perfume de violetas*, 2001), and Maricarmen de Lara, who directed *En el País de no pasa nada*, 2000 after a series of shorts and documentaries, all of whom began their careers in the eighties. *En el País de no pasa nada*, de Lara's first fictional feature-length film, begins as a melodrama, and ends by placing a twist on romantic comedy, a genre that acquired considerable popularity in Mexico in the 1990s as an attempt was made to appeal to film-going middle-class audiences in the wake of the genre's recent success in the United States.²⁰ Rather than slip into hetero-normative social conformity that might accompany such a generic shift, de Lara retains the dramatic edge of the film until the finish line, thereby providing the possibility of a metacritique of melodramatic codes that is fueled by discursive hybridity, as pathos is juxtaposed with fantasy and satire. Interpersonal and creative performativity, rather than asynchronous sound-image relations (as in *Um céu*) becomes the vehicle through which these codes are both invoked and defused. Like *Amores perros*, released the same year, the film navigates urban streets to reveal an accident and an uncanny coincidence: a failed carjacking of a highly placed executive, Enrique Laguardia (Fernando Luján) in Mexican international trade leads to a stray bullet puncturing the tire of a taxi driven by the husband, Pedro (Álvaro Guerrero), of a cabaret performer, Yadir (Carmen Delgado), leading in turn to the total damage of the vehicle. This scene establishes the degree of social inequality that will fuel conflicts and paths of resistance among some of the characters: as Enrique drives on to fetch his wife, Elena (Julieta Egurrola) for a social event, the actual (working-class) victims of the shooting are questioned, rather than helped by the police. Enrique does not get off easily, however: his abuses (selling contaminated milk for export) and excesses (absences caused by an extramarital affair) are investigated by his secretary, Luisa (Zaide Silvia Gutiérrez) and Gerardo (Arturo Ríos), a disgruntled IT expert who has just been laid off. Luisa unveils an embezzlement scheme, which is eventually leaked

²⁰ See Ignacio M. Sánchez Prado, *Screening Neoliberalism: Transforming Mexican Cinema 1988-2012* (Nashville: Vanderbilt University Press, 2014), 67-104.

to the press, Gerardo delivers compromising video footage of Enrique with a Spanish performer, Rita (María Isasi), outside the cabaret to Elena, who initially mistakes the tape for one of her virtual reality “empowerment” videos. Elena seeks out Rita, only to become intoxicated during a visit with Rita’s fellow rock band members. Meanwhile, Yadir and Pedro carry out a plot to kidnap Enrique in an attempt to resolve their economic difficulties, and take him to the outskirts of Mexico City, where he is held hostage in the shack of a former guerrilla fighter. In his absence, Rita escorts the giddy Elena, whom, she discovers is the daughter of a major music producer, through the city center to her home. Enrique’s boss sends the company henchman to locate the kidnappers’ hideout. In the scuffle that ensues, it is the henchman who dies, and Enrique decides to dispose of the body in such a way that it will appear as if he himself has been killed. After witnessing his own funeral, Enrique attempts to contact Elena, to no avail: he is alive, but has lost his job and his identity. Elena has transformed her home into a recording studio, and is now producing recordings of Rita’s musical performances with her band. The film thus proclaims a (momentary) triumph of feminine solidarity and an ethics of mutual empowerment over corrupt, self-serving, and exploitative patriarchal structures. Concomitantly, the plot resolution portends a new, more constructive type of transnationalism – a techno-savvy transnationalism authored by women – over the corrupt and fraudulent trade deals that can only damage Mexico’s international image as purveyor of basic goods.

Reconfigurations of urban and domestic space: Whereas Dalva in *Um céu* is shown doubly entrapped within a dwelling she is trying to leave behind – first by those closest to her and then by the media and the Law, with the opportunities and travails of the city beyond reach, public urban space in *En el país de no pasa nada* is portrayed as compromised by intrigues, interpersonal crime, accidents, swindles (as when a poor mother is given some of the contaminated milk for her family as “charity”), until the moment that Elena, savoring her freedom from self-imposed confinement, rides aimlessly with Rita in a rickshaw through the streets of downtown Mexico City. Urban transitivity seems to be contingent not upon a transcendent, roving camera eye (*Cidade de Deus*, *Orfeu*, *Bus 174*, dir. José Padilha and Felipe Lacerda, 2002), but upon the

devir, or emergent subjectivity (Guattari)²¹, of the female protagonist(s). Of equal interest is the way in which this devir seems attached to the reconfiguration of domestic space: if the living room is a site of encroachment by the forces that constrain Dalva (it's where the resentful Vítor disrupts her departure and the television set places their dispute in the public eye), the foyer in Elena's more privileged home is a stage where she can symbolically tear Enrique to shreds by pitching his cutup clothes from the second floor. In both films, the bathroom is a site of conflict and strife (as in Jaime Humberto Hermosillo's *Intimidades de un cuarto de baño* (1991), the bedroom is a safe haven where personal fantasies (rather than sex) can take flight, and the kitchen, a place of possible conciliation in *Um céu...* (the frying of an egg), is curiously absent from the *mise-en-scène* in *En el país...*, relegated to the toils of Elena's maid Rogelia (Elena Olivares), who brings nourishment and home remedies to Elena's bedroom after her deception by Enrique. Thus, while both films rely, like most film melodrama, on domestic space as a signifying space as well as the locale for most of the action, the starkly dystopian figuration in *Um céu...* and the irreverent, increasingly mediated use in *En el país...* favor a distancing from the diegesis and a disruption in the performance of gendered subjectivity, a disruption that isn't fully articulated, and hence isn't "resolved," in either film. In all four films, there is a blurring of the boundaries of public and domestic space, intensifying the possibilities for social critique and opening the way to historical representation.

Intermediality and remediation: Just as importantly, in these films, the commentary on the fragility of social relations and the exclusionary (or at least the very elusive) dynamic of the globalized economy is closely tied to a self-reflexive portrayal of the influence of electronic media on both the cinema and the construction of gendered subjectivity, an apparatic intervention that makes it impossible to divorce the consideration of the textual (diegetic) universe from the wider sociopolitical context. The cinema that binds the text cohabits the frame – at times collides – with electronic media, some of which are used

²¹ Félix Guattari, with Suely Rolnik. *Micropolítica: Cartografias do Desejo*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1986.

for surveillance purposes. While this intermedial copresence introduces the possibility of multiple temporalities and navigations of diegetic space; it also poses the question of the gendering of spectatorship in relation to each of these media. At key points in the plot, electronic and digital media (a television monitor showing live news in *Um céu* and *Under the Skin of the City*, CGI and handheld amateur video in *En el país*, and a webcam in *Nachbeben*) make intrusions into the *mise-en-scène*, refocusing our attention, if not on a separate spatiotemporal realm, an exit into the public sphere, on the limits of characters' consciousness, designating a meaningful blind spot.

One way or another, the women protagonists of these films have broken out of the existential – and by extension, narrative – bind they initially found themselves in, yet there are lingering questions regarding available and chosen means of communication and cultural production and consumption: how are the neighborhood and city mediated, and for whom? How reliable can telephones be if there is no sustaining fiber in intimate relations? How gratifying can video be as a medium for building a surrogate self? As Abril Trigo has observed, “consumption, and particularly the consumption of symbolic goods and cultural services, has become the engine of the economy as well as its main indicator.”²² With the transition to the new millennium, this aspect of global urban life is brought physically and psychically to the cinematic foreground in Stina Werenfels' *Nachbeben*. As in *Um céu de estrelas*, *Nachbeben* follows the Aristotelian formula of having the action – the exposure of simmering conflicts (of interest) and consequent eruption of violence – within a 24-hour period. Set in a suburban split-level home on the outskirts of Zürich, the narrative follows a crisis experienced an investment banker, HP (Michael Neuenschwander) and his wife, Karin (Susanne-Marie Wrage) as they host a dinner party at which HP's boss, Philipp (Georg Scharegg), his wife Sue (Bettina Stucky), and infant daughter are present, as well as Gutzeler (Leonardo Nigro), a new hire and, it is gradually revealed, HP's personal and professional rival. Nothing is materially lacking at this gathering – champagne, wine and hard liquor flow freely, there

²² Abril Trigo, “Afterword,” in Richard Young and Amanda Holmes, eds., *Cultures of the City: Mediating Identities in Urban Latin/o America* (University of Pittsburgh Press, 2010), 200.

are more than enough shish-kebabs for the grill, and the characters play with wind-up toys to a soundtrack of French disco, hip hop, and American R&B; yet it is soon evident that the temporarily expanded menagerie is in disarray. HP, on the verge of closing negotiations for a large and difficult account, is physically collapsing under the stress, and isolated from his wife and son owing to the added pressure of social performance. There is disaffection between Karin and HP, as well as between Philipp and Sue, exacerbated by the flirtation of the younger, spryer Gutzeler with Karin, an aspiring graphic artist, and the sudden revelation of an affair between Philipp and HP and Karin's Danish *au pair* Birthe (Olivia Frolich), whose next step is to work with a NGO in São Paulo. After efforts to catch Philipp's attention by telephone fail, Birthe threatens to present his wife Sue with the facts, to which Philippe responds with the offer of cash for her silence. Repulsed by the suggestion of a mercenary relationship, Birthe publicly confronts and slaps Philippe, while HP and Philippe end up in fisticuffs. The proceedings have been recorded on the webcam of HP and Karin's solitary teenage son, Max (Mikki Levy), who has gained access via electronic eavesdropping to Birthe's anguish and his parents' estrangement. Aside from corporate agism (HP is a mid-level executive whose displacement by the motorcycle riding Gutzeler marks a career reversal), and the shift from "traditional" business ethics, whereby company loyalty is rewarded, to a fluid and elusive, neoliberal "all options are on the table" model, the film underscores the results of interpellation by, and ingestion of, global corporate culture and aspirations: social alienation (HP, Max) and human interchangeability (HP, Birthe), rather than agency and fulfillment. Although Werenfels does not address migration to the same degree as other European-based filmmakers (Fassbinder, Armendáriz, Saura, Costa, Frears, Allouache), her inclusion of the *au pair*, English as a *lingua franca*, and a Romansh actor (Negri), speaks to the ways in which the global and heightened awareness of pluricultural environments are leaving their imprint in and through Switzerland, even as the film industry attempts to address the nation's own cultural diversity. As the Locarno film festival directors have stated, the public piazza screenings at that festival are designed to reflect the degree to which Switzerland has "at least

three or four souls and a plurality of cultures.”²³ By repopulating the extended domestic space, Werenfels disallows a retreat from this wider sphere, which suburban life might stand for.²⁴

As in *Um céu* and *En el país*, the small screen weaves its way into the *mise-en-scène* both as an object of popular consumption, and a means of remediation: portions of the film’s plot are only available to us through electronic footage, whether live television broadcast (*Um céu*), handi-cam (*En el país*), or webcam (*Nachbeben*), which distracts us from the primary diegesis and heightens our awareness of the voyeuristic positioning of the TV crew (*Um céu*), Rosales, as former employee of Enrique (*En el país*), and Max (*Nachbeben*). Paradoxically, this remediation and the gap in representation created by intermediality provides us with social insight even as the aesthetic incommensurability of film and video (for example, the webcam images in *Nachbeben* are composited to the point of distortion in color and form, even abstraction) deters us from fixating (as we might habitually be prone to do) on the electronic media. While the crew outside of Dalva’s home is a familiar scene to the Brazilian television viewer, its juxtaposition with the slower pace of distressing scenes inside the house provokes reflection on how young women like Dalva are ill-served by these media, which only visit neighborhoods like Mooca in the wake of misfortune and disaster. Essential to the tragedy of this film is that Dalva’s own drama becomes unwittingly coopted by local television. Indeed an important marker of Enrique and Elena’s social privilege in *En el país* is that they are able to create parallel lives when the lives they have built for themselves prove too constraining or oppressive as evidenced in the virtual reality videos Elena subscribes to, which provides her with an illusion of individual power and a source of sublimation. And while Max, in *Nachbeben*, has clearly mastered all the skills needed to navigate the digital universe, he is only able to communicate through the act of *recording*, rather than speaking or writing.

²³ Carlo Chatrian, “Line-up” Program for the 66th Festival del film Locarno, 7-17 August, 2013, Locarno, Switzerland.

²⁴ On suburbs as “defensive, possessive” spaces exclusive of “strangers,” see David Morley, *Home Territories: Media, Mobility, and Identity* (New York: Routledge, 2000), 129.

The Partition and the Façade: Beyond gesturing towards cultural and linguistic plurality in her film, Werenfels provides us with a microcosmic view of cultural and international inequities within Europe. She achieves this through the use of partitions – unlike Max who is able to “see” into the party while remaining at a comfortable distance from adult tensions and violence, Birthe’s retreat to her room means that she is only able to communicate (ineffectively) with the world via telephone. These images, composited and in soft focus, contrast with Piotr Jaxa’s pristine cinematography and crisp sound focus in scenes where we see HP walking in glass-walled structures at work, or in extreme fisheye close-up as he washes his face and comes up for air at the party. The fisheye shot is the first piercing of the façade found both at the workplace and erected in the backyard, leading to the violent outburst with Philipp in the game room, and the early morning scene where he nearly takes his own life. These same concepts, the partition and the façade are endowed with different symbolism, but nonetheless similar implications for the construction of gendered subjectivity in Rakhshan Bani-Etemad’s *Under the Skin of the City* (2004), which portrays a working-class family struggling to make ends meet in Tehran. Unlike the other films, which confine the action to tightly delimited spaces and casts,²⁵ Bani-Etemad utilizes a neo-realist style to depict daily life in Tehran, which each of her main characters transits according to the arcs of their intersecting dramas. Tuba (Golab Adineh) is a mother and grandmother who works long hours in a textile factory, which has given her a debilitating cough. Her eldest son, Abbas (Mohammad Reza Forutan), is a messenger for a law firm, who is trying to get a visa to work in Europe so that he can better support his mother and give his siblings a better future. His adolescent sister Mahboubeh (Baran Kosari) is plugged into transnational youth culture while studying at school. The stakes placed on Mahboubeh’s

²⁵ Hamid Naficy has called attention to how “a sense of claustrophobia pervades the worldview, mise-en-scène, shot composition, and plot development of many transnational films;” however, my own analysis of the uses of these claustrophobic spaces in the films above departs from Naficy’s reading of this claustrophobia as a sign of “retrenchment;” see Hamid Naficy, “Independent Transnational Genre,” in Ella Shohat and Robert Stam, eds., *Multiculturalism, Postcoloniality, and Transnational Media* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2003), 213.

ability to study are raised when we discover that one of her sisters is a victim of domestic violence, while another, Hamideh (Homeira Riazi) is being given away in an arranged marriage. In his effort to gain passage to a better material life and a shot at marriage with a young woman who works in Nasser Khan's (Alireza Oosivand) office, Abbas convinces his father Mahmoud (Mohsen Ghazi Moradi) to sell the house to pay for the visa. In the meantime, the young neighbor Masoumeh's (Meraveh Sharifinia) decision to attend an afternoon rock concert with Mahboubeh leads to Masoumeh's severe beating by her older brother who constantly stands vigil over her conduct. The beating, which is overheard by Tuba, Mahmoud, and Maboubeh is so severe that Masoumeh leaves home, and when Maboubeh finally finds her, destitute in a park, they are rounded up by police with some delinquent young men. When Tuba goes for the house title to get Maboubeh out of jail, she discovers that her husband and son have taken it and is unable to get it back from the new owner. When Tuba and her family are on the verge of eviction, Abbas goes to the "travel agency" to fetch his visa, only to discover that the business was a scam. A plan to smuggle drugs for Nasser Kahn to buy the house back goes awry. Tuba decides to save her son's life by giving him the rest of the proceeds of the house so that he can finally leave. The last scene of the film introduces a form of convergence through an impression of remediation: Tuba speaks in direct address to a documentary crew (heard offscreen) to ask them to whom they will show the documentary. The placement of the protagonists of this film ideologically and practically between the *façade* (the fraudulent travel agency, which, apart from a dream, sells globally symbolic goods to Abbas), and the partition, or stone wall of personal tragedy and sacrifice deriving from conformity to state ideology, encourages the metaphoric interpretation of these architectural devices within a transnational context of globalization, or as Abril Trigo has aptly characterized it, "global exploitation: the asynchrony between expectations and possibilities suffered by the locally excluded, condemned to a systematic unevenness between the slow or even regressive pace of socioeconomic integration and their accelerated ideological integration to

the global market of desires and symbolic consumption.”²⁶ This is indeed the dilemma of Dalva, Pedro and Yadir in *En el país*, and Abbas in *Under the Skin*.

Rechanneling Affect: Affect, of course, resides at the center of the *mise-en-scène* and plot turns of melodrama, whether cinematic, televised, or videotaped. I began this essay by pointing to disaffection as a salient characteristic of the intimate relationships portrayed in *Um céu*, *En el país*, and *Nachbeben*, and it is more than clear that the frustration of affect leads to forms of violence in all four films (Abbas’ profound disappointment at the loss of opportunity leads him to beat his own brother). Equally significant, however, is the shift in the vectors of affect away from romantic relationships and towards relationships based on the recognition afforded by friendship (Rita and Elena, Maboubeh and Masoumeh), as well as filiation and virtual motherhood. The loss of Dalva’s mother to Vítor’s bullet is the most irreparably tragic and disturbing moment in *Um céu*. Rogélia’s attentions to Elena following the shock of Enrique’s latest deception, Karin’s mothering of Sue’s infant and her motherly effort to save HP from himself, and Tuba’s extraordinary courage in facing homelessness to extricate her children from trouble should not go unnoticed by either the critic, or the viewer. Whether through the dramatic implosion of the state and commercial televisual apparatus into private life (*Um céu*), generic hybridity and the tracking of urban networks of power and affect (*En el país*), remediation as a portal to understanding psychosocial alienation (*Nachbeben*), or character-based transitivity and indeterminacy between the partition and the façade (*Under the Skin*), each of these films helps the viewer to find a footing in the precarious, fractured, and open-ended space of the global city.

²⁶ Trigo, “Afterword,” 200-201.

References

N.A. "Destacan Mujeres Cineastas en México: Schneider," <http://www.informador.com.mx/entretenimiento/2012/391637/6/destacan-mujeres-cineastas-en-mexico-schneider.htm>, 22 July 2012, accessed 3/11/15.

_____. "Filming in Switzerland: Production Service Companies," *Swiss Audiovisual Guide* 2013/14, accessed at http://www.swiss-audiovisualguide.ch/libraries.files/SAG_2013_web.pdf, 3/14/15.

Allen, Robert C., ed. *To be continued... Soap Operas Around the World* (New York: Routledge, 1995)

Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996).

Bainbridge, Caroline. *A Feminine Cinematics: Luce Irigaray, Women and Film* (New York: Palgrave Macmillan, 2008).

Benamou, Catherine L. "Televisual Melodrama in an Era of Transnational Migration," 139-171 in Darlene J. Sadlier, ed., *Latin American Melodrama* (Urbana: University of Illinois Press, 2009).

Benamou, Catherine L., and Marsh, Leslie M. "Women Filmmakers and Citizenship in Brazil, from *Bossa Nova* to the *retomada*," 54-71 in Parvati Nair and Julián Daniel Gutiérrez-Albilla, eds. *Hispanic and Lusophone Women Filmmakers* (Manchester University Press, 2013),

Chatrian, Carlo. *Line-Up*, Program for the 66th Festival del film Locarno, 7 August 2013, accessed at <http://www.pardolive.ch/en/Pardo-Live/today-at-the-festival;jsessionid=B2FE92D006861ADD35A2622A1C8BE511>, 11-7-13.

Cunningham, Stuart. "The 'Force-Field' of Melodrama," in Robert Stam and Toby Miller, eds., *Film and Theory: An Anthology* (New York: Blackwell Publishers, 2000), 191-206.

de Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1987).

Gleghorn, Charlotte. "The Dystopian City: Gendered Interpretations of the Urban in *Um céu de estrelas/A Starry Sky* (Tata Amaral, 1996) and *Vagón fumador/Smokers Only* (Véronica Chen, 2001), 225-242 in Cacilda Rêgo and Carolina Rocha, eds., *New Trends in Argentine and Brazilian Cinema* (Bristol, UK: Intellect, 2011).

Félix Guattari, with Suely Rolnik. *Micropolítica: Cartografias do Desejo*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1986.

Htun, Mala, and Piscopo, Jennifer. "Women and Politics and Policy in Latin America and the Caribbean." *Conflict Prevention and Peace Forum Working Papers on Women in Politics*, No. 2, New York: Social Science Research Council, 2014.

Kummer, Ivo. "Editorial," *Swiss Audiovisual Guide 2013/14*, http://www.swiss-audiovisualguide.ch/libraries.files/SAG_2013_web.pdf, accessed 3/14/15.

Maclaird, Misha. *Aesthetics and Politics in the Mexican Film Industry* (New York: Palgrave Macmillan, 2013)

Malanga, Marie-France. "Les stratégies identitaires des minorités noires face à la télévision française," in Tristan Mattelart, ed. *Médias, migrations et cultures transnationales* (Brussels: Éditions De Boeck Université, 2007), 57-71.

Martin, Michael T., and Paddington, Bruce. "Mexican Cinema and the "Generation of the 1990s" Filmmakers: A Conversation with Francisco Athié," *Framework* 45/1 (Spring 2004): 115-128.

Naficy, Hamid. "Independent Transnational Genre," in Ella Shohat and Robert Stam, eds., *Multiculturalism, Postcoloniality, and Transnational Media* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2003),

Nagib, Lúcia, ed., *The New Brazilian Cinema* (London: I.B. Tauris, 2006)

Ríos, Diana, and Castañeda, Mari, eds., *Soap Operas and Telenovelas in the Digital Age: Global Industries and New Audiences* (New York: Peter Lang, 2011)

Sánchez Prado, Ignacio M. *Screening Neoliberalism: Transforming Mexican Cinema 1988-2012* (Nashville: Vanderbilt University Press, 2014)

Schiwow, Micha. "Editorial," *Swiss Audiovisual Guide 06/07*, http://www.swiss-audiovisualguide.ch/libraries.files/sag_2006_2.pdf, accessed 3/14/15.

Stavens, Ilan, ed. *Telenovelas* (Santa Barbara: Greenwood, 2010)

Trigo, Abril. "Afterword," 199-215 in Richard Young and Amanda Holmes, eds., *Cultures of the City: Mediating Identities in Urban Latin/o America* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2010)

Valente, Eduardo, Vieira, João Luiz, and Ruy Gardnier, eds., *Cinema Brasileiro Anos 90: 9 Questões* (Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001)

Submetido em 15 de março de 2015 | Aceito em 1 de abril de 2015

***Los amantes pasajeros: An Update on
Almodóvar's Trans-Border Cinema***

Marvin D'Lugo¹

¹ Marvin D'Lugo is a research professor of Spanish and Screen Studies at Clark University (Worcester Massachusetts), and principal editor of Studies in Spanish and Latin American Cinemas. His essays on Spanish, Cuban, Mexican and Argentine cinemas have appeared in edited collections and scholarly journals in Europe, the United States and Latin America. He is currently working on a book on New Mexican Transnational Auteurs and co-editing a new critical anthology: *The Routledge Companion to Latin-American Cinema* (2016).

E-mail: mdlugo@clarku.edu

¿Quién, de tu vida borrará mi recuerdo y hará olvidar este amor,
Hecho de sangre y dolor, pobre amor? “Déjame Recordar.” Bola de Nieve²

Abstract

Los amantes pasajeros (2013) comes at a difficult moment in Almodóvar's career, when his cinema appears disengaged from his local Spanish audience and when critics and viewers abroad have responded tepidly to his more recent films. In an effort to repair these audience links, the film mobilizes a dense textual layering and allusions that incorporate into a contemporary comedy Spanish nostalgic tropes from Almodóvar's past, almost as if the authorial Almodóvar were spoofing an Almodóvar comedy. Characters and dialogue evoke the effervescent years of sexual freedom of the early post-Franco transition, the very years of the filmmaker's meteoric rise to celebrity. Along with this local address, one of the film's central aesthetic and cultural premises is the borderless contiguity between Spain and Mexico, the latter serving as a synecdoche for Latin America. Through intertextual associations, the film emphasizes the notion of Almodóvar's cinema as a trans-border Hispanic phenomenon. It is, in fact, this deterritorialized pan-Latino audience to which his production company, El Deseo and Almodóvar have addressed their attention over the past decade. *Los amantes pasajeros* thus represents a crucial but illuminating self-referential pause in Almodóvar's development, a film that underscores the return of his cinema to his Spanish roots in an immediately recognizable way, and which also reminds audiences of the ways his films have moved from their origin as a local Spanish phenomenon to an authentic transnational, trans-border object.

Keywords: Pedro Almodóvar; Transnational Cinema; Cinematic Recycling; Nostalgia films; Latin American Cinema; Auteurism

² The voice of Cuban singer Bola de Nieve is heard over the final credit scroll of *La ley del deseo* (1987) a paean to love lost that may be the first time that nostalgia as a cinematic trope is textually formalized in an Almodóvar film.

1. Alienated Memories

In March of 2013, on the occasion of the domestic release of *Los amantes pasajeros/I'm So Excited!* (2013), Pedro Almodóvar penned a commentary for the Sunday supplement of the Spanish conservative newspaper, *La Razón*, titled "La comedia según Almodóvar." Two months later a slightly modified version of the same article appeared in an English translation in the British film journal *Sight and Sound*, now titled "The Rhythm of Comedy." While clearly intended to promote his most recent film at home and abroad, their content suggested, as well, an attempt to position the film and himself within the broad contexts of Hollywood screwball comedies, dating back to the 1930s, and, for Spanish audiences in particular, to recall his long-established links to the Spanish black comedies of Luis García Berlanga, Marco Ferreri and Fernando Fernán Gómez of the 1950s and 1960s (Almodóvar 1998: 50-51). In both texts, Almodóvar sought to remind audiences that his own auteur signature has been shaped by familiar cinematic comedy traditions. Perhaps more significant than the substance of his comments, is what they tell us about the authorial practices of Spain's preeminent global auteur and his need to reinforce his connections to his national and international audiences. The following discussion is aimed at illuminate this tension between Almodóvar's cinematic memories and the most recent iterations of his authorial self-definition.

Los amantes comes at a difficult moment in Almodóvar's career. He appears to critics in Spain as having become disengaged from his local audience (Martínez 2011: 50) while audiences abroad have responded tepidly to his more recent films. What thus comes into focus in this film is an aesthetic strategy aimed at returning the transnational Almodóvar to his Spanish roots while also addressing diverse sectors of his international spectatorship. The project takes form through a process of textual layering and allusions that incorporates into a contemporary comedy Spanish nostalgic tropes from Almodóvar's past, almost as if the authorial Almodóvar were spoofing an Almodóvar comedy.³

³ He uses precisely those elements which, in the eighties were themselves often camp refigurations of an earlier age's tropes of Spanishness (Yarza 199 17-18).

In a career spanning three decades, Almodóvar's films have often been only slightly veiled stories about himself and of the revisions of his own identity as a film auteur (Smith 2013: 23). His biographical self-reference, however, has not been so insistently on display until the recent cycle of films that began with *La mala educación/Bad Education* (2004) in which his own childhood is fetishized through a series of objects, images and icons (Mira, 2013: 95, 98). By the time he makes *Los abrazos rotos/Broken Embraces* he is publicly reflecting on how this film mirrors the dynamics of Spain's law of 'historical memory' (Delgado 2009: 44). What is clear throughout the recent cycle—and made explicit in *Los amantes*—is that as an aesthetic strategy the community's collective memory is measured by the limits of the auteur's personal history, both public and private. In *La mala educación*, the process takes shape by investing the imagined body of Sara Montiel with an historical trace that mirrors the Spanish transition (D'Lugo 2009: 371-73). *Los amantes*, metaphorically invests another body—the corpus of early Almodóvar comedies—as the embodiment of the spirit of the sexual liberation that was one of the public features of the transition into plot and aesthetic design of *Los amantes pasajeros*.

We may see this reflexive authorial self-definition, on display throughout *Los amantes*, but it may be best crystalized near the end of the film when Norma Boss (Cecilia Roth), comfortably seated in the Business-Class cabin of a soon-to-be aborted flight from Madrid to Mexico City, is sipping drug-laced "Agua de Valencia," and explaining to the cabin crew and fellow passengers how she came to be a high-priced and influential Madame in Madrid in the early 1980s. The tale of her experience in Spain during the euphoric years of the political transition holds an ironic resemblance to Roth's own career during that same period. Norma's presence, in turn, leads her seat mate, Sr. Infante (Mexican actor José María Yazpik), to recall his own childhood in Mexico, and his father's sole treasure, a sexually provocative image of a younger Norma on the cover of *Interviú*, the Spanish soft core magazine that specialized in semi-nude female images and reports of political and economic scandals.

This seemingly incidental dialogue, highlighting the characters' evocation the period of the effervescent years of sexual freedom of the early post-Franco transition, the very years of Almodóvar's own meteoric rise to celebrity,

underscores the film's overall narrative logic in which a parody of the flight disaster movie camouflages a more serious effort to bring a Spanish audience to view their own current political and economic plight through the nostalgic filter of an Almodóvar sex farce.

This, in effect, produces a kind of textual hide-and-seek as the script is grounded in contemporary Spanish and global issues (Latin-American drug traffic, Spanish political corruption and Spain's current economic crisis), but just as persistently disavows any serious discussion of these topics by receding back into the comedic visual-narrative style of the first decade of Almodóvar's film career. Like the film's cabin attendant Joserra (Javier Cámara), whose current pact of total candor is an antidote to his previous pact of secrecy, Almodóvar rescripts that earlier style of apolitical escapism into a work whose plot moves inexorably toward the passengers' realization that they have to face up to the political and cultural disorder at home.

The invitation to recall the past, a secondary feature in his 1990s films—the elaborate staging of 'Recordarás' in *Tacones lejanos/High Heels* (1991); the retrospective opening of *Carne trémula*—had, by 2004 becomes the central focus of *La mala educación*. In that film, as in each of the three films that follow it, storylines were anchored in the self-referential remembrance of key films of Almodóvar's own first decade of filmmaking: *Bad Education* reimagined the Movida background of *Pepi, Luci Bom; Volver* reprised *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*; *Los abrazos rotos* was a behind-the-scenes melodrama focused on the making of a film visually similar to *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, and *La piel que habito* refigured the sexualized kidnapping trope that was at the center of *¡Átame!*. Each film in turn actively dialogued with the past by suggesting a connection between cinematic nostalgia for Almodóvar's films and contemporary Spanish society.

Not exactly 'remakes,' these films might more productively be understood as what Pierre Nora terms 'alienated memories,' films in which connections with the past that have been severed (1996 12) and which are posited therefore as when "we try to puzzle out our relation to the past" (1996 11). While following in the pattern of those earlier films, *Los amantes* involved a slightly different strategy in which Almodóvar's highly-theatricalized protagonists are

employed in the Spanish Mediterranean tradition as a way to talk about social problems with humor (Almodóvar “Rhythm” 2013: 39). They are all consciously engaged in escaping the difficult environment of contemporary Spain and their respective journeys to Mexico are cast self-consciously as a “*fuga*,” a flight of escape. Yet they are trapped in an even more theatricalized and predictable genre plot, the flight disaster movie, which, as his most recent films suggest, has been rewritten to reinsert the “alienated memories” of Spain’s long-term political morass. But they have been refigured particularly in the style of one of Almodóvar’s Spanish mentors, Luis García Berlanga, in order to enable audiences to “laugh[ing] at life’s limitations and tragedies, letting light and laughter break through the blackness” (2013: 39).

Specific characters in *Los amantes* are easily recognizable as updates from his eighties repertory: The comic portera from *Mujeres al borde de un ataque de nervios/Women on the Verge of a Nervous Breakdown* (1988), Chus Lampreave, is reprised in the Carmen Machi character who appears in one of the only three sequences that take place outside the airplane. As well, Ricardo Galán (Guillermo Toledo), the womanizing actor en route to star in a Mexican *telenovela* seems a calque of the character Iván from that same film. Ricardo’s telephone call to his former girlfriend Alba (Paz Vega), as she takes to Madrid’s famed Viaducto in an attempted suicide recalls a scene with Eva Cobos in *Matador* (1986). The story of the financial swindler, Sr Más (José Luis Torrijo), and his reunion with his estranged daughter, is itself a rescripting of the ultra-conservative Opus Dei family of the Antonio Banderas in *Matador*.

Parody (as in his earlier penchant for spoofing television) and self-parody (“La concejala antropófaga” from *Los abrazos rotos*) are stylistic constants of Almodóvar’s movie rhetoric. Here, though, they are not as random as in earlier works but suggest a sustained form of authorial address that will gradually lead the characters to confront to the world they has sought to repress. We see just how that self-refracting mirror operates in the opening minutes of the film as the established signature credit: “un film de Almodóvar” is replaced with the earlier, more modest “un film de Pedro Almodóvar” conspicuously recycling the same graphic used for the credits of *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* In the final panel of the animated visual credits designed for *Los amantes* by

famed graphic designer Javier Mariscal, an artist of Almodóvar's generation whose early career, like that of Almodóvar, was connected to underground comics in the immediate post-Franco period. Such transpositions of the Almodóvar bio-filmography work as a palimpsest of Spanish social and cultural memories in which the director's personal and professional trajectory are used as a metonym for post-dictatorship Spain. The sharp contrast between the bright and colorful credits, hark back precisely to the eighties style later repudiated by Alberto Iglesias' taut melodramatic scores, which accompany each of the films of the cycle beginning with *La mala educación*.

After the credits, the bridging strategy is then picked up in the first post-credit scene in which Antonio Banderas and Penélope Cruz appear in a comic cameo which sets the plot in motion. The presence of the two Spanish actors who have been closely identified with Almodóvar is significant in that their appearance together reminds American audiences of Almodóvar's extratextual status as star maker, thereby evoking a form of address to a prior Almodóvar as an auteur with history in international markets. Banderas's and Cruz's comic exchanges in an uncharacteristic Andalusian accent further serve to remind domestic audiences of the Spanish roots of both actors. In this way, the narrative will work opaquely to trigger the cinematic memory machine in a variety of culturally different audiences on which the film operates both to play out the local Spanish material but also to connect it with international markets.

2. The Auteur of Commerce

More than mere narcissism, Almodóvar's biographical self-inscription has long been aligned with a global perspective. We discern an awareness of contemporary culture beyond the borders of Spain beginning in his earliest commercial films, as in the evocation of British Punk Rock and Mexican boleros. Yet none of his films until *Los amantes*, had been so explicitly focused on the transnational as the plot device of the international airline flight from Madrid to Mexico City as it naturalizes the connections that contemporary Spaniards have to the Hispanic world beyond the nation's borders.

Global cinema has for decades meant to Spanish filmmakers and producers a mode of expanding the ever-shrinking Spanish domestic market by developing projects to attract European, US and Latin-American audiences (Elena, 2013: 40-44; 2012, Falicov 2013: 67-88). The roots of Almodóvar's current version of globalized Spanish production and marketing can be traced to his brief engagement with the efforts of the first post-Franco Socialist government to stabilize what Pilar Miró in 1984 famously called "*Cine español para el mundo*," an effort by the Ministry of Culture to promote for international markets a broad notion of cinema of quality, the founding principle of which was '*cine de autor*.' Almodóvar's direct experience of the transnational marketing came from his crucial but troubled experiences with Andrés Vicente Gómez, who in the mid-1980s was a key player in the Spanish government's promotion of a new generation of Spanish auteurs. His fifth feature film, *Matador* (1986), was produced through Gómez's Iberoamericana Films. The filmmaker in fact has noted the ways in which the script of *Matador*, his first effort within that expanded sense of the national industry, was tailored to reposition what had previously been his somewhat narrower, more topical image of Spain into a product able to circulate more effectively in international markets. This is the first and only time Almodóvar worked with a script collaborator, Jesús Ferrero, to produce a script, which would be more "more Japanese, more universal" (Vidal 1988: 159) in keeping with Gómez's notion of a transnational marketable commodity.

Matador, however, represented something quite different. More than absorbing foreign cultural models, the film demonstrates a conscious effort to glamorize and internationalize Spain for the outside world. It is here where Almodóvar begins to achieve the new "look" of Madrid and coincides with a version of the Spanish imaginary of post-Franco modernity in earnest (Dapena 2013: 507). This local/global scenario will in turn be played out in Almodóvar's own self-transformation as an international auteur, which increasingly becomes one of the persistent intertextual narrative threads of his later films. Rosanna Maule reminds us that "the *movida*-informed style championed by Almodóvar contributed to propelling the viability of Spanish cinema in the domestic and international film market throughout the 1980s and early 1990s" (2008:137).

Almodóvar's auteurist ambitions are perhaps best embodied in a brief sequence in *Matador* in which he appears in a cameo as a fashion designer Francisco Montesinos, producing a new fashion show titled *Las dos Españas* (The Two Spains). Tellingly, he presents himself as the self-appointed arbiter of a new fashionable version of the old Spain and one whose creativity is clearly aligned with the commerce of fashion (Dapena 2013: 496). The metaphor of the fashion designer as arbiter of a national style presciently announces the forms of transnational activity that will be taken up shortly after *Matador* when, with his brother Agustín, Pedro establishes his own production company, El Deseo S. A. We may look to the efforts to simplify a style of the national with a comic touch, overdetermined as the product of the creative genius of the author/designer.

After *Matador*, Almodóvar moved from what appears to be a modest development of his identity as auteur, that is, as the guarantor of textual coherence, to that of the auteur-star as a particular brand of social agency whose chief function was the commercial promotion of his films. This expansion and transformation of the auteur into a celebrity is increasingly guided by a cartography of cultural commerce unconcerned with geopolitical borders. The earliest examples of this new cartography of the Spanish auteur come with the marketing of *La ley del deseo*, for an international gay niche cinema.

It will be axiomatic in the films produced by El Deseo that the auteur becomes synonymous with the global, and the global auteur, in turn, becomes inseparable from the marketing of a particular authorial style. Timothy Corrigan argues that this modification of conventional film auteurism constitutes "a cultural and commercial intersubjectivity" (2003: 98), "promising possibilities of the auteur as a marketable commodity since the commercial status of his presence now necessarily becomes part of an agency that culturally and socially monitors identification and critical reception" (2003: 99). Gradually, the newly revised authorial Almodóvar of *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, *¡Átame!* and the later films of the nineties will devise strategies to monitor that business of commercial authorship beyond the borders of Spain, transforming the more conventional notion of a celebrity auteur into what Corrigan terms "the auteur of commerce" (2003 101).

One of the earliest of these strategies, the tried and true activity of promoting readings of his films consistent with his own persona, began with Nuria Vidal's book of interviews *El cine de Pedro Almodóvar* (Barcelona Planeta, 1988). Circulated almost exclusively in Spain, the book nonetheless lay the groundwork for progressively more elaborate controlled readings offered Frédéric Strauss's volumes of interviews, beginning in 1995. These interviews appeared first in the pages of the prestigious French film journal, *Cahiers du Cinéma* and would later circulate in book form as *Pedro Almodóvar: Un cine visceral* (Madrid, El País/Aguiar 1995), expanded and reedited in subsequent English-language versions. The interview format later devolves into the even more elaborated controlled "Self-interviews" which appear in the press books for his films which in more recent years transposed onto Almodóvar's own web pages which helps to transform the commercial auteur into what Núria Triana-Toribio has identified as an '*autor mediático*' or media-savvy author (Triana-Toribio: 2008: 260, 262). With the intensification of this process through the agency of his own production company, and buttressed by the interpretive apparatus of the interview and self-interview, Almodóvar becomes, for Triana-Toribio, a paradigmatic authorial figure shaped by and, in turn, shaping his media appearances.

His efforts at managing reception involve a unique form of media dispersion through the exploitation of subsidiary commercial outlets that accompany the evolving media presence of Almodóvar through music (Veron, 2013: 387-411), and the promotion of "*Las chicas de Almodóvar*." In this latter phenomenon, lead and supporting actresses from his films are seen as the product of Almodóvar's creativity and implicitly authenticate his authorship as a prodigious and boundless source of creative energy. This activity deflects Almodóvar's own stardom by suggesting that he is, more than merely a celebrity, a star-maker of ever more popular artists who will, in turn sing his praises.⁴ The promotional apparatus of each film seeks to carefully balance the local with what is now understood as global cultural circuits, giving rise to an intensified transnational aesthetic. As David James argues in terms of one

⁴ See the pastiche of comments by various of the Chicas in the VIVA PEDRO! Disk)

of the progenitors of Almodóvar's commercial auteurism, Andy Warhol, "[t]he audience for any specific film, and, in fact, any specific spectator activity both were subordinate to the audience in general, the subject of communication industry as whole" (1989- 82).

This process is intensified by the commercial expansion of *El Deseo* when, in 1990, it enters into a financial relation with French Production and Distribution Company Ciby 2000, which enabled Almodóvar's films more stable distribution in France and throughout Europe. This arrangement paralleled the earlier arrangement established with SONY Pictures Classics for U.S. distribution (Díaz López 2013: 113). While these commercial alliances assure unparalleled distribution for a Spanish filmmaker, as Jean-Claude Seguin has suggested, they also modify the visual-narrative style of the subsequent films (Seguin 2013: 432-452), projecting the eclectic range of non-Spanish audiences that needed somehow to be made congruent with the domestic audience. Not unrelated to this expansion is the increase of product placements within his films.⁵

There is in the early 1990s a notable asymmetry in that commodification of the Almodóvar brand; while the Atlantic markets of the U.S. and Europe dominate, there is also a very spotty circulation of his films to what would otherwise have appeared as the natural Spanish-language market in Latin America. Indeed, during the early nineties, Almodóvar is essentially a Euro-American commercial phenomenon. It is not until 1995, with *La flor de mi secreto/The Flower of My Secret*, in which a notable stylistic shift occurs through the reinsertion of Latin-American musical sounds in Almodóvar's films as they foreground the hybridization of Latin-American sounds in a Spanish context. While congruent with the diegesis of this Madrid-based film with narrative links to Europe, three incorporated musical compositions—Chavela Vargas's "El último trago," Bola de Nieve's "Amor y vida" and Caetano Veloso's "Noche de luna llena" suggest efforts to interpellate a Latin-American viewership "beyond the fictional frame" (Vernon 20009: 58). Tellingly, the three musical compositions work as sources of a cultural knowledge for the heroine of *La flor*, Leo (Marisa Paredes): They

⁵ One notes the prominence of fashion accessories by Chanel in *Tacones lejanos*, the highlighting of Jean-Claude Gautier costumes in *Kika* etc. For more details see Dapena: 511-517.

motivate her actions or comment on her circumstance. In this way, Almodóvar begins addressing a deterritorialized Spanish-language audience whose identification with any of his films may well be built on the cultural medium of the Spanish language or other culturally-specific elements. This is a process that embodies what Mette Hjorte refers to when she speaks of “Affinitive transnationalism,” “the tendency to communicate with those similar to us” (2009 17). With the eventual intensification of collaborations with Latin-American producers in Mexico and Argentina, and an emphasis on Latin-American plotting beginning with *Todo sobre mi madre*, the shape of the trans-border auteurism comes into increasingly sharper focus. It is ultimately this geocultural expansion of the auteur of commerce that shapes the plot of *Los amantes* through the narrative device of an airline flight across the Hispanic Atlantic from Madrid to Mexico City.

3. Latin-American Business

One of the central aesthetic and cultural premises of *Los amantes pasajeros* is the borderless contiguity between Spain and Mexico. As early as *Tacones lejanos*, Almodóvar, in fact, acknowledges in interview, the reality of “the Mexico-Madrid axis” (Strauss 1996 183) and thus suggests the very naturalization of the transnational dimension of the film. Norma’s relations with Infante, which moves through progressive stages of animosity, physical violence, sexual gratification, finally to amorous coupling of the Mexican and Argentine characters, effectively mirrors on screen Almodóvar’s ideal trans-border audience. Refining the broad framework of Hjort’s “affinitive transnationalism,” Deborah Shaw identifies a community who are not merely the passive receptors of a marketing or distribution scheme but instead “seek out films from cultures with which they identify” (2013 59). She terms this audience the “transcommunity” (60), and sees them as a reconfigured audience that transcends the limits of borders.

Indeed, the Norma-Infante coupling mirrors a broader process of Spanish/Latin-American trans-border movements in Almodóvar’s cinema. Mexico, which was first figured in his films through the auditory intertexts of boleros in

the late 1980s and early 1990s,⁶ is updated in *Los amantes* through the micro-plots involving the efforts of the various passengers to flee from the economic, emotional and political calamities of contemporary Spain. More than a country, Mexico is for them a fantasy space gleaned from contemporary headlines. A site for business encounters (Norma with her date with a prominent in Mexico City; for Ricardo Galán, a new career in a Mexican *telenovela*, suggesting the media shift for Spanish audiences from movies to Mexican tearjerkers); a place to escape the law for Mr. Más; finally, a place defined by the narco-traffic and death by the seer Bruna, the honeymoon ‘mule’ and, most of all, the hired assassin, Sr. Infante, whose very name recalls the acclaimed Mexican actor and singer, Pedro Infante. These, however, are all clichés and treated as such in the film in order to awaken in the audience the sense of a persistent adjacency between the two communities that reinforces the sense of an audiovisual space in which the borders that define sacrosanct national culture are all but erased by the emergence of a new trans-border cultural imaginary.

As Juan Carlos Ibáñez persuasively argues, a similar trans-border axis of Argentina-Spain relations forms a complex backstory to such films as *Laberinto de pasiones/Labyrinth of Passion* (1982), and *Todo sobre mi madre* (1999) (Ibáñez 2013: 163-166). That connection also informs the casting of Cecilia Roth (Ibáñez 2013 164-65) as one of three pivotal figures of the ensemble cast of *Los amantes*. Along with Javier Cámara and Lola Dueñas, she is a familiar presence in the film as one of Almodóvar’s regulars. Roth, however, is distinctive from the other cast member in that her character embodies the trans-regional dynamic of the film. While playing a fiction role, that role mirrors Roth off-screen celebrity person and channels Almodóvar’s cinematic past and Spain’s recent cultural history. Identified with the sexualized characters she portrayed in early Almodóvar comedies—she appeared in cameos in three of his first four films

⁶ The final musical duet in *La ley del deseo*, as Antonio and Pablo lip-sync the voices of the Trio Los Panchos, then the opening credits of *Mujeres al borde de un ataque de nervios* with the voice of Lola Beltrán singing the Mexican ranchera song, “Soy infeliz.” In *Tacones lejanos*, allusions to Mexico come in the scripting of Becky del Páramo’s elaborate return to Spain after a long sojourn in Mexico, loosely fashioned on the career of Spanish singer Rocio Dúrcal; finally through the presence of Mexican actors Gael García Bernal and Daniel Giménez Cacho.

and was the female lead, the nymphomaniac Sexilia in *Laberinto de pasiones*, a film in which comic treatments of Argentines in Spain figures prominently. In her dialogue and ensuing sexual coupling with Infante, Roth evokes the hypersexual Spanish past that was part of Almodóvar's earliest screen persona. As well, she serves as an on-screen surrogate for Almodóvar, moving the plot forward in ways that the other two leads do not: she organizes a petition against the airline, becomes the center of attention of the cabin stewards and, finally, helps the businessman, Mr Más, reunite with his daughter.

As a member of Almodóvar's close circle of friends in the late 1970s (Iván Zulueta, Eusebio Poncela), Roth's career dovetailed with Almodóvar's. They worked together in Zulueta's production of *Arrebato* (1980), where she played the lead female role and Almodóvar dubbed a female voice. Roth subsequently appeared in cameos in Almodóvar's films of the 1980s: In *Laberinto*, in particular, Roth's celebrity persona as a sexual presence and her linkage with Almodóvar became solidified.

In 1985 Roth left Madrid to return to her native Argentina, not to reappear in an Almodóvar film till the 1999 *Todo sobre mi madre*. During those intervening years, she appeared in two key films by her fellow expatriate Argentine director, Adolfo Aristaráin, both Spanish-Argentine coproductions: *Un lugar en el mundo/A Place in the World* (1992) and *Martín Hache* (1997), which for the latter she won a Goya for best actress from the Spanish Film Academy. Besides the prominence that her collaborations with Aristaráin brought her, her two films with him helped to reinforce her Argentine identity for a Spanish audience that may only have recalled her as an Almodóvar ensemble player but, through plots that underscore her Spanish-Argentine links. As well, these films affirmed her Argentine voice. In keeping with the Spanish tradition of not using direct sound, but also the xenophobic language tyranny, Roth's voice was dubbed in all of her roles in Spanish films up to 1985 (Guerra et al 2000 39). In the Aristaráin films, she speaks with her natural *porteño* accent. When she reappears in *Todo sobre mi madre*, after her two star turns for Aristaráin, she is no longer dubbed. Yet instead of a *porteño* accent, Roth speaks a hybrid Spanish, addressing characters in the *vosotros* form as she will do in *Los amantes*. In this respect, she becomes the palimpsest of Almodóvar's

transregional cinema, reminding audiences through her performance as Norma Boss of Almodóvar's Spanishness of his early years, but also of its refiguration over time to embrace a sense of borderless transcommunal audiences.

Through these intertextual associations between Spain and Latin America, *Los amantes* expands the notion of Almodóvar's cinema as a trans-border Hispanic phenomenon. It is, in fact, this deterritorialized Hispanic audience to which El Deseo and Almodóvar have addressed their attention over the past decade. Beginning in the late 1990s, El Deseo entered into its first Latin-American collaboration, with Tequila Gang, for the coproduction with Guillermo del Toro of *El espinazo del diablo/The Devil's Backbone* (2001). That film marks the first of an important series of transnational enterprises involving El Deseo with Latin-American producers and directors. Unlike anything in which El Deseo had engaged up to this point, *El espinazo* was a striking transnational mode of production involving Mexican and Spanish producers, a production crew and cast that moves beyond the limits of one nation (Shaw: 2013: 53), and a particular mode of suggesting forms of address built upon cultural exchange. Following that same aesthetic of hybridity, his 2006 film, *Volver*, is a crucial point in the cultural remapping. Through the centrality given to a tango standard, Carlos Gardel's "*Volver*," the narrative evokes a world of trans-border immigration for the plot and also the setting. The seamless bridge across geopolitical boundaries embodied in the flamenco version of the title song, acknowledges the Spain-Argentina cultural axis which parallels what Almodóvar had already noted as the Madrid-Mexico cultural axis.

The process textualized in *Volver* is mirrored in El Deseo's decided emphasis on Argentine sources. These collaborations, as El Deseo's executive producer, Agustín Almodóvar, hastens to note, is less about financial exploitation of Latin-American markets than about 'closely aligned cultural sensibilities' (D'Lugo 2013: 413), linking the Almodóvar brand with transregional cultural enterprises. In this regard, it is noteworthy that, while aligning their coproduction efforts with Argentine auteur cinema, this new turn mixes high and low in the 2000s with the company's financial collaborations on productions of art-house favorite Lucrecia Martel (*La niña santa*, 2004; *La mujer sin cabeza*, 2008), and more mainstream comic auteur, Damián Scifrón (*Relatos salvajes*, 2014).

As the preceding has suggested, *Los amantes pasajeros* is a crucial self-referential pause in Almodóvar's development, a film which, more than any of his earlier forays into movies about movie-making, makes his own cinematic biography the medium through which to narrate his story. The goal, as I have argued, is to return his cinema to his Spanish roots in an immediately recognizable way. At the same time, the film provides a striking update of two interwoven tendencies that have essentially transformed his cinema from its local site to a transnational, trans-border object. The first is the commercialization of his auteurism far beyond the models usually described of commercial auteurs. Authorship here is understood as both an artistic aspiration, but also a conceptual strategy through which to engage audiences in a reflection of their own social and political position in the world. The second involves the underscoring the alignment of his authorial identity with the evolving cultural narrative of post-Transition Spain, especially as these involve a rethinking of the geopolitics of the multiple audiences of Spanish cinema. *Los amantes pasajeros* follows the evolving pattern of Almodóvar's cinema to stabilize what might be productively understood as part of a trans-Hispanic imaginary that remaps Spain and Latin America but which also showcases the transcommunal nature of the films.

Finally, and perhaps most importantly, it defines the place of Latin America in the Spanish imaginary. That place is initially perceived as an escape, a place to run away to. Through a process of catharsis, invoked by the fear of impending calamity, a series of personal problems are resolved and the characters, typical of the Almodóvarian narrative, prepare to go home. That home is embodied in the Castilla-La Mancha airport, emblem of economic and political chicanery, thus metaphorically serving to remind audiences of the corruption that now needs to be addressed.

Works Cited

Almodóvar, Pedro (1998). "Une Comédie néo-Surréaliste: A propos de *El extraño viaje* de Fernando Fernán Gómez." *Cahiers du Cinéma* 534 (abril 1998): 50-51.

Almodóvar, Pedro (2013). "La comedia según Almodóvar." *La Razón*. 03 de marzo de 2013. http://www.la-razon.com/suplementos/tendencias/comedia-Almodovar_0_1788421269.html. Accessed 10/25/2013.

Almodóvar, Pedro (2013). "The Rhythm of Comedy." *Sight and Sound* May 2013, 23.5: 39.

Corrigan, Timothy (1991). *A Cinema without Walls: Movies and Culture after Vietnam*. New Brunswick N. J. Rutgers University Press. Rpt. Virginia Wright Wexman (ed.) (2003). *Film and Authorship*. New Brunswick N. J. and London: Rutgers University Press: 90-111.

D'Lugo, Marvin (2009) "Postnostalgia in Bad Education: Written on the Body of Sara Montiel." *All about Almodóvar: A Passion for Cinema*. Edited by Brad Epps and Despina Kakoudaki. Minneapolis and London: University of Minnesota Press: 357-385.

D'Lugo, Marvin (2013). "Almodóvar and Latin-America: The Making of a Transnational Aesthetic in *Volver*." Marvin D'Lugo and Kathleen M. Vernon (Eds). *A Companion to Pedro Almodóvar*. Malden Massachusetts and Oxford U. K.: Wiley-Blackwell Publishing: 412-431.

Delgado, Maria (2009). "Sensory Perception: Almodóvar's *Broken Embraces*." *Sight & Sound* 19.9 (September): 40-44.

Delgado, Maria (2013). "Wings of Desire." *Sight & Sound* 23.3 (May): 36-38, 40.

Díaz-López, Marina (2013). "El Deseo's 'Itinerary': Almodóvar and the Spanish Film Industry." Marvin D'Lugo and Kathleen M. Vernon (Eds). *A Companion to Pedro Almodóvar*. Malden Massachusetts and Oxford U. K.: Wiley-Blackwell Publishing: 107-128.

Elena, Alberto (2012). "The Latin American Connection." Jo Labanyi and Tatjana Pavlović (Eds). *A Companion to Spanish Cinema*. Malden Massachusetts and Oxford U.K.: Wiley-Blackwell Publishing : 40-44.

Falicov, Tamara L. (2013). "Ibero-American Co-Productions: Transnational Cinema, Spain's Public Relations Venture or Both?" *Contemporary Hispanic*

Cinema: Stephanie Dennison (Ed) *Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film*. London: Tamesis: 67-88.

Guerra, María; Castro-Villacañas, Elio; Zavala, Juan; Martínez, Antonio C. (2000). *Cecilia Dice... Conversaciones con Cecilia Roth*. Huelva: XXIV Festival de Cine Iberoamericano de Huelva.

Hjort, Mette (2009). "On the Plurality of Cinematic Transnational." *World Cinemas, Transnational Perspectives*. New York and London: Routledge: 12-33.

Ibáñez, Juan Pablo (2013). "Memory, Politics and the Past: Transition in Pedro Almodóvar's Cinema." Marvin D'Lugo and Kathleen M. Vernon (Eds). *A Companion to Pedro Almodóvar*. Malden Massachusetts and Oxford U. K.: Wiley-Blackwell Publishing: 153-175.

James, David E. (1989). *Allegories of Cinema: American Films in the Sixties*. Princeton N. J.: Princeton University Press.

Martínez, Luis. "Ésta es mi película más austera y dura." *El Mundo* 19 de mayo, 2011: 50-51.

Maule, Rosanna (2008). *Beyond Auteurism: New Directions in Authorial Film Practices in France, Italy and Spain since the 1980s*. Bristol U. K. and Chicago. Intellect Press.

Mira, Alberto (2013). "A Life Imagined and Otherwise: The Limits and Uses of Autobiography in Almodóvar's Films." Marvin D'Lugo and Kathleen M. Vernon (Eds). *A Companion to Pedro Almodóvar*. Malden Massachusetts and Oxford U. K.: Wiley-Blackwell Publishing: 88-104.

Nora, Pierre (1996). *Realms of Memory: Rethinking the French Past*. Translated by Arthur Goldhammer. New York: Columbia University Press. Volume 1.

Seguin, Jean-Claude (2013). "Is There a French Almodóvar?" Marvin D'Lugo and Kathleen M. Vernon (Eds). *A Companion to Pedro Almodóvar*. Malden Massachusetts and Oxford U. K.: Wiley-Blackwell Publishing: 432-452.

Shaw, Deborah (2013). "Deconstructing and Reconstructing 'Transnational Cinema'." In: Stephanie Dennison (Ed) *Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film*. London: Tamesis: 47-65.

Smith, Paul Julian (2013). "Almodóvar's Self-Fashioning: The Economics and Aesthetics of Deconstructive Autobiography." Marvin D'Lugo and Kathleen M. Vernon (Eds). *A Companion to Pedro Almodóvar*. Malden Massachusetts and Oxford U. K.: Wiley-Blackwell Publishing: 21-38.

Strauss, Frédéric (2006). *Almodóvar on Almodóvar*. Revised Edition. London: Faber and Faber.

Vernon, Kathleen M. (2013). "Almodóvar's Global Musical Market." Marvin D'Lugo and Kathleen M. Vernon (Eds). *A Companion to Pedro Almodóvar*. Malden Massachusetts and Oxford U. K.: Wiley-Blackwell Publishing: 387-411.

Vernon, Kathleen M. (2009). "Queer Sound: Musical Otherness in Three Films by Pedro Almodóvar." *All about Almodóvar: A Passion for Cinema*. Edited by Brad Epps and Despina Kakoudaki. Minneapolis and London: University of Minnesota Press: 51-70.

Vidal, Nuria (1988). *El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelona: Ediciones Destino

Yarza, Alejandro (1999). *Un caníbal en Madrid: La sensibilidad campo y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ediciones Libertarias.

Federico Hidalgo, Argentine-Canadian filmmaker

Peter Rist¹

¹ *Peter Rist, PhD is a Professor of Film Studies at Concordia University, Montréal, Québec, Canada. He has published extensively on East Asian film, and his latest book, Historical Dictionary of South American Cinema, has recently been placed on the list of “Best Reference Titles, 2014,” by Library Journal.*

E-mail: peterist@videotron.ca

Abstract

Argentine-born Federico Hidalgo, his Mexican-born wife Paulina Robles and many collaborators including his former students and fellow professors at Concordia University have made four fiction feature films together over the last 10 years. Only the first of these, *Un amore silenzio/A Silent Love* (2004) has gained international exhibition and recognition. This is unfortunate because Hidalgo's films present a highly original and stylistically creative approach to the problems faced by Latin American immigrants and visitors to Canada/Québec, including their spatial orientation.

Key words: Latin-American (exile), (Canadian) immigration, independent (filmmaking).

Argentine-born film director Federico Hidalgo, together with his Mexican-born producer/script writer wife, Paulina Robles have developed an interesting body of fiction feature films, mostly made close to home in Montreal, Quebec, Canada, that explore the situations of exile and multiculturalism. Hidalgo was born in Mendoza (1961) and moved with his family to the U.S. and Canada and back to Argentina, where in 1975 the political violence in his home country made it impossible for his parents to continue to live there. He completed high school in Fredericton, New Brunswick, Canada (1976-79), after which he travelled extensively throughout Latin America and Canada (1980-85). In 1985 he moved from Toronto to Montreal, where he worked in theatre initially as an actor, and later as a writer and director. He co-founded a number of theatrical groups that focused on performing plays with a political edge, e.g., on unemployment, immigration, Central American conflicts, and apartheid. Through his working in legitimate theatre, Hidalgo realized he enjoyed collaborating with others, an attitude he has continued until the present day.

A degree in Political Science that Hidalgo had begun at York University, was completed at Concordia University (1990), and while doing this he began acting in student films, and from 1990 to 1997 he was firstly an undergraduate then a graduate student in film production, receiving BFA and MFA degrees from the Cinema Department (now known as the Mel Hoppenheim School of Cinema) at Concordia. The film production and animation programs within the Faculty of Fine Arts tend to encourage individual creativity, enabling Hidalgo to find his own “voice,” while he was there. He made a number of 16mm short films during this time in Canada and Mexico, including his first, second and third-year undergraduate, prize-winning projects, *Walker* (1991, 10 min.), *The Case of Danny Lester* (1992, 20 min.), and *Another City* (1993, 25 min.) in Montreal, and a co-directed documentary film in Mexico City, *Lotería* (1996, 22 min.) *Another City* is remarkable for a student film, featuring fine acting performances and high quality black and white cinematography, editing and sound design. Thematically, it looks ahead to Hidalgo’s more recent films, with its ambiguous storyline of a young man who decides to stay, while his family and friends are getting ready to leave a fictional, visually deserted city for no clear reason. There is a suggestion

of the environment being under threat, perhaps atmospherically, perhaps by a military invasion, and even a possibility of a futuristic dystopia. In any event the tone is lightly comic and extremely mysterious.

While he was still a student, Hidalgo was teaching English as a Second Language at McGill University, and even before he received his MFA he was employed as a Part-time instructor of undergraduate Film Studies in the Concordia University School of Cinema. He became very popular with students, especially when teaching Film Aesthetics and Film Directors courses, and he is now a regular professor of film production, where at different times he has been in charge of all three of the core Filmmaking courses (I, II, and III) as well as Writing for Film.

He and Paulina had great success in getting their first fiction-feature film project off the ground, *Un amor silencio/A Silent Love* (2004), securing funding from Telefilm Canada and Quebec's Société de développement des entreprises culturelles (SODEC) that enabled them to hire a very prominent Mexican actress, Vanessa Bauche (Susana in *Amores Perros*, 2000), who had already won two Silver Ariel awards—The Mexican film industry “Oscars”—including Best Supporting Actress (Mejor Coactuación Femenina) for *De la calle* (2001). Half of the film was shot in Metepec (an hour outside Mexico City) with a Mexican crew and half in Montreal (mostly in the cosmopolitan Mile-End district) with a Quebec crew. For producer/distributor, Pascal Maeder, and his company Atopia Films, it was his first fiction feature project. Significantly Maeder and the cinematographer, François Dagenais had been fellow-students with Hidalgo at Concordia University, and with his wife co-writing the script, and with some of his own students—e.g., Sophie Farkas Bolla as an “assistant production coordinator”—being hired as crew members, *A Silent Love* set the pattern for the director's desire for collaboration.

Unusually for a film made in the Province of Quebec, where the first language is French, *A Silent Love* was shot in English and Spanish. Norman (Noel Burton) is a quiet, middle-aged, English Canadian CEGEP college film professor who meets up with the attractive, much-younger (28 yr.old) Mexican woman, Gladys

(Bauche) through an Internet matchmaking service.² He travels to Mexico City to meet her and bring her back to Montreal, and at her home he agrees to also host her widowed mother, Fernanda (Suzana Salazar) for a period of time until his wife-to-be is fully oriented. Gladys is not at all docile. She is very smart, independent and headstrong, and more interested in companionship than money and getting a Canadian passport. Increasingly, Norman becomes attracted to Fernanda, while at a dinner party at his house, one of the guests, Molly (Paula Jean Hixson), a feminist, questions the old-fashioned colonialism of male-order brides from less affluent societies. Gladys befriends her and heightens her own awareness of political issues. Gladys rapidly becomes fluent in English and seemingly learns French, also. She gets a job at a Chinese-owned sushi restaurant, where she learns from the Japanese sushi-chef, eventually producing hot “Mexican” sushi. One can imagine her learning both Mandarin and Japanese. On the other hand, Norman never attempts to talk to his wife in Spanish, but he does markedly improve his Spanish-speaking skills with Fernanda. He understands that he and Gladys are not well “matched” and their growing apart overshadows the second half of the film.

One of the strengths of *A Silent Love* is how it reflects the wide-ranging multi-culturalism of Montreal, and Canada, in general. The most important French-speaking character in the film is played by Cameroun-born local actor Maka Kotto, who has become famous for being a prominent separatist, and MP, initially (in 2004) for the Bloc Québécois.³ Interestingly, Kotto plays a friendly CEGEP co-worker who Gladys wants to connect up with a Mexican friend of hers, Ana Francisca (Regina Orozco)! As Hidalgo states in an interview, “In the generalized Mexican view, if you are being set up with a Canadian man, you are not thinking you are going to end up with a man of African origins, even though

² Special to Quebec, the CEGEP (*Collège d'enseignement général et professionnel*, General and Vocational College) junior college system includes a required two-year enrollment for entry into any of the province's universities.

³ The Bloc Québécois is the Federal political party that supports the separatist agenda of the Provincial Parti Québécois. Although the Parti Québécois has won the Provincial election on a number of occasions, most recently in 2012, when Kotto became Minister of Culture and Communications, the Bloc was formed on the understanding that it could never win the Federal election, but would serve the interests of Quebec nationalism.

'African-Canadians' have been in Canada for 300 or 400 years, so it is not a question of them being necessarily recent immigrants. Still, the conception of the 'Canadian' is that of a white European, a view that exists even outside of Canada and not just within Canada ..."⁴ Later in the same interview, Hidalgo discusses how they wanted to tell a story of "many immigrants in Montréal. Some of them are Latin American, some come from other places, some of them are first or second-generation, or even thirteenth-generation for the French. Thus this theme resonated even more once we cast Maka [Kotto]."⁵ Ultimately, *A Silent Love* successfully managed to subvert stereotypes of race, language and gender, in particular those of mail-order brides, cross-cultural communication, male desire, and in Scott Foundas' words the film was "commanded by" Salazar's intelligent performance, "who basks gloriously in one of those rare roles that allows an actress of 'a certain age' to seem funny, sexy, vital and entirely unafraid to show a few wrinkles."⁶

A Silent Love premiered in the Dramatic Feature, World Cinema section of the Sundance Film Festival, where it was received very well, and garnered a very positive *Variety* review from Foundas (7 March, 2004). It received its Mexican premiere at the Guadalajara International Film Festival (25 March, 2004), and, later in the year Hidalgo and Robles won Best Screenplay awards at the Brooklyn International Film Festival and the Miami Latin Film Festival, where Salazar also received a mention as Best Supporting Actress. Unfortunately, because the film had its North American premiere elsewhere, it didn't screen at either of the major international film festivals in Montreal or Toronto, but in October 2004 it did receive a limited release in Quebec/Canada and the U.S., where it received numerous positive reviews from New York and Los Angeles film critics. Most surprisingly perhaps, in 2005, *A Silent Love* received Genie nominations for Best Screenplay and Salazar's performance (as Best Supporting Actress) from the Canadian Film Academy (the industry's Oscar equivalents).

⁴ Bruno Corneiller, «Quiet Revolutions and Silent Loves,» *Nouvelles vues* sur le cinéma québécois, no. 3 (Printemps 2005). http://cinema-quebeois.net/edition3/pdf/Quiet_Revolutions&Silent_Loves_2.pdf

⁵ *ibid.*

⁶ Scott Foundas, *A Silent Love*, review, *Variety* (7 March, 2004). <http://variety.com/2004/film/reviews/a-silent-love-1200534670/>

The success of *A Silent Love* enabled Atopia to produce (four) and distribute (nine) more feature films over the next three years, including Hidalgo and Robles' second fiction feature, *Imitation* in 2007, and two successful French-language films, Noël Mitrani's *Sur la trace d'Igor Rizzi* and Sophie Desraspe's *Rechercher Victor Pellerin* (both 2006). Spinning off from the story of their first feature, *Imitation* again stars Bauche as Teresa, a Mexican woman who travels to Montreal looking for her husband, Angel (Conrad Pla), after he had, apparently deserted her. She meets a grocery store worker, Fenton (Jesse Aaron Dwyre), who falls in love with Teresa and convinces her to let him help her find Angel, whom she calls her "brother." Fenton and Teresa criss-cross Latino Montreal, persuading a series of characters to reveal clues that will finally lead them to Angel. Teresa keeps more than one secret of her Mexican past from Fenton, involving a \$25,000 shipment of strawberries, which became spoiled. She also steals Fenton's car, although this doesn't delimit his devotion. There are comic and ironic moments in *A Silent Love*, that according to Hidalgo were appreciated more by Spanish- than English-speaking audiences, and *Imitation* has more of these, especially involving the secondary characters the searching couple meet. Indeed, *Imitation* is more episodic and ambiguous in its narrative structure, which probably limited its theatrical success. It was shown in a couple of U.S. film festivals and received a limited release in Canada, but only two reviews, both Canadian remain linked by *Rotten Tomatoes*, the most extensive English-language film review website.⁷

Imitation's lack of exposure is very unfortunate because, as a film, it was actually more interesting than *A Silent Love*. A pattern was also set for Hidalgo's following projects and for Maeder's distribution efforts. Hidalgo made a very low budget, personal feature documentary, *New Tricks* (2009) for his own production company, Another City, which was distributed by Atopia, but by the time he got to make his third fiction feature, *L'incrédule* in 2010, the DVD market was beginning to collapse while Maeder was seeking to expand Atopia's distribution arm. Online distribution was, and still is too unstable to help finance theatrical runs for lower budget films, so Maeder was unable to

⁷ <http://www.rottentomatoes.com/m/imitation/>

promote *L'incrédule*, Hidalgo's most personal, most experimental and, arguably his best film, to appropriate festivals and theatres. Distribution in general is a struggle for independent filmmakers, and the plight of *L'incrédule* is surely not an isolated case of an excellent, innovative work remaining virtually unknown to the world of film criticism.

Co-produced by Hidalgo and Patricia Diaz for his own company, Another City, *L'incrédule* (The Skeptic), which roughly translates into English as "The Incredulous One," was made almost entirely in Spanish, with Montreal-based Latin American immigrant (and refugee) actors playing almost all of the roles.⁸ Hidalgo had written the script a year before, and his wife Paulina Robles encouraged him to make it even though they had no funding in place. They managed to make the film on a miniscule budget, in part by having some access to Concordia University film equipment, and by employing a crew consisting of some current and former students, including Glauco Bermudéz (cinematography), Diego Rivera Kohn (editing), and Hidalgo's teaching colleague Michael Yaroshevsky (associate producer). Somehow they were able to build a number of interior sets for *L'incrédule*, designed by Amy Keith. After the shooting phase, they were finally able to get post-production money from SODEC and were able to finish the film in 2011, although it didn't get a limited release until August 2012.

Tomás (Marcelo Arroyo) and Sofía (Marcela Pizarro) are visited in their home by a financial analyst, Mariano (Claudio Cáceres). Mariano's wife Luisa (Francesca Bárcenas) is nearby, so the couple invites her to come in, also. All four of these, the film's principal characters, were born in Latin America, and we learn that Tomás was the earliest to arrive in Canada, when his parents fled political strife in the 1970s. He is probably Chilean and grew up in Montreal, and has adapted well to Canadian life, speaking French fluently. Sofía is a photographer and her husband secured them a contract to produce a series of photographs of telephone booths. Mariano used to be an engineer, but presumably couldn't practice (or get a job in his field) in Quebec, while Luisa,

⁸ With the exception of Marcelo Arroyo, who is of "Chilean descent," and was, presumably born in Canada

a proud teacher had just been fired for the second time by a nursery school. They are recent immigrants, and she seems strongly affected by feelings of alienation. Nonetheless she adopts a positive attitude and suggests that they all go into the business of *charuflauta*, a mysterious apparently curative procedure for melancholic loneliness. When the team visits their first clients, Jaime and Yolanda Perez (Léo Arguello and Luz Tercero), it becomes apparent that for the Perez couple a *charuflauta* is some kind of bug that has presumably infested their kitchen cupboards. But we never see any bugs, and while the meaning of *charuflauta* remains ambiguous, the concept has managed to bring even more Latin American immigrants together. The scene ends with a party where the Perez children dance to a Cumbia record. In addition, Tomás, who all along had made sarcastic remarks about the words and actions of the expanding group, finally drops his guard and becomes warm and friendly. Having insisted on always filming empty phone booths, Tomás seems happy in the film's final scene to find two strangers enter the frame of his camera, which is set up to photograph the last telephone booth in the series.

Although the action of *L'incrédule* is limited to house (and the potential *charuflauta* office) interiors and telephone booth/landscape exteriors on the outskirts of the Montreal suburbs, the care with which they have been chosen and framed is exquisite. Strikingly, for a film with minimal action and sparse decor, Hidalgo and Bermudéz chose to shoot with a widescreen aspect ratio. Often, in interior scenes, the film camera is facing the wall, perpendicularly and there are no reverse angle shots. Normally one would understand this strategy to be “theatrical,” except that the distance of the camera to the human subject varies, and sometimes there is no foreground space visible, only actor-occupied mid-ground, and a very plain wall behind, with a single hanging poster, painting, photograph, or other artwork. On the one hand, such framing and composition is reminiscent of Jean-Luc Godard/Raul Coutard's reflexive, modernist (or “post-modernist”) films of the mid- to late-1960s—e.g., *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1968)—where the strangeness of the image suggests alienation and fragmentation. On the other hand we are reminded of Sofía and Tomás' work as photographers. Indeed in almost every case where they are practicing their métier, we do get shots of the tripod-mounted still camera pointing directly at the

film camera as perfectly reverse-angled views from the perspective of the phone booth, as subject. There is always time for us to think about the composition of the frame and the position of the film camera, so that we realize how different the interior and exterior scenes look and feel, while also understanding how odd both visual strategies are. I am persuaded that the filmmakers must have had access to a portable telephone booth, since it is hard to believe that such isolated locations, seemingly far from any habitation, would have been chosen by a telephone company, knowing that there would rarely ever be a paying customer in the vicinity. (This has been confirmed by Hidalgo.) Remarkably, the choice of framing and camera distance for the interior scenes is appropriate for showing the growing bonds between people, so that in the last communal scene, inside the Perez's living room, the camera is at a long distance, enabling all six adults and the two Perez children to be shown together. The intimacy of the human subjects that culminates in this scene is suggested as much by the cinematography as by their actions.

As with all of Hidalgo's films, there is a light, humorous strain running throughout *L'incrédule*, especially in relation to the mysterious nature of *charuflauta*. Mood, theme, and character development are more important than the plot, per se, and Hidalgo, with his background in Latino theatre, and Robles with her writing skills and command of the Spanish language worked in close collaboration with the actors to create their performances and fine tune the dialogue. In fact, *L'incrédule* is a remarkable achievement: a film that successfully combines all-around collaboration with a coherent, organic visual style. Perhaps it is not surprising that this film was not a box-office or critical success in its home province of Quebec. Despite its French main title, and fully sub-titled release copy, there are only a few words in French—most notably, Tomás' phone call with his boss—and most of the characters complain about how they are treated as foreigners in Montreal. Of course, the point here was not just to address the situation of Latin American immigrants, being stuck in a "middle-ground" trying to adapt to Quebec culture, but to recognize the problems faced by newly arrived immigrants anywhere in the world. Hidalgo and Robles have clearly brought their own personal experiences to their films, but through a great deal of abstraction—we never see the city of Montreal,

or even, recognizable suburban areas; the characters talk a lot, maintaining their native language, but rarely discuss their backgrounds or concrete experiences—the social contexts become universalized.

In their other films, they have expressed very clearly the extreme diversity of the ethnic, racial and linguistic components of cosmopolitan Montreal, and as they have become more innovative and ambiguous in their narrative and stylistic approaches, so they have become less obvious in expressing Quebec or Canadian societal issues. Indeed, it is unfortunate that neither *Imitation* nor *L'incrédule* were showcased at events such as the independent film festivals of Rotterdam (International Film Festival Rotterdam, IFFR) or Buenos Aires (Festival Internacional de Cine Independiente, BAFICI), where they may well have been admired for their originality/creativity. As it is, Hidalgo's fine first feature, *A Silent Love*, which is much more mainstream and (perhaps, significantly), more socially relevant than his subsequent work, remains his only well-known film. Perhaps things will change with his latest effort, *La concierge*, which received its world premiere at the annual exhibition of Quebec-made films, Les Rendez-vous du Cinéma Québécois in late-February 2015, and is due to be released in April by Atopia in a (mainly) French-language version. However the synopsis indicates that it is a very episodic work. "A concierge [Hidalgo, himself] shows a small apartment to a series of visitors: a woman recently divorced, a widower, an immigrant artist, a youth striking out on her own..." the synopsis also reads as if *La concierge* is both ambiguous and, like *L'incrédule*, visually concerned with relationships between personages and architecture: "Each visitor feels an immediate attachment to the place, and appeals to the concierge to grant them the tenancy..."⁹

⁹ <http://www.anothercity.ca/synopsis/>

REFERENCES

Bruno Corneiller, «Quiet Revolutions and Silent Loves,» *Nouvelles vues sur le cinéma québécois*, no. 3 (Printemps 2005). <http://cinema-quebecois.net/edition3/pdf/Quiet_Revolutions&Silent_Loves_2.pdf>

Scott Foundas, *A Silent Love*, review, *Variety* (7 March, 2004). <<http://variety.com/2004/film/reviews/a-silent-love-1200534670/>>

Jim Slotek *Imitation*, review, *Sun Media* (11 January, 2008). <<http://jam.canoe.ca/Movies/Reviews/1/Imitation/2008/01/11/4767540-sun.html>>

**The Man, the Corpse, and the Icon in *Motorcycle Diaries*
Utopia, Pleasure, and a New Revolutionary Imagination**

Cristina Venegas¹

¹ *Cristina Venegas is Associate Professor of the University of California Santa Barbara's Department of Film and Media Studies where she teaches about history, criticism and theory with an emphasis on Latin American and Latino film and media. She is the author of Digital Dilemmas: The State, the Individual and Digital Culture in Cuba (2010), as well as many essays dealing with topics such as revolutionary culture, Cuban cinema, and regional media industries published in major anthologies and journals.*

E-mail: venegas@filmandmedia.ucsb.edu

Abstract

Bringing together filmic, theoretical, popular and historical sources, the essay addresses the figure of Che Guevara as icon, myth and commercial object, as well as the significance of its representation in contemporary cinema.

Keywords: Revolutionary imagination, Che Guevara, traveling theory, iconicity, myth

And if there is any hope for America, it lies in a Revolution, and if there is any hope for a Revolution in America, it lies in getting Elvis Presley to become Che Guevara.

Phil Ochs

An eyewitness reported that upon facing his executioner in the little schoolhouse in the Bolivian highlands, 39-year-old Ernesto “Che” Guevara said, “Shoot, coward. You’re only going to kill a man.”² After he and his comrades were executed, Guevara’s body was flown to the nearby town of Vallegrande, laid out Christ-like on a deathbed in an austere laundry-room with half-opened eyes. The eerie image of his death was captured in photographs and on film. Newspapers reported that communist Revolutionary pursuits in Bolivia had come to an end. The date was October 9, 1967.

If his contribution to the Cuban Revolution had not already immortalized him, the events following Che Guevara’s death secured his mythical status in the pantheon of revolutionary heroes. A symbol of ideological resolve, tenacity, and moral conviction, the revolutionary’s body, now a corpse, became invested with immense political meaning both by those who venerated him and those who scorned him. His hands were severed in order to make a definitive identification, his face disfigured in a crude attempt to make a death mask, and the corpse, arms tied behind the back, was tossed into an unmarked grave by the Bolivian military. For Vallegrande, where these events took place, the dead Che literally became a Christ symbol and a lay saint. Buried in anonymity, his enduring presence became legendary in the Bolivian mountains. Popular culture referred to *la maldición del Che*, the Che curse, a narrative that reiterated mythic postmortem events, telling of mysterious tragedies suffered by many of the people associated with his capture and execution. It is a fact that most of those involved died within the next decade.

The novelistic account of the deaths is woven into the mythology of Che, confirming the great loss of the Argentine guerrilla hero to Latin America, and to the ideology of the Left. It is a formidable narrative of revolution, inflated

² TAIBO II, Paco Ignacio. Ernesto Guevara también conocido como el Che. México: Planeta, 1996. 729-761. Taibo’s account of the capture, execution, myth and curse are vividly and dramatically written in this text.

with heroism and idealism. The real story adds ridiculous irony to the sublime fiction. The severed hands and death mask were hidden away by a Bolivian general who admired Guevara's ideals. The CIA pursued the general until he left Bolivia to live in Cuba. Before leaving, he gave the hands—in a jar filled with formaldehyde—to a Bolivian journalist who in turn kept them hidden under his house until he was able to return them to Che's family. Thirty years later, in 1997, Guevara's remains were found buried near an airstrip in Vallegrande, and returned to his family in Cuba, where he received a state funeral in the province of Santa Clara, site of a then newly built museum and mausoleum.³ Amid celebrations to commemorate his memory, Fidel Castro symbolically declared that Che was, "fighting and winning more battles than ever."⁴ Whether brought to life by mourning, filmmaking, or commerce, the complexity of Che Guevara's "resurrection" is worthy of examination as a factor in postmodern consumerism, in which politics have become a matter of style in search of substance.

Traveling Revolutionary Texts

The chronicle of Guevara's death and his iconic status are no secret. These topics have filled the pages of at least eight books, and fueled several feature films and documentaries. Yet an evolving significance of the life and legend lies outside these media, in various strands woven around the representation of Guevara. This is seen particularly in the renewed circulation of his image and ideas surrounding the worldwide release of Walter Salles's film *Diarios de motocicleta* (*Motorcycle Diaries*, 2004). In the film, the character of Ernesto Guevara evolves in the adventure of travel.

³ RICO, Maite. GRANGE, Bertrand de la. "Operación Che". *Historia de una mentira de Estado*, February 2007, Letras Libres. Available in: <http://www.letraslibres.com/index.php?art=11819>. Accessed on: 13 June, 2009. After an extensive scientific investigation, these two journalists from the Spanish daily *El País* raised doubts that the remains found in Vallegrande in fact belonged to Che Guevara. Their report challenged forensic conclusions based on the comparison of autopsy reports made in 1967 and 1997. Aleida Guevara, daughter of Guevara, has widely denounced this claim.

⁴ ROTHER, Larry. "Cuba Buries Che, the Man, but Keeps the Myth Alive." *New York Times*, October 18, 1997. Available in: <http://www.nytimes.com/1997/10/18/world/cuba-buries-che-the-man-but-keeps-the-myth-alive.html>. Accessed on: 15 June, 2009.

His nascent consciousness discovers the “other” Latin America, and the gulf between disadvantaged people and the ruling system of power. Observing first the plenitude of the land and its people, Ernesto focuses on commonalities woven together, and on geography, forging new ideas about political identity. The people he encounters are marked by the violence of colonialism, authoritarian political projects, and imperialist economic adventures. There is a moral bias to his political cause that illuminates and ignites political movement. Ernesto finds power in the experience of being on the road, in knowing Latin American society and culture more deeply.

Continuously appropriated in postmodern culture, the visual representations and concepts of Che “travel” (in the fashion described by Edward Said), as new revolutionary texts conflate with previous ones. The film serves as an example of the resultant merging of the represented—Guevara—with the on-screen representative—Gael García Bernal. Both become “revolutionary” icons used by marketing and publicity machines, and by Bernal himself. The conflation conjures up a new set of political connotations for Latin American film, politics, and the historical relationship between the two. The body of Che Guevara, already invested with politics, creates a media body politic. Precedents for this process lie for example in the figures of Ghandi, the Indian bandit-turned politician Phoolan Devi, and Christ. *Diarios* brings forward the internationalist impulse of Che Guevara’s time. At work here is a process of re-articulation



Street performer in Barcelona.
Photo courtesy of Roman Baratiak.

through iconicity combined with stardom. This occurs in the realm of new global, rather than ideological, identities, and is sustained by more basic utopian impulses founded on the pleasure produced by the contradiction of Guevara's image used as pop icon.

The journey of the revolutionary texts of Ernesto "Che" Guevara and the narrative of the Cuban revolution find substance in *Diarios*—and later in Steven Soderbergh's *Che: The Argentine* (2009)—beginning with political rhetoric in the mountains of Cuba and moving through time and space to find expression today as a Che street performer donning pink silk military fatigues in Barcelona.

They form part of a constellation of political projects in Latin America that are linked intertextually and historically. Together with Latin America's other revolutionary struggles, from Mexico to Patagonia, they have become a set of powerful symbolic references, constantly deployed to define the region.

Writing about Central America, Román de la Campa argues persuasively that personal and war diaries, *testimonios* and novels, themselves beget revolutionary and insurreccional events linked in an endless self-referential revolutionary narrative.⁵ His postmodernist summary proposes an intricate web of personalities and texts that brings together Che Guevara and, among others: Emiliano Zapata, hero of the Mexican revolution; Alberto Bayo Giroud, a veteran of the Spanish Civil War; Augusto César Sandino, Nicaragua's anti-U.S. revolutionary leader in the early twentieth century; Fidel Castro, Cuba's revolutionary leader; Farabundo Martí, a revolutionary leader in El Salvador; and the members of the Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) in Chiapas, Mexico. For de la Campa, both the act of revolution and the description, in different genres, have a political outcome. In this way, action and its narrative come together as the temporalities of writing and being, both containing expressive possibilities of the future. The texts reference social projects still unfinished, a just society of new individuals, in a particular form of utopian thinking. The writing continually points toward a future, giving force to the idea of potential and becoming.

Che Guevara (and the others mentioned above) left not only diaries, but also letters, producing an archival and material presence, which has

⁵ CÁMPA, Román de la. "Postmodernism and Revolution: A case Study of Central America." *Late Imperial Culture*. London: Verso, 1995. 122-126.

become the subject of multiple new expressions. Most enduring is the commercial appropriation as markets redefine the icon's ideological weight by its reproduction. This was seen, for instance, when in 1968 publishers and politicians haggled over the international rights to Guevara's Bolivian diary, which documents the experiences of his final insurrectional campaign (and which was confiscated by the military when he was captured). However, the book's ideological weight trumped any financial deal. At issue was establishing (and maintaining) the authenticity of the manuscript, which "in the wrong hands" (those of the CIA, for example) could become a tool to undermine Cuba's Revolution further. Publishing the Bolivian Diary first in Cuba and immediately thereafter in Chile, France, Spain, Mexico and Italy, and distributing thousands of free copies before its officially sanctioned publication by Bolivia, Fidel Castro's government showed its historical and political importance alongside its market value.⁶ Sidestepping trade norms in this way, Cuba controlled the diary's content and preempted what it saw as crass commercialization that characterizes the conversion of revolutionary texts into marketable commodities.

The endless linking of revolutionary texts that de la Campa investigates leads to another way of thinking about the path ideas take as they travel from one historical moment to the next. For Said, dissonance is created by the distance and manner taken by an idea as it travels from its moment of conception where, with revolutionary narratives, the insurrectional force is located, to its many iterations and appropriations.⁷ Cuba's consistent counter-role illustrates an alternative path taken by revolutionary texts across eras: in the case of Cuba and Che Guevara, the texts retain much of their original political character, the signifier still points to the signified. It has traveled some distance from its inception, but far less than Guevara's image on an Absolut vodka billboard or a bright pink "Che" cell phone sleeve. The distance covered by the time of the evolution of Che Guevara into Salles' Ernesto in *Diarios* falls somewhere between the result of the appropriation

⁶ Taibo II, "Ernesto," 752-756.

⁷ SAID, Edward. "Traveling Theory Reconsidered." *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge: Harvard University Press, 2003. 436-452.

by Cuba and the product of adoption by the market. The film and its texts serve then as an example of a new type of audio-visual landscape that overlay political and commercial territories. Such appropriation by media compared to commercial and political appropriation of revolutionary texts invites exploration of the mechanisms and consequences in play in order to discover their potential and their impact.

The mass circulation of the images produced by *Diarios* and the stardom of García Bernal reveals in particular the place of utopia in today's revolutionary imagination. Again, the deployment here needs to be considered in contrast to that of the Cuban state, which reflects a more ideological and social manipulation toward ideals where politics tries to evade markets even as commercial issues wield obvious influence. The Cuban government used Guevara's burial in 1997 to revive the ideals of the failing Cuban Revolution. Reeling from catastrophic economic chaos after the end of the Soviet socialist bloc, the state promulgated the notion of a resolute and invincible revolutionary project, encapsulated in the slogan "*socialismo o muerte*," even if it was harder to deny the incongruity of the utopian project with the chaotic reality and the exhaustion of the masculine image of the revolution. During the state funeral, Cubans bid farewell to Che Guevara, replenishing the political and cultural value of his image while they did so. But the Cuba of 1997, when Guevara's remains arrived in Santa Clara, would have, as the saying goes, made the revolutionary turn in his grave.

The economic downfall of the 1990s tested the extent to which the people of Cuba could endure personal sacrifice as tourism defined the new economy. The symbolic return to Cuba of the heroic guerrilla's "body" coincided with the increasing value of other Cuban bodies—those sold in prostitution, as the body was the only thing left to sell for profit. It was Che *cum* Lazarus helping to resurrect the Cuban cause, even if temporarily. Alive or dead, these revolutionary bodies gained in political and market value. Guevara's persona, which had never waned in the Cuban cultural sphere, and the historical convergence of his burial in Cuba in the midst of Cuba's greater integration into a world economy, figured as a powerful cultural icon calling back from oblivion ideas of resistance. His appeal was not only emotional but also moral and, defiant even beyond a presumed grave.

As in Vallegrande, Bolivia, Guevara's myth in Cuba was again associated with Christ but this time through an official Cuban government lens rather than motivated by popular imagination. During Pope John Paul II's visit to the island in 1998, the first papal visit to Cuba in more than forty years, the Che/Christ parallel was in full graphic display: a gigantic image of Jesus Christ was placed next to Enrique Avila's 1993 monumental sculpture of Che in Havana's Plaza of the Revolution, where a million people gathered to hear the Supreme Pontiff. Religious faith and faith in revolution were linked through enduring yet seemingly incongruous icons. The concurrence of these two images at a time of political uncertainty had a twofold value: it allowed the Cuban state to take advantage of the event's ubiquitous media coverage to present a mediated image of tolerance and socialism, and to realign the symbolism of Che with resilience. The return of Che's "body" in 1997, the Pontiff's visit in 1998, and the state's consistent reliance on revolutionary rhetoric—and its reverberation throughout the hemisphere by Venezuelan president Hugo Chavez and Bolivian president Evo Morales—show a persistence in Latin America of well-traveled revolutionary ideas.

The conflation between Christ and Guevara in the juxtaposition of their images by the Cuban state has a far greater parallel in the commercial realm. The transformation of revolutionary texts and therefore political force by media into instruments of capital also produces conflation. In *Diarios*, the dead body of Guevara joins with the live body of Gael García Bernal. The fusion of the *guerrillero* and the star brings together insurrection and historical reconstruction as a weak form of politics in global film culture. Guevara propagated the grand, if now questionable, idea of Latin America as a force for Pan-American unity as hailed by earlier liberators such as Simón Bolívar or José Martí. This idea now circulates globally alongside a grandiose revolutionary imagination associated with the geopolitical "South" of heroes and revolutions, uprisings and victories. Rather than politics rooted in the socialist ideals of solidarity and equality, this conflation promotes a consumerist utopia and associated pleasures. The commercialization and media content set in motion by *Diarios* demonstrates, then, a combination of original events, their mythic evolution, and the cultures of celebrity and consumerism. The result has the appearance of a political force, since real revolutionary power has derived from the ingredients both of historical

reality and of its legends. The additional layer of consumerism, however, may drive those it captures only to the Utopia it invents, a palliative distraction from the usual darker political forces that wield real power in Latin America and internationally. The overlaying of the real revolutionary character and events with the actor and filmic narrative appears to create a global cultural force with a power borrowed from the revolutionary concepts that it adopts, but a power that diverts from its real revolutionary origins. The surface representation of and around *Diarios* substitutes for the substance it represents.

Celluloid Che and Consumer Culture

If Che's death in 1967 had signaled the end of a postulation of utopian projects worldwide, the return of his remains to Cuba meant the *guerrillero* was really dead, and utopias in the waning twentieth century therefore seemingly even more impossible to conceive. In La Higuera, the hamlet where Che was captured, authorities were determined to erase the material traces of his existence. In subsequent years, every attempt by the town's people to erect a commemorative bust of the revolutionary met with repression. For the town, the material tribute to past ideals embodied the significance of being linked to the broader project of Latin American resistance. Eventually, the military stopped destroying the memorial, and the bust of Che was allowed to stand. Did this moment of death, return, and rebirth also constitute the hero as a consumable icon rather than a revolutionary threat? Probably so, since Ernesto Guevara's political consciousness and solidarity were influenced by crucial events and thinkers of his time, including: the Bolivian revolution of 1952, which granted suffrage to indigenous people; the CIA-backed overthrow of Guatemalan president Jacobo Arbenz in 1954; the Algerian War of Independence (1954–62); and the extremes of the cold war represented in the nuclear stand-off of the October Missile Crisis in Cuba (1962). The final burial took place in a decidedly different, post-cold war world where Guevara's ideas, his presence, and above all the consumption of his image no longer signified a threat to imperial or capitalist projects.

It is precisely the concern that the power of the sign has diminished, that Guevara's image has been tamed, which led veteran Argentine filmmaker Fernando Birri to take up the topic in his documentary *Che: muerte de la utopia?* (*Che: Death of Utopia?* 1997). In the film, Birri weaves together his own poetry and political views while questioning the possible continuing existence of utopia as a social and philosophical construct as well as a possible site of resistance and hope of liberation. Using the "man on the street" interview strategy, Birri talks to a variety of people in disparate locations: young tourists entering a Michael Jackson concert in Germany, and at the Berlin Wall; visitors to the EuroDisney park outside Paris; dancers at the Tropicana Club in Cuba; Bolivian peasants; university students in Havana; citizens of Buenos Aires; Latin American and European intellectuals. Of them, Birri asks two questions: "Who was Che Guevara? What is utopia?" The responses vary, revealing a range of emotions and cultural knowledge, some surprisingly penetrating. In the eyes of one, Guevara "was a normal person who modeled the idea that in Cuba is known as the New Man"; for another, "an idol, a star in Latin America;" "a trouble-maker, so he [was] never appealing"; "a great idealist and romantic hero." To a young Argentine student, utopia "is defined by its own failure; failures that didn't consider human costs." To a tourist at the Berlin Wall, utopia was "Money, happiness, tolerance, better distribution of material wealth; only thinking about today."

Che: muerte de la utopia thus attempts to disengage Guevara's moribund political project from the temporal dislocation that diminishes its impact. Birri's highly nostalgic salvage operation is not to answer, but to retrieve, the traces of ideas that might once again flourish in the circularity of time. The film grapples with the reality of radical politics that haven't fared well over time while still proposing the necessity for utopian thinking in the context of a world still in need. In doing so, Birri sets loose the idea of Che from the constraints stemming from his relationship to an earlier era, reinvigorating a broader and more important space for considering the future, for asserting the force that lies behind the face on the t-shirts.

Diarios de motocicleta portrays Guevara's ideas as influenced by Marxism, the Peruvian political philosopher José Carlos Mariátegui, and the Chilean writer

Pablo Neruda; these influences are clear from Che's diaries and speeches. Yet, the actual leftist perspective developed by Guevara would go on to gain credibility and force by being rooted in Latin American political thought, and the consideration of the foreign ideological project of the Soviet Union as a strategic counterbalance to North American power. The film dwells on a simpler, less intellectual phase of political development, meeting audiences largely unengaged with politics, and presenting an individualistic, pre-political agent of hope and change.

The historical contours of the landscape lose some of their harshness as Salles frames and softens Ernesto's political formation with the lushness and beauty of the extreme topography. International mining interests drive people from their lands in the Chilean Atacama Desert, arid and unforgiving, but nevertheless captivating; the presentation of the architectural complexity of Machu Pichu matches the original diarist's appreciation of the site as a product of sophisticated ancient indigenous knowledge and culture; however, it also becomes an invented grand setting for the Guevara of *Diarios* to first articulate the possibility of armed struggle. The Pan-American worldview emphasized by the Latin American Left after the Cuban revolution proposes hemispheric and cultural unity as a political strategy against the imperialism of the North and Europe. The film invokes this encompassing view with Ernesto's journey across countries but imbues its latent political influence with the romanticism of almost any dramatized road trip. And, again, where *Diarios* captures the life-changing impact on Guevara of the leper colony in San Pablo, it also travels far from the politicization seen in the original diaries. The real Guevara's political awakening and understanding of the inequities between North and South America find workable narrative symbolization in the colony, where the worst leprosy cases are marginalized on the south bank of the river, while the hospital is found on the north bank. As articulated by Leftist intellectuals, isolation and solitude, notable attributes of the two leper communities, are hallmarks of colonizing projects; the colony also exhibits a kind of cultural awareness that is marked as a quality of strength in the revolutionary ideas that galvanized an entire hemisphere throughout most of the twentieth century. The symbolization, though, reaches beyond sympathetic emphasis and summary

when it has Ernesto swim the river. His journey blatantly bridges North and South, turning political enterprise into the melodramatic incident of the heroic crossing. *Diarios* describes a political voyage fully embracing a dramatic convention that overshadows nuanced and idiosyncratic development. In the film itself, politics disappears into the conflation of revolutionary text with consumer culture.

In *Diarios*, however, the political aspects are far more complex. Produced, directed, made, and acted by a Latin American team, for the most part in Latin America, and about a truly Latin American figure, the film represents a political act. The self-awareness of its making reflects the socialist thinking of Guevara's time, in which Leftist influence from outside Latin America had to slot into local thought and experience; Guevara served as the embodiment of the local for South America. *Diarios* could be said to be the equivalent local symbol for Latin American film, or even media, given García Bernal's personal extension of the project through different vehicles and for a range of audiences across the globe. Part of what the production and García Bernal work on, consciously or unconsciously, is a sense of remembrance for the revolutionary era. Nostalgia acknowledges the passage of time, creating distance from the original object or experience, transforming the memory into a longing. Ernesto Guevara's "life-changing" journey is at a safe distance from its historical moment and insurrectional power. Or is it? Ironically, there are more democratic socialist governments in Latin America today than during Guevara's period of insurgency, adding political currency to the now not so insurrectional force of the emblematic image of the figure. Instead, the nostalgia of *Diarios* contributes to the cultural significance of Guevara throughout the world; a cultural significance that is a safe commodity (movies, t-shirts, caps, bikinis, posters, magnets, etc.), which the narrative constrains in the film as always *becoming* politicized. Such commercialization, nevertheless, does not dilute the achievement of the larger project of *Diarios* as a political act, an intentional appropriation on the part of a tiny media subset concerned with its own identity and community.

Latin American scholar Jean Franco has rightly posited the complexity of the political Left in Latin America, suggesting that, "communist parties and

their sympathizers . . . cannot be easily fitted into the U.S. State Department's kit for profiling communists. For in addition to witnessing the indignity, not to mention the injustices, of U.S. interventions in the region, they were faced with constant abuses of power in their own countries, parodic elections, corruption and capital flight."⁸ The communist party had exerted a significant influence over intellectuals and culture in general so that the emergence of Ernesto Guevara occurs within the context of the cold war and differing positions on Marxism, either old-school or reformist, that had been debated since the 1920s and 30s.

In a sense, *Motorcycle Diaries* answers one of Birri's questions: "Who was Che Guevara?" The answer comes in the form of an early biography of the man. It is an adaptation of parts of Guevara's and Alberto Granado's personal diaries of the same journey through South America between 1951 and 1952. The telling of this part of the life story focuses on transformation. It points to the prospect of a not-yet-revolutionary Che. It is about his awakening and answering a call to action. The film lures viewers through adventure and exploration, just as Guevara and Granado were seduced by the challenges of the road. Taking dramatic liberties, the biopic expands on small events, as seen, for example, in the exaggerated heroics of the night swim across the Amazon River. The wheezing sound of an asthmatic swimming against the strong river current is set in contrast to chanting from the leper colony residents waiting on the other side. Guevara becomes their hero in a type of aggrandizement that creates a virtuous character. The real-life energy is displaced onto Granado, who is far from perfect. Critics of Salles accuse him of "selling out" to Hollywood by creating a timid perspective of Guevara. Others oppose the glorification of an authoritarian "murderer." Latin American reviewers, on the other hand, hailed the film for depicting an important historical figure, and for drawing interest to this aspect of historical record through an elegant and successful film. What *Diarios* does is reenergize the icon by adding a backstory and a body. This makes it appear three-dimensional. As opposed to setting the icon free from the limitations still exercised by a previous time, Salles defines it with a conventional narrative bound to the physicality of García Bernal.

⁸ FRANCO, Jean. *The Decline and Fall of the Lettered City*. Cambridge: Harvard University Press, 2002. 60.

The icon has thus traveled from its original fixation in the *guerrillero's* body, which was perceived as a powerful threat to American interests in the region. The response by states to the insurreccional political project invested in the man was to go after the body, to secure its utter destruction. This is seen in the treatment of the hands, the mask, and the corpse. What has proven indestructible, however, is the myth. Guevara's martyrdom is premised on the perception of Guevara as an indestructible instrument of discipline and

moral certitude. The evocation of pleasure by the memory of a "good" Guevara in its connotations of strength, endurance, and ultimately immortality appears to underlie the sustained generation of Che texts from the point of burial to the ascendance of cinema's charmed revolutionary.

The resulting Che icon travels through different appropriations from a range of perspectives. Guevara's death as a physical and political reality sees the man, the corpse, and the icon defined by political accomplishments and failures.

Most of the accompanying images and symbolization, however, derive not from achievements but from the dismembered corpse, the fetish of hands, the retrieval of bones, venerated images of the revolutionary's body, his final ragged semblance, and intense gaze. These corporeal elements are symbols of revolution in Latin America. The dismembered body signaled the metaphorical fracturing and weakening of the Left; a symbolic end to the armed struggle, which preceded the bitter disappointment of the Nicaraguan Revolution in 1979. Bodies

circulate as images in the popular imagination, through the arts, the press, and fashion magazines to be appropriated in consumer culture. Guevara's image now circulates also as the image of García Bernal. His description of himself as "only a man" is a counterpoint to those who wanted to destroy him. Reducing his own stature to that of an ordinary man bridged the distance between his exceptional life and that of his followers. It bestowed heroic status on the common man, echoing one of the central themes in his ideas: the common man shall make the Revolution; he shall become a *new* man. The photograph



Street poster in Bogotá, Colombia.

Photo Cristina Venegas.

of the corpse captures the striking expression of martyrdom and redemption exacerbated by the brutality of how the corpse was mutilated, hands and face, suggesting that in the hysteria of the execution there was greater fear for the dead than the living *guerrillero*. The struggle over the hands and death mask by the generals and their eventual return to Cuba by a sympathizer reiterates that bodies and images acquire different status when consumed as icons. Viewing the body as the repository of power was the utterly ignorant motivation behind the attempt to destroy it, as if this act could lead to the end of revolutionary ideas. In contrast, the reenactment by media is a conscious appropriation of the persistence of vision after the destruction of the body. This is where García Bernal's actions have potential as possible impetus for a new political force. Such potential derives from harnessing what persists, and magnifying its power with the additional ingredient of pleasure.

Embedded in celebrity culture, the literary document brings the famous person closer to its admiring public. Guevara's diaries and other texts describe the phases of development of his persona: the young man in South America, the *guerrillero* in the Sierra Maestra of Cuba, and the seasoned revolutionary in Congo and Bolivia. The documents make the experience concrete, material, inspiring, associating the image with the subjectivity of the man, his biases, and aspirations. Guevara forges a personal example of strong leadership, a quality that resonates with multiple generations. Uruguayan writer Eduardo Galeano attributes Guevara's greatness to this quality: "he said what he thought, and did what he preached." Whichever means Guevara used to communicate his message he transgressed by collapsing the distance between a celebrity and their public, allowing his public an atypical but authentic and appealing closeness. Typically shaped by a religious discipline based on a self-assigned moral obligation those who followed Guevara felt a strong affinity for him. His egalitarian, straightforward morality became a principal enduring attribute of the man, and a trait strongly attached to the abstract desire to carry out a utopian project.

Guevara's political resolve not only brought him closer to the people, but also made his image synonymous with the idea of revolution. Major revolutionary concepts emerged from the mid-twentieth century socialist political project that encompassed an international field of struggles. Guevara's

persona contributes to the rendering of the geopolitical “South” as a site of anti-imperialist and anti-colonial resistance, socialist triumph and failure, and capitalist and neoliberal exploitation. *Diarios* extrapolates these qualities both playfully and soberly. For instance, the “reel” Ernesto promises his girlfriend he will buy a bathing suit for her with the dollars she gave him. Instead, he gives the money to a poor Chilean couple in the Atacama Desert. This act anticipates Guevara’s real focus on the idea of sacrifice of personal gain and desires as a building block for the construction of solidarity among people. Solidarity as a social project gained strength from Guevara’s politicization of Latin American identity as part of a larger struggle; the film captures the spirit here, if not the struggle, at a key moment in *Diarios* when Ernesto pauses gracefully at an impromptu birthday celebration; in an improvised moment of gratitude, Ernesto makes a toast to the common mestizo heritage of Latin Americans from Mexico to the Straits of Magallanes and to the strength of its people. As he speaks, a reaction shot of Granado punctuates the scene with solemnity. The moment emboldens Ernesto, who moments later jumps into the currents of the Amazon, to continue the birthday celebration on the other side of the river with the other leper patients. What drives him to the other side of the river is solidarity with the most marginalized patients. Upon his departure the following day, a long, slow, and warmly lit tracking shot of the goodbye feels more like a collective farewell to the corpse that is missing from the narrative. The film brings together proto-revolutionary concepts and the pre-revolutionary Che, only anticipating the person and personality that some, but not all, of the audience knows he will become. *Diarios*, then, reenacts the incipient dreams of a middle-class medical student moved and challenged to action by his own discovery of a cruel and incongruent world lying just beyond the confines of a comfortable life. This appropriation by media cloaks Ernesto’s revolutionary appeal in the immature utopian vision of a romantic, individualistic adventure far from the puritanical imagining of regional political unity by the *guerrillero* of the original texts.

Revolutionary Chic?

According to press interviews, the filmmakers of *Diarios* stated that their intention was to make a film about a young medical student, not about politics. This seems a valid and important choice and distinction. However, it constitutes almost a disavowal of the politics that characterize older Leftists struggles. The new revolutionary politics borrows from the symbols, not the revolutionary concepts, substituting for insurrectional charge. The new generation of Latin American filmmakers thus seizes opportunities to tell the stories of their own heroes, rather than their heroes' politics.

As a commodity, Guevara's image is appropriated to signal revolutionary, chic fashion instead of political perspective. García Bernal's image, too, is associated with style. His provocative and sensuous look is the perfect conduit for pared down and expensive hip design. Bernal's fashion spreads in magazines are usually accompanied by pithy essays about his emerging global presence, his politics, and his independent-minded spirit. One piece characterizes him as an actor-activist.⁹ Converging in commerce, the two images sit uncomfortably with the underlying capitalist impulse that promotes them. While Bernal described *Déficit* (2007), his directorial debut, as a story about the inequities of social classes in Mexico, the high price tag of the clothes he modeled for *Angeleno* magazine spoke to an elite audience.¹⁰ Most of all, the popular press appears to cast García Bernal as a different type of star not only due to his status among the most famous Latin stars of his time, but because he possesses a clear sense of self. He continually avoids Hollywood, its lifestyle, and work ethic, and this entices the media to enhance his currency as a rebel, an individual thinker.

What is to be made of Guevara's famous revolutionary face stenciled on a pair of jeans? Beyond the dissonance of Leftist political ideology being portrayed and marketed through fashion and gadgets, Guevara's and García Bernal's individual

⁹ CARPENTER, Cassie. "The Face of a Revolution." In: *Back Stage West*, September 30-October 6, 2004. 1.

¹⁰ *Angeleno*. "Gael Force: Gael García Bernal Takes Hollywood by Storm," cover story, December 2004.



Che jeans. Photo Cristina Venegas.

personas also converge in the role assigned by each to Latin American culture. For Guevara, culture is political, a field for social change; for García Bernal it is personal beliefs, and home, a platform for individual achievement. Both advocate resistance to the status quo, however, thus appealing on both emotional and moral levels. Ernesto of *Diarios* and Bernal are both young men discovering the limits of their knowledge and experience. The viewer witnesses a handsome revolutionary subjectivity-in-the-making as the filmmakers offer pride in presence, position, and personal beliefs. In *Diarios*, these come wrapped in voyeuristic and affective pleasure as the viewer watches the hero encounter an astonishing landscape,

its extremes of weather, altitude, and class privilege. The journey of Ernesto's political stance reaches only the invented climactic gesture of the river crossing. Politics are really not just missing in the film; they are submerged beneath heroic iconicity and the weight of consumption of García Bernal's celebrity around the picture and the actor's life.

Diarios secured García Bernal's position, box-office clout, and global appeal. The number of Bernal magazine covers and fashion spreads indicate a high celebrity quotient. With every new film, magazines capitalize on the appetites of fans for the viscerally cool image. Even while speaking about a new role in *Babel* (González Iñárruti, 2006), only a short distance from his portrayal of Che, the aura of Guevara continues to define García Bernal's public persona. He speaks of global human rights issues and the importance of working within his own country to bring about social change. This has won him an interesting cross-platform popularity. Emerging on the international scene in *Amores Perros* (González Iñárritu, 2000), he was immediately taken up and associated with renewal, bold attitude, and beauty; a beauty that appeals to both men and women as in Pedro Almodóvar's *La mala educación* (2004). His earlier role in *Y tu mamá también* (Cuarón, 2001) had also codified this actor with a fluid sexuality. His style is messy and individual; indeed, he appears as comfortable

in a tux at the Cannes Film Festival as he does in an olive green army jacket. He has a hard masculine edge and a feminine softness. Interviews repeatedly establish his authenticity. As an actor, he states his interest in projects that relate to his sense of self and to socially relevant issues that articulate the actor as a point between the social and the personal. The fact that he only bears a slight youthful resemblance to the not-yet-Che of 1951 in *Diarios* or in the earlier *Fidel* (Atwood, 2002) appears not to be important because his presentation of himself as an artist evokes the type of discipline and conviction that resonate with the qualities of the real Che Guevara.

The power assigned to García Bernal's expressive eyes immediately recalls earlier descriptions of the martyred Che. Julia Cortés, the schoolteacher who, at age 19, spoke to Guevara when he was held captive by the Bolivian government in 1967, was interviewed by the BBC World as it marked the 2004 inauguration of *Ruta del Che*. Cortés recalled Che as "someone very attractive, with a strong presence and penetrating eyes." Alberto Korda, the Cuban photographer who captured the face in the most famous Che photograph in March of 1960, said that it was a piercing expression of rage, a look that penetrated.¹¹ At the time, *Revolución*, the magazine that Korda worked for, published a different photo. The now famous photo was first published seven years later, when Guevara died, setting it free from terrestrial anchors. While there are hundreds of photographs of Che Guevara, the resurrected 1960 image endured, becoming imbued with the political significance of an era. The famous eyes talked about by Korda and the schoolteacher retain their power in the photograph of the corpse taken by Freddy Alberto in the village laundry in Vallegrande. This image of a dead Che was later immortalized at the end of part one of Fernando Solanas and Octavio Getino's *La hora de los hornos* (*Hour of the Furnaces*, 1969), a film essay and political act typical of another era. Controversy over the use of the image of Che in death, a cadaver that stared back at viewers, led to the reediting of this portion of the film. The length of the image onscreen was shortened and re-contextualized amid

¹¹ Alberto Korda took the photograph while Che Guevara attended the funeral in Cuba for the victims of the ship *Le Coubre* that exploded in the Havana harbor in 1960.

other revolutionary figures that the filmmakers felt better represented ideas of liberation.¹² In *Diarios*, the eyes of the dead hero are transferred to García Bernal's soft, seductive, piercing, green eyes, linking them to the charisma, visceral pleasure, and emotion of the original gaze.

In *Diarios*, Che, as played by García Bernal, is honest, charming, adventurous, smart, vulnerable, and quietly sexual; the latter, a quality that stems from García Bernal's own essence as an actor rather than from Guevara's actual character—contrary to this rendering, biographies of Che Guevara point to his great sexual appetite. *Diarios* brings the cultural significance of landscape together with idealism and adventure, which make for inspiring travel companions. The journey is one of the many that Guevara made: he embarked on a second trip through South and Central America after receiving his medical degree, and then went to Cuba, Africa, and finally Bolivia. The writing style of the motorcycle journal is analytical, linking his observation of capital production and exploitation of resources to the impoverished condition of peasants and indigenous groups. His analysis compares the geopolitical relations of Latin America with the type of exploitation that occurs as a result of colonial power structures. His observations of the Inca site of Machu Pichu key onto the strategic advantages of the location for the creation of defensible positions from potential enemies, even though the structure is not a military garrison. This apparently provides license to the filmmakers for Ernesto's aforementioned fictional embrace of militarism; obviously, the development of the fighter had, in fact, already begun. The film's distortion, then, is greater than first appears since its portrayal of Guevara at this point relies more on the appealing immaturity of its star than on the intelligence and acuity of the actual author of the diaries. However, the film does document the journey as a quest for knowledge, an aspect given weight specifically in the final parting between Granado and Ernesto. García Bernal's Guevara appears to have acquired an introspective distance as expressed in his reaction to Granado's invitation to study in Caracas: he responds that there are many things he has to think about at length, but the late shift to a portrayal

¹² RUSSO, Pablo. "Santiago Álvarez, Fernando "Pino" Solanas, y La hora de los hornos: no se ha de ver más que luz." Terra en Trance, Available in: <http://tierraentrance.miradas.net/2008/11/entrevistas/lahoradeloshornos.html>. Accessed on: 14 June, 2009.

of the deliberative character of Che Guevara still leaves the balance of the film invested more in the actor than the acted.

The repeated conflation of Guevara with Bernal's own persona can be read as the manner in which a star's celebrity constitutes what Chris Rojek has called a "market of sentiments." In this case, the sentiments revolve around utopian ideals and the emotive significance of the revolutionary project.¹³ García Bernal's achieved celebrity is doubled in the representation of an already famous person. This increases consumer desire for Bernal, due not merely to his attractive characteristics but also to their association with the appealing moral principles of a hero.

Displacing the political onto the sensual ironically forms the film's most political aspect. It projects onto Bernal's softer masculinity and soulfulness the revolutionary imagination embodied by Che Guevara. This presents an opportunity to rethink Che's image of ultra-masculinity—which is reiterated in Soderbergh's *Che*—as media products transform his significance. Any doubts about the potential of García Bernal's look are easily put to rest with his portrayal of Ángel/Juan/Zahara in *La mala educación*. Here, Bernal is remarkably attractive as a transvestite. The feminization of Guevara is persuasive even when burdened by the patriarchal definitions already embedded in ideas of masculine and feminine relations. The construction of the New Man, which became Guevara's enduring crusade in Cuba, is thus built on power relations involved in gender. Alongside come contradictions of patriarchal societies, developmentalist ideas, and the moral ethics of worn-out humanism. Overlaying the malleable sexuality of Bernal may provoke renewed assessment of Guevara's means of influence, but in postmodern consumer culture it risks serving more to distract from the weight of Che Guevara as a real man—for all the ambiguity of that phrase itself.

The circulation and construction of the dramatic personalities of Gael García Bernal, the vulnerable, sexy, and smart global Latin American, and of the rough, unpolished, wildly commanding revolutionary, Ernesto Guevara, in *Diarios*, are important social integration functions. Aside from the obvious

¹³ ROJEK, Chris. *Celebrity*. London: Reaktion Books, 2001.

connection between the two “celebrities” around the film, it is their iconic status that encourages inquiry beyond the historical record of Guevara’s life story, either as a young man or a seasoned revolutionary. Blending the reproduced, desirable image with ideas of revolution offers the pleasure of utopian longings while consuming the experience of global stardom.

But while the film focuses on Ernesto discovering an expanded set of emotions beyond the experience of his bourgeois class, the scope of his emerging enlightened perceptions is limited to notions of injustice, eschewing the broader influence of contemporary regional Leftist politics on his formation. In other words, the film positions Guevara within a narrow and romantic, more pleasurable politics as the would-be hero, replacing political depth with the physical sensuousness of García Bernal and the visceral power that this adds to the consumption of the film. Bernal’s Ernesto is so gentle as to conjure only the sweetness of a pleasant memory. It abstains from strong emotions except for principled stubbornness. Strong feelings are confined to the audience, seduced by a vulnerable hero, and enthralled by Bernal’s beauty. Franco’s poignant question about political legacies reverberates: “Why must Marxism, which had such a profound influence on generations of Latin American intellectuals, be sweetened this way?”¹⁴ The original political events and players are communicated across time and space by and through those vesting interest and becoming stakeholders in subsequent cultural dramas and markets. The rise of consumerism may provide an answer for the loss of the grit of Guevara: postmodern markets mine profit from pleasure. And yet, consuming an icon that steadfastly stood against capitalist endeavors and individualism produces real enjoyment dispersed through its multiple iterations.

García Bernal as the young Ernesto and as the star maps a geography of desire for the consumption of Latin America. Ernesto Che Guevara, the most famous Latin American in the world, is, in the words of *Back Stage* magazine, “brought down to earth by Bernal’s tender and inspiring performance.”¹⁵ When Bernal talks about playing Che he reveals a personal affinity for the

¹⁴ Franco, “Decline,” 58.

¹⁵ Carpenter, “Face,” 1.

character. “Before I played Che, I asked the spirit of Che for permission.” He then considers his own transformation, “*me conocí a mi mismo*/I learned more about myself,” echoing the movie’s simple slogan, “Let the world change you and you can change the world.” His affinity for Guevara appears genuine, and has led him to portray the revolutionary leader more than once. His first portrayal was in Showtime Network’s miniseries *Fidel*, a performance

that although critically praised, did not achieve the same notoriety. Lacking the Latin American cultural clout of the latter *Diarios*, the role was much more utilitarian. According to the actor, “The only thing it did was pay the rent and make me want to play the character again.”¹⁶ Becoming the *heroic guerrillero* has its financial upside.

In *Diarios*, revolution in acting and Revolution are joined. García Bernal is influential in his native Mexico, considered the central *cabrón* of a brash and hip new generation of celebrities who are global in their lifestyle and taste.¹⁷ The U.S. media hype alludes to revolutionary concepts associated with Guevara. He is “the face of a revolution.”¹⁸

The promotional machine behind the *Diarios* campaign certainly took advantage of the excitement integral to hints of revolution. The Mexican weekly *Proceso* says he goes against the formula of Hollywood.¹⁹ Bernal used the media hype concurrently to underscore his own views on the media market by refuting the importance of English in international films, asking calmly in a television interview: “Why should a film that takes place in Mexico be spoken in English?”²⁰ His importance at the box-office internationally is explained in *InStyle* magazine, which called him the “hottest male import,” and assessed



Cover of Back Stage magazine 2004.
Photo Cristina Venegas.

¹⁶ FEINBERG, Lexi. Available in: <http://www.joblo.com/index.php?id=5368>. Accessed on: 14 August, 2005.

¹⁷ Cabrón here is a playful use of Mexican slang to determine someone who is boldly hip and self-confident.

¹⁸ Carpenter, “Face,” 1.

¹⁹ VÉRTIZ, Columba. “The Mexican Hollywood,” *Proceso*, October 9, 2005. 50.

²⁰ The Motorcycle Diaries DVD Extras, “A Moment With Gael García Bernal -- A conversation with the red-hot star of ‘Y Tu Mamá También,’ ‘Amores Perros,’ ‘El Crimen Del Padre Amaro,’ and ‘Bad Education,’ and Tomo Uno with Gael García Bernal,” Universal Studios Home Entertainment, (2004).

his importance in terms of Free Trade Agreements.²¹ And yet García Bernal defines himself as a Latin American actor, specifically a Mexican actor from Guadalajara. He has been described for the market, as was Che Guevara, as the Latin James Dean, another instance in which the market of emotions erases ideological differences that may exist between these three obviously crucial symbols of rebellion and ambiguous sexuality. He is said to be at the forefront of a Latin American new wave of talent. *Backstage* magazine writes that, “his onscreen portrayals are viscerally hot, coolly meditative, and fiercely political, while at the same time grounded in proper talent”; he is found not to be interested in selling out, “a new breed: an acting activist!”²² Cultural location clearly plays an important part in packaging for the consumer. In the case of Bernal, this entails not only revolutionary politics, but also the presentation of the actor as a revolutionary figure, if only as a leader of the new generation of filmmaking that is transforming Latin American cinema into a more marketable industry. If the aura of revolution once defined Latin America as a political, social, and cultural project in the post–World War II era, it now serves as a promotional moniker, a citation of a symbolic imagination transformed by the market into profitable cultural capital.

New economic ventures can thus capitalize on the nostalgia of revolution and the pleasure of consuming the often contradictory association of politics and pop icons. *Diarios* exemplifies the privileging of a culture of consumerism over one of political community. As such, it represents a pragmatic response by and to a region seeking to reestablish its identity in the era of globalization. Similar motivation has led to the development of *Ruta del Che*, “Che’s Route,” a tourism venture supervised by Bolivia Care, producing cultural tourism as a trip along the key places visited by Guevara on his expedition throughout Bolivia. The local venture purports to promote economic development via local tourism, which benefits the indigenous population in the area of La Higuera. Guevara’s daughter, who lives in Cuba, gave her blessing to the Bolivia Care enterprise, which is partly financed by the British Department of

²¹ InStyle magazine quoted in Carpenter, “Face,” 1.

²² Carpenter, “Face,” 1.

International Development.²³ State investment, media, and pure commerce combine to make a very different project than *Diarios*. But “Che’s Route” exhibits the same confused mix of historic and postmodern concepts and icons as new iterations that rise or fall at the whim of the market in which politics are buried. It has yet to be seen if such projects can generate a fresh politics geared to influence beyond the market. Whatever goals it serves, the icon corners the market in persistence, propelled by the weight of its source. Guevara’s eyes even in death had a major impact despite the fact that he died physically spent, dirty, and wounded. Aware perhaps of the possibility of a reduction of political significance of Guevara’s revolutionary ideas, Cortés, the schoolteacher witness, viewed the economic endeavor with trepidation despite the speculated benefits. The irony of the Bolivian government embracing an international tourist venture around the legend of Latin America’s most famous revolutionary could not be possible without a redefinition of the political terms, a softening of language just as in *Diarios*. In this case, Che Guevara’s Bolivian campaign, once described by the military as “armed insurgency,” is transformed by the distance from its insurgent roots to become “Che’s Route” as tourism welcomes the uneasy marriage of political memory and global economics. In many ways, *Diarios de motocicleta* and *Ruta del Che* are the same product, as they both re-purpose cultural and political memory into a politically correct, capitalist enterprise. The commercial and cultural value of the Che Guevara narrative reinforces the notion of memory and place as repositories of sentiment, and redefines revolution as pleasurable within the arena of consumption. Appropriation of the narrative text, whether by the state, by commerce, or by media, produces the same result in a global consumer world. If *Diarios* and the actions and rhetoric of its star exhibit new political beginnings, these have still to be realized beyond the consumerist hype. Ultimately, the film *Diarios de motocicleta* imagines revolution as heroic gesture and journey, a chronicle of a death as a postscript in which the man is a glimmer, the corpse is absent, and the icon is everywhere.

²³ CRESPO, Luis. “Donde sólo disparen cámaras,” In: BBC Mundo.com, October 14, 2004. Available in: http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_3744000/3744028.stm. Accessed on: 15 June, 2009.

References

CÁMPA, Román de la. "Postmodernism and Revolution: A case Study of Central America." *Late Imperial Culture*. London: Verso, 1995. 122-126.

CARPENTER, Cassie. "The Face of a Revolution." In: *Back Stage West*, September 30-October 6, 2004. 1.

CRESPO, Luis. "Donde sólo disparen cámaras," In: *BBC Mundo.com*, October 14, 2004. Available in: http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_3744000/3744028.stm. Accessed on: 15 June, 2009.

FEINBERG, Lexi. Available in: <http://www.joblo.com/index.php?id=5368>. Accessed on: 14 August, 2005.

FRANCO, Jean. *The Decline and Fall of the Lettered City*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

"Gael Force: Gael García Bernal Takes Hollywood by Storm." cover story. In: *Angeleno*. December 2004.

RICO, Maite. GRANGE, Bertrand de la. "Operación Che". *Historia de una mentira de Estado*, February 2007, *Letras Libres*. Available in: <http://www.letraslibres.com/index.php?art=11819>. Accessed on: 13 June, 2009.

ROJEK, Chris. *Celebrity*. London: Reaktion Books, 2001.

ROTHER, Larry. "Cuba Buries Che, the Man, but Keeps the Myth Alive." *New York Times*, October 18, 1997. Available in: <http://www.nytimes.com/1997/10/18/world/cuba-buries-che-the-man-but-keeps-the-myth-alive.html>. Accessed on: 15 June, 2009.

RUSSO, Pablo. "Santiago Álvarez, Fernando "Pino" Solanas, y La hora de los hornos: no se ha de ver más que luz." *Terra en Trance*, Available in: <http://tierraentrance.miradas.net/2008/11/entrevistas/lahoradeloshornos.html>. Accessed on: 14 June, 2009.

SAID, Edward. "Traveling Theory Reconsidered." *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge: Harvard University Press, 2003. 436-452.

TAIBO II, Paco Ignacio. *Ernesto Guevara también conocido como el Che*. México: Planeta, 1996.

VÉRTIZ, Columba. "The Mexican Hollywood," *Proceso*, October 9, 2005. 50.

Mexicanidad Meets Americanism: *The Circulation of National Imaginaries and Generic Regimes between the Western and the Comedia Ranchera*

Peter W. Schulze¹

¹ Peter W. Schulze is a researcher and professor of cinema at the University of Bremen, Germany. He published books on the work of filmmaker Glauber Rocha, the relation between cinema and globalization and the transmedia passages of genres, among other topics. He developed many cultural events and curated film shows, among them “Transpositions: literature and cinema in Brazil” in the context of Frankfurt Book Fair 2013.

E-mail: pschulze@uni-bremen.de

Abstract

Peter W. Schulze discusses transregional cinematic flows between Hollywood and the Mexican film industry, using the example of two major genres; the American western and its Mexican counterpart, the *comedia ranchera*. Conceived as a paradigmatic study of cinematic “glocalisation” (Robertson), the essay traces some of the complex interconnections between the two genres and the “media capital” (Curtin) at work; it examines the circulation of stars and other film personnel and transnational cross-media synergies among film and music industries, as well as political interventions from governments and economic and technological interrelations between the respective (trans)national culture industries. Specific attention is paid to the negotiation of generic and cultural identities vis-à-vis intertwined globalising and localising processes. Both western and *comedia ranchera* have shaped national imaginaries to a degree that they appear to be quintessentially U.S. American or Mexican, respectively. Contrary to these “invented traditions” (Hobsbawm/Ranger), both the ‘national(ist)’ figures of the cowboy and the *charro*, who play central roles in the western and the *ranchera* culture, are far from being genuinely U.S. American or Mexican. Schulze traces their ‘multiple origins’ from early modern globalisation of equestrian culture to mid-20th century genre configurations in cinema, which has been a major catalyst in the globalisation of cultural economy. Although genre hybridisations and the “multiple generic identities” (Moine) of the western and the *comedia ranchera* are highlighted, the essay avoids the widespread “hybridist triumphalism as an end in itself” (Spivak). Schulze points out that when the *comedia ranchera* emerged in Mexico, affirmative discourses on *mestizaje* and the “*raza cósmica*” (Vasconcelos) may have prevailed in terms of the construction of a hybrid cultural identity with nation-building function. Nevertheless, intranational exclusions based on ethnicity, gender, class and regional belonging seem to be structurally inherent in the genre. Rather than being perceived as a ‘subversive’ quality, the generic and cultural hybridity of the *comedia ranchera* is grasped in the sense of a “postcolonial exotic” (Huggan); it is interpreted to be a form of folkloric autoexoticisation as a means of global commodification of cultural difference. This representational strategy proves to be aimed especially at the Latin American film market with its domination by Hollywood films, many of which capitalised on U.S. American folklore in the western genre.

Keywords: western, *comedia ranchera*, film musical, globalisation, generic and cultural identities.

This paper discusses transregional cinematic flows between Hollywood and the Mexican film industry, using the example of two major genres; the American western and its Mexican counterpart, the *comedia ranchera*. As a study of cinematic «glocalisation» (see Robertson), the essay traces some of the complex interconnections between the two genres and the “media capital” (Curtin 215) at work, which will be specified according to particular “logics of accumulation,” “forces of socio-cultural variation,” and “trajectories of creative migration,” including not only personnel, as Curtin has it, but in particular genre patterns. Thus, the paper examines the circulation of stars and other film personnel, cross-media synergies among film and music industries, as well as political interventions from governments and economic interrelations between the respective (trans)national culture industries. Specific attention is paid to the negotiations of generic and cultural identities vis-à-vis intertwined globalising and localising processes. Both western and *comedia ranchera* have shaped national imaginaries to a degree that they appear to be quintessentially U.S.-American or Mexican, respectively. Contrary to these “invented traditions” (Hobsbawm/Ranger), both the ‘national(ist)’ figures of the cowboy and the *charro*, who play central roles in the western and the *ranchera* culture, are far from being genuinely U.S.-American or Mexican. The paper traces their ‘multiple origins’ from early modern globalisation of equestrian culture to mid-20th century genre configurations in cinema, which has been a major catalyst in the globalisation of cultural economy.

1. Foundational Fictions and Colonial Encounters

The figure of the cowboy seems to be the epitome of Americanness. Since the late 19th century, “foundational fictions” (see Sommer) in different media such as literature, painting and, subsequently, film, constructed a national myth around the figure of the cowboy ‘going West.’ “Nation and narration” coincide (see Bhabha) in many cowboy narratives that – often implicitly – depict the conquest of the American West. Exemplary representations of such a national myth can be found in *The Virginian*, Owen Wister’s novel published in 1902

(see Wister), as well as in various film adaptations of the same name, most prominently in the first sound film version; Victor Fleming's *The Virginian* (1929), in which Gary Cooper programmatically proclaims to "make more United States out of raw prairie land." Associated both with the concepts of frontier and regeneration through violence (see Slotkin), the figure of the cowboy stands at the core of a mythical foundation of the United States of America as a nation, or rather, as an "imagined community," enabled and sustained not only by "print-capitalism" (see Anderson) but also by modern mass media, especially film. Hollywood played a central role in the global dissemination of the imaginary of the cowboy via western productions. As "the richest and most enduring genre of Hollywood's repertoire," the western evolved coevally with American cinema, marking the beginning of "commercial narrative film in America" and serving as "the prototype for the studio system" (Schatz 45). Furthermore, the genre held a central position in Hollywood cinema up to the 1960s – approximately a fifth of all films produced were actually westerns. The genre was one of the "most coveted American cultural imports" around the world (Bloom 197). Its popularity helped to establish the global predominance of American cinema via a "genre whose visual elements, semantics, and meaning were intimately tied to American history, its landscape, and its ideology" (Moine 186). Undoubtedly, the western ranks high among the cultural productions most readily associated with the U.S. nation and Americanism.

Although appearing to be quintessentially U.S.-American, the cowboy as an emblem of the nation is an "invented tradition," in the sense of attempting "to establish continuity with a suitable historic past" (Hobsbawm 1), which actually does not trace back to 'genuine' American origins.² Far from being 'originally' American, nor even stemming from white Anglo-Saxon protestant tradition, as has often been claimed, the cowboy in fact evolved from a Mexican predecessor (Chevalier 150). In his thorough comparative study on *Cowboys of the Americas*, Richard W. Slatta (44) states that "[m]uch of the dress, language, equipment, and values of the Mexican and California vaquero

² Of course, there is no such thing as the essence or a single origin of any culture. In this regard, Edward W. Said points out that "all cultures are involved in one another; none is single and pure, all are hybrid, heterogeneous, extraordinarily differentiated and unmonolithic" (xxv).

passed to the Anglo-American cowboy.” The Mexican origins of the cowboy are already implicit in the etymology of the term. Although the origin of the word ‘cowboy’ is a matter of discussion, convincing arguments have been brought forward that “the term cowboy, like its synonym *buckaroo*, derived from *vaquero*” (Smead 74). As the linguist Robert N. Smead underlines, “the earliest *cowboys* were the Mexican herders,” and their formation is very similar to that of the *vaquero* (*ibidem*). Tellingly, many expressions and terms of the American cowboy were loaned from Mexican Spanish. Far from being of single origin, though, the “vocabulario *vaquero*” includes numerous loan words from Amerindian languages, deriving mainly from Nahuatl, the Aztec’s language, but also from Arab, which entered Spanish during the occupation of the Iberian Peninsula by the Moors (*ibidem* xxvi). Thus, the language of both cowboys and precedent *vaqueros* already indicates diverse cultural matrices and colonial encounters that are also manifest in various other expressions of equestrian cultures both north and south of the Rio Grande, or Río Bravo del Norte, the border river’s name in Mexico.

The emergence and dissemination of equestrian cultures in the Americas result from wars, migration, commerce and exertion of colonial power, all of which were deeply intertwined. This congeries of influences is a manifestation of early modern globalisation.³ Livestock was of utmost importance for the conquest and colonisation of the so-called ‘New World.’ Columbus introduced cattle and horses on the island of Hispaniola, and livestock quickly spread to the mainland. In 1519 Hernán Cortés took along horses on his invasion of the Aztec Empire, which after the defeat of Tenochtitlan became part of Nueva España (New Spain), which also included much of North America. Societies both in Nueva España and subsequently in independent Mexico were sharply divided by race and class. As a reward for colonial warfare, the Spanish elite received *encomiendas*, or royal grants of Amerindian labour which was exploited for tending the multiplying cattle herds. Colonial landowners perpetuated the legacy of Spanish *caballeros*, or gentlemen, in sharp contrast to the status of their employees, the *vaqueros*, or working class cowboys. As

³ For the definition of “proto-globalisation” or “early modern globalisation,” see Hopkins 5-6.

it were, the elite equestrian culture of the *charro* developed from traditions cultivated by the wealthy landed *caballeros* and subsequent landowners, evident in the luxuriously adorned black dress and the white shirt worn by the *charros*, which contrasts strongly with the clothing of the lower class *vaqueros*. Shortly after the consolidation of the Mexican Revolution around 1920, the *charro* quickly became a national symbol, not least as a manifestation of the “centralistic aspirations of the nation state” and as “an instrument of unification and homogenisation of the national dispersion and plurality,”⁴ as Tania Carreño King has pointed out in her study on *El charro: la construcción de un esterotipo nacional 1920-1940*. The first association of *charros* was founded in 1921, and in 1932, December 17th was declared the day of the *charro* and the *china poblana*, his female counterpart. In the following year, the *charrería*, i.e. ritualised events involving horses and cattle performed by *charros*, was declared as the national sport of Mexico via a decree by the President Abelardo L. Rodríguez. Cultural expressions like music and especially cinema were of utmost importance for the consolidation and dissemination of the imaginary of the *charro* as a national symbol. When Carlos Rincón Gallardo published a paradigmatic book called *El charro mexicano* in 1939, his characterisation of the *charro* closely corresponded with the figure’s representation in cinema. Rincón Gallardo (6) distinguishes the *charro* as “noble, loyal and brave;” as a man who is drawn to dangerous exercises, who loves beautiful women, horses and pistols, and has the habit to sing and dance; he concludes: “By tradition he is the genuine national symbol.”⁵ Similar to the figure of the cowboy, who evolved from the Mexican *vaquero* and became a national symbol of the USA in the late 19th century, the *charro* with his various origins also turned into a national figure of Mexico in the 1920s.

⁴ “aspiraciones centralistas del Estado nacional;” “instrumento de unificación y homogenización de la dispersión y la pluralidad nacionales.”

⁵ “Por tradición es el símbolo genuino nacional”.

2. Convergences of the Western and the *Comedia Ranchera*

Although the figures of the *charro* and the cowboy result from an intercultural mixture, which originated in the history of colonialism, both have been traditionalised as ‘essential’ epitome of Mexican and U.S.-American cultural identity respectively, cleansed from its traces of otherness. Rather than displaying intercultural connections, differences between Mexican and U.S.-American cultural identities were commonly emphasised – especially in the western, where Mexican culture often served as a backdrop to foreground U.S.-culture, but also in the *comedia ranchera*; both genres have aptly been called “the American cinema par excellence” (see Rieuepeyrou and Bazin) and “el cine mexicano por excelencia” (Ayala Blanco 69), respectively. As would become prevalent in the classical Hollywood western, early U.S.-American films already construct Manichean oppositions between the cowboy as hero and the Mexican villain, stigmatised by the stereotype of the ‘greaser,’ a derogatory term commonly used by U.S. soldiers in the Mexican-American War (1846-48) (see de León). In this construction of Hispanic alterity, Mexicans are depicted as lazy and thieving, a stereotype that persisted in numerous silent films, already evident in many film titles such as *The Greaser’s Gauntlet* (D.W. Griffith, 1908), *Bronco Billy and the Greaser* (Gilbert M. ‘Broncho Billy’ Anderson, 1914), *The Greaser* (Raoul Walsh, 1915) and *Guns and Greasers* (Larry Semon, 1918), to name but a few examples.⁶ After Pancho Villa’s ‘Burning of Columbus,’ New Mexico in 1916, Mexicans virtually became the “enemigos prototípicos” or “prototypical enemies” in Hollywood cinema (García Riera, *Breve Historia* 33). Nonetheless, Hollywood eventually changed its overtly discriminating depiction of Mexicans⁷ to improve film distribution in Mexico and on other Latin American markets. Subsequently, Mexican film productions, which initially were more oriented towards European cinema, began to increasingly take up – and alter – genre patterns of the western.

⁶ For a detailed account of representations of Mexicans in cinemas outside of Mexico, especially in Hollywood, see García Riera *México visto por el cine extranjero*.

⁷ In a less obvious manner, though, negative stereotyping of Mexicans and Latinos in general still prevailed for many decades (see Ramírez Berg).

Significantly, one of the first feature films evolving around a *charro*, *El Caporal/The Caporal*, directed by Jesús B. Abitia and Rafael Bermúdez Zatarain, tells the story of this ‘Mexicanist’ figure who fights against cattle thieves, drawing from genre patterns of the western, both on the “semantic” and “syntactical” level.⁸ In a similar fashion, in Arcady Boytler’s *Mano a mano/Hand in Hand* (1932), the hero is a *hacendado* (the owner of a hacienda) vested as a *charro*, whereas the villains are dressed in cowboy garments. As it were, films like *Mano a mano* invert the stigmatisation of Mexicans in U.S. cinema. Even if the villains are also Mexicans, they correspond with a common depiction of U.S. Americans in the western genre, while the figure of the *charro* appears as a hero in a national sense, with the hacienda already tending to appear as a symbol of the Mexican nation. As in the *comedia ranchera* that emerged as a genre shortly after, the hacienda in *Mano a mano* already is the central, idealised setting, where the *patrón* amicably reigns and fiestas demonstrate a communal life abundant with ‘typically Mexican’ cultural expressions such as cock fights, the *jarripeo* or bull riding, and *ranchera* songs. Arcady Boytler’s film anticipates the evolving *comedia ranchera*, not only in terms of representing the hacienda as the main setting and the *charro* as protagonist, but also in the central generic function of *ranchera* music and folkloric culture, especially from the region of Jalisco – all of which became typical and immediately recognisable elements that were repeated and varied in hundreds of Mexican genre productions.

Even if most U.S. westerns emphasise the Americanness of the genre, while Mexican films accentuate the *mexicanidad* of the *comedia ranchera*, the Manichean oppositions between the constructions of the respective national identities are sometimes transcended in both genres. While negative stereotyping of Mexicans as greasers still prevailed in the 1920s, Ken Maynard, in contrast to most western stars, often appeared vested in tight-fitting black outfits that

⁸ According to Rick Altman (“A semantic/syntactic approach to film genre” 30), the semantic level of a genre consists of “a list of common traits, attitudes, characters, shots, locations, sets,” i.e. the genre’s “building blocks themselves,” whereas the syntactic levels comprises “constitutive relationships between undesignated and variable placeholders,” i.e. “structures into which [the building blocks] are arranged.”

resemble Mexican style clothing, most evidently in 'south of the border westerns' such as *Song of the Caballero* (1930), where he even wears a traditional *charro* outfit, including the typical short jacket adorned with embroidery. Although his most pronouncedly Mexican outfits often were masquerades, they do attain positive, if slightly ironic, connotations and form part of the star persona of Ken Maynard. In Mexican cinema, in turn, the hero Juan Pistolas of the eponymous film very much resembles the figure of a cowboy. Tellingly, *Juan Pistolas* (1935) was directed by Roberto Curwood, who under the name of Bob Curwood starred in many silent westerns at Universal Pictures in the 1920s. Juan Pistolas is embodied by Raúl de Anda, who also worked as a prolific director and producer of both Mexican westerns and *comedias rancheras*. Shortly after his role as Juan Pistoles, he became the emblematic actor of a very particular *charro*, very much unlike the singing *charro*, impersonated by the major stars of the *comedia ranchera*, including Tito Guízar, Jorge Negrete, Pedro Infante and Antonio Aguilar. In the personal union of director and actor, Raúl de Anda played the hero of the *charro negro* series, a very popular masked *charro* fighting for justice, much like the U.S. series westerns with masked cowboys as heroes.

Rather than displaying intercultural connections, though, differences between Mexican and U.S.-American cultural identities were commonly emphasised – not only in the western, where Mexican culture frequently serves as a backdrop to foreground U.S.-culture, but also in the *comedia ranchera* that often accentuates its generic identity in distinction to the western, as is evident in the following example. In René Cardona's *La marca del cuervo/ The Mark of the Raven* (1958), the opening already refers to Hollywood, since the logo trailer of the production company Filmex, beginning with a spinning globe, is highly reminiscent of the logo of Universal Pictures. Subsequently, the title sequence evokes the scene of a western by strongly drawing to syntax and semantics of the genre: a masked horseman with a 'cowboy hat' gallops through a deserted landscape of hills and rocks under a dramatically clouded sky, accompanied by a highly rhythmic score. What could be the soundtrack for a key scene of a western, suddenly turns into a *canción ranchera*, a Mexican folk song with characteristic *gritos mexicanos*, yells at intervals within the song, whose origins date to the years of the Mexican Revolution and later

became associated with mariachi groups. Although in a western, the black clothing would often be a cue that the character is a villain, here the song praises him as “el cuervo amado por el pueblo,” that is “the raven, loved by the people.” Unlike the conventions of the western, black clothing, including the symbolic black hat has a positive connotation in Mexican genre equivalents, since the traditional garb of the *charro* is black. And although the horseman does not wear the adorned traditional clothing, he is quickly associated with the ‘national’ figure of the *charro*. Besides his mastery in horse-riding, the song and the credits reveal the actor to be Antonio Aguilar, one of the most popular stars of the *comedia ranchera* and *ranchera* music, who was nicknamed and widely known as ‘El charro de México.’



La Marca del Cuervo

In an ironic, self-reflexive scene ensuing the credit-sequence, René Cardona acknowledges both the adaptation of genre structures of the western and the



particular resignification of the “American cinema par excellence” when the character played by Antonio Aguilar comes upon children playing cowboys and Indians, with the Indians significantly defeating the cowboy.

Films about masked revengers of crimes committed against the defenceless were very common in Mexican cinema in the 1940s and 50s, often in form of film series. The earliest Mexican series of this kind began with *El charro negro/The Black Charro* (1940), followed by four films, all starred, directed, written, and produced by Raúl de Anda.⁹



El Charro Negro en el Norte

⁹ The first film of the series directed and starring Raúl de Anda was *El Charro Negro/The Black Charro* (1940), followed by *La vuelta del Charro Negro/The Return of the Black Charro* (1941), *La venganza del Charro Negro/The Vengeance of the Black Charro* (1942) and *El Charro Negro en el norte/The Black Charro in the North* (1949). The series was taken up again in 1960 with Raúl de Anda's son Rodolfo de Anda playing the son of the charro negro in *El hijo del Charro Negro/The Son of the Black Charro* (1960) and *El Charro Negro contra la banda de los cuervos/The Black Charro Against the Gang of the Ravens* (1963), both directed by Arturo Martínez.

The masked *charro* series were apparently based on earlier masked cowboy films from Hollywood, especially the successful Republic production *The Lone Ranger* (1938), directed by William Whitney and John English. However, most of the Mexican serials ostentatiously ‘Mexicanise’ U.S. productions, not only by drawing from the generic structures of the *comedia ranchera* but also by opposing conventions and central traits of the two ‘national’ genres. This is particularly evident in a series of nine *ranchera* films directed by Jaime Salvador for Rosas Films S.A. (1955-58), which all evolve around the hero Mauricio Rosales, played by Antonio Aguilar.



La justicia del Gavilán Vingador

A telling example of the ‘generic differentiation’ would be the set-piece of the duel in *La justicia del Gavilán Vingador/The Justice of the Avenging Hawk* (1957), the 7th film of the series. The duel sequence takes place in a *cantina*, the Mexican equivalent to a bar in a western. Because of a beautiful woman dressed in red, a conflict breaks out between the hero, played by Antonio Aguilar, and the villain.

Instead of a gun fight, the Mexican machos compete via a ‘duelo de coplas,’ a singing duel, accompanied by a *ranchera* song played by a group of mariachis in *charro* garb. The film thus draws on one of the most characteristic set-pieces of the *ranchera*. Having finished their songs, the two opponents confront each other, and a brawl breaks out, in which the character played by Aguilar beats up the henchmen of the villain. Significantly, the duel à la *mexicana* literally takes place in front of an American background. On the wall, just above the head of the woman in the red dress, the iconic sex photo *Marilyn Monroe on Red Velvet* (1949), shot by Tom Kelley and published in *Playboy* magazine, is clearly visible and repeatedly framed in the centre of various shots. Apparently, the naked star seems to symbolise a supposedly depraved, immoral American lifestyle, which the Mexican woman in her sexy dress is associated with. In contrast, the subsequent scene is a fiesta with ceremonial singing and dancing of indigenes, followed by mariachis playing *rancheras* for traditionally dressed Mexicans.

Apart from the ‘American background’ of the sex photo, the generic background of the western is equally evident, particularly since Marilyn Monroe famously starred in Otto Preminger’s *River of no Return* (1954), where she sings lascivious songs, vested in a tight red dress which strongly emphasises a sexualised image of her body. Evidently, the western genre is a strong reference for the duel scene which valorises *mexicanidad* in binary opposition to stigmatised U.S. culture. Antonio Aguilar, the famous ‘charro de México’, embodies traditional Mexican values and a code of honour by settling the dispute in a ‘duelo de coplas’ and by proving his manliness in a brawl.



La justicia del Gavilán Vingador



By contrast, the villain draws a gun, as a westerner would, but is deterred by his equally villainous friend, because using a firearm is regarded as dishonourable. His thugs with their habitus and Stetson-like hats visually correspond to characters typical for a western, whereas Aguilar wears a huge Mexican sombrero. Typical for the *comedia ranchera*, mariachis and women dressed in proper folkloric dresses symbolise traditional values, while the ceremony of the indigenes displays the ‘folkloric particularity’ of Mexico. Like numerous *ranchera* productions, *La justicia del Gavilán Vengador* strongly emphasises the *mexicanidad* in relation to the genre patterns and national imaginaries of the western. The pronounced ‘Mexicanisation’ of the western genre is evident right up to the last shot of Jaime Salvador’s *ranchera* film. *La justicia del Gavilán Vengador* closes with the image of a masked hero with his two guns drawn in a dramatic landscape that corresponds to the visual culture of the western, but is superimposed by a text that again emphasises the *mexicanidad* of the film: “Es una película mexicana en MEXISCOPE,” i.e. “This is a Mexican film in MEXISCOPE.”

Besides different forms of hybridisation of the western in Mexican films, the U.S. western is also intertwined with Mexico and its cinema. Not only is the figure of the cowboy related to the *charro*, as part of the common history of the USA and Mexico, but the western genre itself is laden with references to Mexico and its culture, extending much beyond the representation of the ‘greaser’ mentioned. Even John Ford’s ‘emblematically’ U.S.-American westerns are “packed with Hispanic references,” as Edward Buscombe and Roberta Pearson have phrased it (6). Among the many Mexican elements of the genre are settings, songs and characters, some of which were enacted by the best known Mexican performers who pursued careers both in Hollywood and in their country of origin, such as Emilio Fernández, Pedro Armendáriz and Dolores del Río. Besides numerous references to Mexican culture, the action of many American westerns partially takes place in Mexico, or, in the so-called ‘south of the border westerns,’ is even (almost) entirely set there. Moreover, not least because of the low production costs, a considerable number of Hollywood westerns have partly been shot in the Mexican state of Durango, including seminal films such as Raoul Walsh’s

The Tall Men (1955), John Huston's *The Unforgiven* (1959), Sam Peckinpah's *Major Dundee* (1964) and Henry Hathaway's *The Sons of Katie Elder* (1965).¹⁰ Apart from pronounced Mexican affiliations in Hollywood westerns, U.S. directors and other film personnel have worked in the Mexican film industry, especially in western productions or genres related to the "American cinema par excellence." Norman Foster, who directed *Viva Cisco Kid* (1940) for Twentieth Century Fox's Cisco Kid western series, made five films in Mexico in the 1940s, including the remarkable *El ahijado de la muerte/The Godson of Death* (1946). This pronouncedly hybrid film could aptly be classified as a mystery noir ranchero western.



El ahijado de la muerte

El ahijado de la muerte is set in the context of the Mexican Revolution and features the famous actor and singer Jorge Negrete, a leading star both of the *comedia ranchera* and *ranchera* music. Foster's hybrid genre film was shot by cinematographer Jack Draper, an American, who in the 1920s photographed a dozen westerns for Robert J. Horner, but since 1935 worked exclusively in Mexico, where he shot over 100 films until the early 1960s. Significantly, *El ahijado de la muerte* was made in the newly founded Estudios Churubusco, one of the largest movie studios in Latin America, which was founded in 1945, and 49% of which was owned by RKO Pictures.

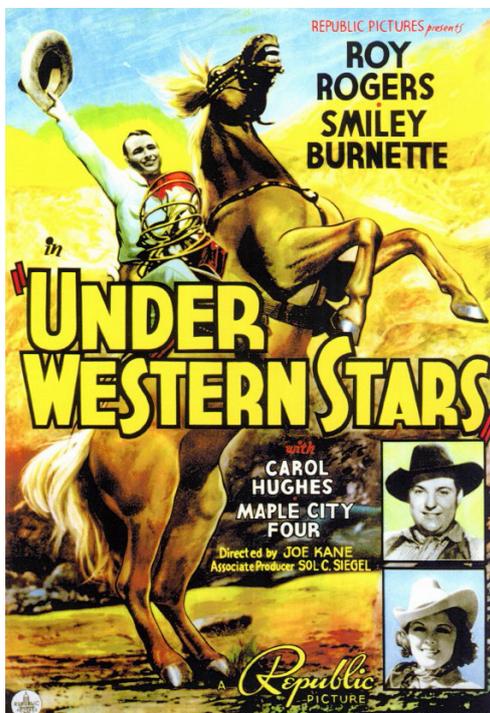
¹⁰ For the history of film production in Durango, see Avitia Hernández.

Besides 'Mexican' films, various U.S.-Mexican co-productions were shot at the studio by directors such as John Ford, Robert Wise and Don Siegel, featuring both Mexican and U.S. film stars.

3. The cultural economy of singing cowboys and *charros cantando*

Of the multiple interconnections between the cinematic representations of *charros* and cowboys, the convergences between the genre configurations of the singing cowboy film, or 'horse opera,' and the *comedia ranchera* are particularly pronounced. Besides, mutual references and interconnections exist between the singing cowboy film and the *comedia ranchera*. For example, Frank McDonald's *Rancho Grande* (Republic 1940), starring Gene Autry alludes

not only to the famous Mexican folk song *Allá en el Rancho Grande*, which was sung by Autry (among many interpreters), but also refers to the eponymous genre matrix of the *comedia ranchera*, a box-office hit starring Tito Guízar, in which the Mexican singer-actors star famously sings this song (as will be commented on below). Tito Guízar, in turn, played in two Republic singing cowboy films directed by William Witney and starring Roy Rogers, *On the Old Spanish Trail* (1947) and *The Gay Ranchero* (1948), in which the title song not only features Spanish words but also seems to allude to the star persona of Tito Guízar. Although the convergences between the two genres are very distinct, they also exhibit marked differences. In contrast to the *comedia ranchera*, which rejects modernity in favour of an idealised pre-revolutionary feudal social order safe from any upheaval, both negotiations of modernity and social critique can be found in the singing



Under Western Stars

cowboy film, particularly pronounced in Joseph Kane's *Under Western Stars* (1938), in which Roy Roger has his first starring role. Furthermore, Gene Autry "functions as a representative of the[se] working-class communities" (Stanfield 103) in films such as *Tumbling Tumbleweeds* or *Guns and Guitars*, both directed by Joseph Kane.

The singing cowboy film and the *comedia ranchera* evolved around the same time and make substantial use of western and *ranchera* music, respectively. Not only do they integrate musical numbers into the diegesis as one of the central characteristics of their generic identities, but they also both feature cross-media synergies, including interconnections between the cultural economy of both U.S. American and Mexican music and film productions. When "the figure of the singing cowboy as a distinct film persona" (Stanfield 2) emerged in 1935 with Gene Autry's starring roles in the Republic production *Tumbling Tumbleweeds* and the Mascot serial *The Phantom Empire*, his first film appearance in *Old Santa Fe* (Mascot 1934) had already capitalised on the previous musical success of the singer and radio star. Significantly, western star Ken Maynard, who plays the protagonist of *Old Santa Fe*, likewise had recorded songs (with Columbia Records) before appearing on the screen, and was one of the first singing cowboys in the 1930 film *Sons of the Saddle*. The emerging singing cowboy film was evidently aimed at profiting from economic synergies between film and music productions, a strategy frequently employed in the film musical. Stars of western and country music were contracted to act and perform their songs for the screen, thus drawing on their previous success in concerts, radio shows, and recordings. 'Horse operas' starring Roy Rogers and especially Gene Autry were among Hollywood's main box office draws in the late 1930s. Successful films in turn increased the popularity of the respective singer-actor and raised the sales figures and ratings of the music and radio industry. The cultural economy of transmedia connections between film and music productions potentiated the hybrid genre patterns and the eclectic style characteristic for singing cowboy films. A telling example is Mack V. Wright's *The Big Show*, a 1936 Republic Pictures production starring Gene Autry. This

highly self-reflexive film about a western movie production not only integrates various musical numbers, but also slapstick elements, melodramatic scenes, and a whole subplot pertaining to the genre of the gangster film.

Although the *comedia ranchera* hardly features any self-reflexive dimensions, let alone radio or recording scenes within the diegesis as found in many singing cowboy films, it is also characterised both by genre hybridisation and interconnections with the music industry. In many aspects, what western music is for the singing cowboy film, the *ranchera* music is for the *comedia ranchera*. Besides, the *música ranchera* can be regarded as “the Mexican equivalent of country and western music,” as Brenner put it in the title of his study on *ranchera* music. This holds true especially in terms of nationalist narratives idealising ‘the country as nucleus of the nation,’ which are fairly common both in western and *ranchera* songs and films.

Just as the ‘horse opera,’ the emerging genre of the *comedia ranchera* integrates songs into its generic structure and substantially draws on singers that were well-established in the music industry and the *teatro de revista*, or revue. This strategy is already evident in the generic matrix of Fernando de Fuentes’s *comedia ranchera Allá en el Rancho Grande/Out on the Big Ranch* (1936), which was the first big international success of Mexican cinema. At the time, the film’s title-giving folkloric song was already very popular and had been getting about in performances and recordings, for example in the 1927 *teatro de revista Cruz*, which included a version of the song by Emilio Donato Uranga and Juan Díez del Moral,¹¹ as well as in various radio and record versions, including interpretations by Tito Guízar, the protagonist of *Allá en el Rancho Grande*. Significantly, by the time Guízar starred in Fernando de Fuentes’s paradigmatic *comedia ranchera*, he was not only an established singer in Mexican *teatro de revista*, broadcast and recordings. Guízar had also

¹¹ Donato Uranga and Díez del Moral claimed to be the authors of *Allá en el Rancho Grande*, although they most likely just registered their arrangement of a folkloric song of unknown authorship at the Sociedad de Autores y Compositores de Mexico (SACM) in 1927. Shortly after, Silvano R. Ramos and Barley Costello registered an English version of the song at the American Society of Composers, Authors and Publishers (ASCAP) in Texas – a version that, significantly, would later be performed and recorded by the ‘singing cowboy’ Gene Autry and many other stars of U.S.-American folk and western music.

very successfully worked in the U.S.-American music industry and appeared in a few Hollywood productions, and thus promised to attain an audience outside of Mexico. *Allá en el Rancho Grande* did indeed become an international success; it received the award 'best cinematography' for Gabriel Figueroa at the Venice Film Festival in 1938 and was released in many countries, including the USA, where the film was screened not only for Hispanic communities but also for an English-speaking audience. The artistic and commercial success of the film helped to establish a Mexican film industry that strongly capitalised on the generic formula of the *comedia ranchera*, and flourished until the 1950s. Significantly, outside of Mexico, the distribution of *Allá en el Rancho Grande* was in the hands of United Artists Corporation, which made the majority of the film's profit (see Pérez Turrent 164). As Vega Alfaro has underlined, the Mexican film industry developed "in a country with a dependant capitalist structure"¹² (105), which heavily relied on U.S. economy and politics. Part of the capital for the nascent Mexican studio system was subscribed by U.S. investors; both the big real estate and land owner Harry Wright and Howard Randall from the Radio Corporation of America (RCA) had been economically involved in the Studios Clasa since 1935, and Randall also partook in the construction of what would become Azteca Studios (see Pérez Turrent 164). In 1943 RKO Pictures made an agreement with the Mexican radio magnate Emilio Azcárraga Vidaurreta to found Estudios Churubusco, inaugurated in 1945 as one of the largest movie studios in Latin America. The major Hollywood studio held 49% of Estudios Churubusco's stock (and only the protectionist 'Mexicanisation' laws impeded RKO from holding a bigger share). Besides the involvement in the production and distribution of Mexican films, U.S. corporations dominated much of the screening sector. In 1949, William Jenkin's group controlled 80% of the film theatres in Mexico (see García Riera 152). Even at the height of the Mexican film industry in the 1940s and 50s, more than 80% of all films screened were Hollywood productions.

U.S. domination on the Mexican market included not only film but also music corporations, which were often vertically and horizontally integrated,

¹² "dans un pays à structure capitaliste dépendant".

profiting from transmedia synergies as in the case of the *comedia ranchera* and *ranchera* music. Many of Tito Guízar's Mexican recordings, which he commenced in 1927, were actually made for Columbia and RCA Victor (but also for Mexican labels such as Peerless). The same holds true for other 'Mexicanist' music stars, including Jorge Negrete, one of the most famous Mexican singers and actors of all time, who recorded for RCA Victor. In a way, Negrete would in the early 1940s become Guízar's successor, along with Pedro Infante, the other major actor-singer star of both *música ranchera* and *comedia ranchera* (although he recorded for the Mexican label Peerless). Significantly, Negrete starred in the 1948 eponymous remake of *Allá en el Rancho Grande*, again directed by Fernando de Fuentes. Whereas Jorge Negrete, apart from his first short film *Cuban Nights* for Warner Bros. (1937), exclusively embodied *mexicanidad*, or a supposed 'essence' of Mexican cultural identity in the star persona of 'el charro cantor,' Tito Guízar, despite being a precursor of this Mexicanist figure in *Allá en el Rancho Grande*, represented a seemingly broader spectrum of *latinidad*, though mostly filtered through the prism of Hollywood that depicted highly exoticised imaginaries of Latin American otherness.

Indeed, before Guízar was cast as protagonist of Fernando de Fuentes's *comedia ranchera*, he already had performed as a singer in Hollywood films and his success as a musician and radio performer included his own radio show in Los Angeles, *Tito Guízar y su guitarra*.¹³ Based on his musical success, Guízar's film persona as a Latino singer was established in his first film appearances in the series *Rambling' Round Radio Row* in 1933 and 1934, produced by the Vitaphone division of Warner Bros. Guízar was oriented transnationally both in

¹³ Jorge Negrete also tried to have a career in the USA and worked in New York City in 1937, but he was not very successful and mainly just sang in night clubs. In *El Yumir*, he played with Cuban composer Eliseo Grenet and got the chance to enact the role of a Cuban musician in his first film, the Warner Bros. short *Cuban Nights* (1937), set to the music of Grenet. In the same year, Negrete starred in his first Mexican film, *La Madrina del Diablo / The Devil's Godmother* (1937). Although he soon had a brilliant film career in Mexico, he repeatedly attempted to work in Hollywood. In 1939 he signed a contract with 20th Century Fox to produce Spanish-language films in Hollywood, although they never materialised. His second and last film production in the USA was the medium-length Technicolor film *Fiesta* (1941), directed by LeRoy Prinz and distributed by United Artists.

terms of the film productions he worked for and the roles he played, embodying musicians such as a Spanish singer in the Vitaphone short *See, See, Señorita* (1935) or a singer in Argentina in *Under the Pampas Moon* (Fox 1935). Subsequent to the international success of *Allá en el Rancho Grande*, Tito Guízar starred in numerous Mexican *comedias rancheras* such as *Amapola del camino/Poppy of the Path* (1937), *¡Qué lindo es Michoacán!/Beautiful Michoacan* (1943) and *¡Como México no hay dos!/There is Nothing Like Mexico* (1944); the latter two's titles already verbalise the genre-specific patriotic exaltation of (rural, folkloric) Mexico. Furthermore, Guízar starred in Hollywood productions in Spanish and English. Both the Mexican and Hollywood films capitalised on his star persona as a 'singing Latin lover,' frequently modelled on the *charro* character of his principal role at the Rancho Grande, but sometimes with a self-reflexive touch, as in *The Big Broadcast of 1938* (Mitchell Leisen, Paramount 1938) and *El trovador de la radio/Radio Troubador* (Richard Harlan, Dario Productions 1938). Congruously, Guízar also starred as a 'Mexican singing cowboy' in the Hollywood westerns *The Llano Kid* (Edward D. Venturini, Paramount Pictures 1939) and *El rancho del pinar/The Singing Charro* (Richard Harlan and Gabriel Navarro, Dario Productions 1939). Characteristic for his international career, Guízar also played a 'Mexican singing charro' in an Argentinean production, *De México llegó el amor/The Love Came From Mexico* (Richard Harlan, 1940), featuring Amanda Ledesma, a major star of the popular musical genre *cine tanguero*, or tango film. Equally characteristic for the transnational interconnection of the Mexican film industry, Amanda Ledesma was invited to star in Mexico, where she made eight films, her first being *Cuando quiere un mexicano/When a Mexican Loves* (Juan Bustillo Oro, 1944), starring Jorge Negrete. The film is also known as *La gauchita y el charro/The Gaucho Girl and the Charro* and thus corresponds to the 'national' figures of Argentina and Mexico as well as to the star personas of both Amanda Ledesma and Jorge Negrete, who were widely known as *la 'rubia diosa del tango'* ('the blond goddess of tango') and *'el charro cantor'* ('the singing charro'). Bringing together these singer-actor stars was by no means an exceptional case. Quite on the contrary, 'importing' stars and other outstanding film personnel apparently was a strategy to boost the Mexican film industry and to facilitate market expansion, capitalising both on stars and successful genres,

similar to the common practice in Hollywood, which served as the model for the Mexican studio system. Similar to the *comedia ranchera*, the *cine tanguero* was one of the most popular genres both nationally and in Latin America, with the main stars also being singer-actors. Apart from Amanda Ledesma, Libertad Lamarque and Hugo del Carril, the two other main singer-actor stars of the *cine tanguero* (besides Carlos Gardel, who already died in 1935) were also invited to work in Mexican cinema. Whereas Carril only starred in two Mexican films in the mid-1940s and pursued his career in Argentina (where he also became an outstanding filmmaker), Libertad Lamarque stayed in Mexico and starred in more than 40 films, many of which pertain to the *comedia ranchera*. In her first Mexican film, Luis Buñuel's *Gran Casino* (1947), Lamarque starred together with Jorge Negrete, just like Amanda Ledesma. Though the film is not a *comedia ranchera*, it nonetheless contains elements of this genre such as *rancheras* sung by Negrete, which are complemented with tangos sung by Lamarque.

While U.S. companies and government exerted a strong influence on the Mexican film industry, transnational interconnections were not confined to U.S.-Mexican relations. One of the reasons why principal stars of Argentinean cinema began to work in the Mexican film industry was the political intervention of the U.S. government, whose Good Neighbour policy had lasting effects on the development of Latin American film production (see Schnitman 31-2). In 1940, the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (CIAA) was created within the U.S. Department of State, to promote Roosevelt's Good Neighbour policy. Because Argentina stayed neutral in WWII (until shortly before the end of the war), the CIAA decided to impose a raw film stock quota on the country's film industry, while allied Mexico received support at all levels, including unlimited supply of raw film as well as loans, technological equipment and technical advice. This policy was one of the main reasons for the decline of Argentinean cinema in the early 1940s, and led to Mexico's definite ascent to the most important film producing nation in Latin America.

4. Genre Matrices, Hybridisation and Intra-National Exclusions

The Mexican film industry advanced to be Latin America's leading cinema in the 1940s and the *comedia ranchera* was one of the main genres that helped to bring about this success.¹⁴ *Allá en el Rancho Grande* can be considered as the matrix of the *comedia ranchera*, a genre evolving around melodramatic conflicts of love and friendship in the folkloric realm of an idyllic hacienda, abundant with musical interludes sung by *charros* and occasional comical scenes.



Allá en el Rancho Grande

The *comedia ranchera* was aptly called “el cine mexicano por excelencia” by Jorge Ayala Blanco (69) – in analogy to the famous definition of the western as “the American Cinema par excellence.” Indeed, this parallel is quite appropriate,

¹⁴ The generic impact of the *comedia ranchera* on other Latin American cinemas is not only evident in Argentinean films but also, for example, in the Brazilian *filme de cangaceiro*, that did not only draw to generic regimes from the western but also to the “cine mexicano por excelencia” (see Schulze).

not only because the *comedia ranchera* constructs a nationalist imaginary of Mexico and was a prevailing genre in Mexican cinema for two decades, widely distributed in Latin America and Spain. It is also the generic similarities of the “cine mexicano por excelencia” with the western or rather with the subgenre of the singing cowboy film, which is most evident at the level of the syntax, whereas, analogue to the western, semantic elements like characters, locations, sets, etc., are ‘typically’ Mexican, stemming from the *charro*’s culture. Besides the resemblances with the western, the *comedia ranchera* exhibits other generic matrices, including the rural Mexican melodrama from the silent film era, with films such as *En la hacienda/At the Hacienda* (1920) by Ernesto Vollrath. A pronounced non-cinematic influence is the *género chico* of the *zarzuela*, i.e. the more brief and popular form of the Spanish lyric-dramatic genre that alternates between spoken scenes and singing numbers and dance. In the late 19th century the Mexican *zarzuela* increasingly obtained a nationalist tone, and evolved into a new genre, the *revista de música* or *revista*, which made various singers music and film stars, especially of the *canción ranchera* and the *comedia ranchera*, for instance Tito Guízar or Lucha Reyes (see Brenner 75-6). *Allá en el Rancho Grande* also displays similarities with two immensely successful Hispanic films set in the countryside – *Nobleza gaucha/Gaucha Nobility* (1915), an Argentinean production directed by Humberto Cairo, Ernesto Gunche and Eduardo Martinez de la Pera, which is set in the pampa and idealises ‘national’ folklore; and the Spanish film *Nobleza baturra/Rustic Chivalry* (1935), a remake of Juan Vila Vilamala’s eponymous film from 1925, directed by Florián Rey, that tells the story of an honest girl, whose reputation is tarnished by a rejected suitor.

Similar to the filmic and non-cinematic predecessors, *Allá en el Rancho Grande* and the *comedia ranchera* in general draw heavily on the array of Mexican folklore, mainly from the state of Jalisco, including not only the *charro* and the *china poblana*, but also *canciones rancheras* and a *jarriepo* or bull riding, to name but a few of the ‘national’ traditions represented in the film. The pivotal function of the *canción ranchera* is evident in a central set-piece of the genre, the ‘duelo de coplas,’ a singing duel performed in a *cantina* by the hero, embodied by the film’s star Tito Guízar, and his antagonist. Equally characteristic for the emerging genre, a scene with a cock fight is interrupted by a *jarabe tapatío*, a ‘Mexicanist’

dance performed by *charros* and *chinas poblanas*, played by Olga Falcon and Emilio Fernández, who had already embodied Mexicans in Hollywood cinema and westerns more specifically (with many westerns still to come). Rafael Aviña (152) has aptly called the *comedia ranchera* “un cine exageradamente mexicano,” i.e. an “exaggeratedly Mexican cinema.” Indeed, the *comedia ranchera* is characterised by a certain folkloric ‘excess’ that symbolises *mexicanidad* at many levels, especially in the *mise-en-scène*. For domestic audiences, this representational strategy implies a nation-building function, as elaborated above. However, the folkloric ‘national’ traits foregrounded are, in fact, regional, thus implying certain intra-national exclusions, not only in terms of regional cultural belonging, but also regarding the specific configurations of race, class and gender (a point I will come back to).

Although the ‘national’ particularities are very pronounced in the *comedia ranchera*, they do not bring about a cultural particularism that would result in unintelligibility for foreign audiences and thus obstruct the commercialisation of the respective films. ‘Mexicanist’ folklore is employed as a representational regime that exhibits what Graham Huggan (vii) has termed “postcolonial exotic,” referring to “the global commodification of cultural difference.” For non-Mexican audiences, the generic regimes employed exoticise the cultural particularity represented in terms of ultimately relaying the foreign back to the familiar. This is attained especially by drawing from and altering seemingly ‘universal’ genre patterns popularised by Hollywood cinema. Besides, the strategy of capitalising both on ‘Latino’ folklore and on singer stars in musicals was already proved by Hollywood productions in Spanish, aimed to secure film markets in Latin America and Spain with the advent of sound film. Whereas the greater part of Spanish version films and Spanish-language productions made in Hollywood were unsuccessful (see Jarvinen), the films employing famous singers as actors, notably the musicals of the early 1930s starring the Argentinean Carlos Gardel and the Mexican José Mojica, were big box office attractions and capitalised on exoticised regional music and folklore.¹⁵

¹⁵ Apparently, musical numbers and exoticised folklore only in combination with singer-stars worked as a successful formula. One of the first Spanish language productions from Hollywood with the programmatic title *Charros, Gauchos y Manolas* (Hollywood Spanish Pictures 1930), directed by

Thus, the pronounced auto-exoticising representation of cultural difference serves as a marker of product differentiation in a film market strongly dominated by Hollywood productions (for Hollywood's market leadership in Latin America see Segrave; de Usabel). Therefore, the foregrounding of cultural specificity did not exclude but rather attracted foreign audiences, especially in Latin America. In this regard, Ana M. López's observation that Mexican cinema "produces a continental voice that is, nevertheless, deeply nationalistic" (8) is especially apt for the *comedia ranchera*.

The "continental voice" of the "cine mexicano por excelencia" articulated in *Allá en el Rancho Grande* and the genre in general, is profoundly conservative, if not reactionary. Clearly, the *comedia ranchera* can be read as an apology for the social order of a feudal society, and thus rather corresponds to the bygone Porfirian era than to the present government of President Lázaro Cárdenas del Río, whose leftist politics included the distribution of land to the peasants. In contrast, the *comedia ranchera* idealises social hierarchies, evident in the attitude of the *patrón* of the hacienda in *Allá en el Rancho Grande*, who programmatically explains to his son that the owner of a ranch has to take care of "his poor peasants" as a father/priest, doctor, and sometimes even gravedigger.¹⁶

As Raphaëlle Moine has underlined, genre hybridisation outside of Hollywood can reflect the "need to maintain cultural identity while responding to the dominance and influence of American cinema" (152). This holds true particularly for the "cine mexicano por excelencia," which strongly draws from genre patterns of the western and occasionally subverts them with specific "productions of locality" (see Appadurai 178-99). On the other hand, the *comedia ranchera* propagates a very pronounced nationalism and affirms a conservative imaginary of *mexicanidad* that excludes intra-national alterities. Even though the *comedia ranchera* ostentatiously hybridises the western which is referred to as a generic point of reference, the "cine mexicano por excelencia" is by no means simply

the Catalan musician Xavier Cugat, already tried to capitalise on the folkloric sceneries of Mexico, Argentina and Spain (which would all become central backgrounds for film productions in the respective countries), but the film was unsuccessful, arguably in part because of its incoherence, but mainly due to the lack of familiar and popular personnel.

¹⁶ "como el dueño de un rancho tiene que hacer para sus pobres peones: padre, médico y as veces hasta enterrador."

a *cinéma mineur* vis-à-vis dominant Hollywood cinema. Rather, the *comedia ranchera* not only evolved as a predominant cinema in Latin America from the late 1930s to the 1950s (coming second after Hollywood), but it exhibits marked discursive exclusion within the representation of the hacienda as nucleus of the nation. Traditions from one region, mainly Jalisco, are elevated to the ‘national’ identity of Mexico, whereas other regional and urban spaces are completely dismissed or devaluated – as in the case of *¡Ay Jalisco... no te rajes!*/*Jalisco, Don't Backslide* (1941), directed by Joselito Rodríguez, where traditionally vested men from Jalisco, including the hero played by Jorge Negrete, in a ‘duelo de coplas’ defeat the antagonists from the city in modern western suits.

The *comedia ranchera* affirms a hierarchical social order with the *patrón* reigning over peasants; significantly, the figure of the *charro* is represented as main character and as a national figure. By contrast, the *vaquero* who belongs to the lower stratum of society, in which indigenous people are much more common, has no voice or central function in the narrative of the “cine mexicano por excelencia.” Significantly, indigenes are reduced to an exoticised imaginary of cultural authenticity without being granted any agency or even given a voice in narrative, as demonstrated by the example of *La justicia del Gavilán Vengador*.



La justicia del Gavilán Vengador

Another telling example would be *Fanfarrón: ¡aquí llegó el valentón!*/*The Boaster* (shot in 1938, first publicly exhibited in 1943) directed by Fernando A. Rivero, featuring Jorge Negrete and Emilio Fernández. The opening shots affirm *mexicanidad* in the sense of a ‘Mexicanist’ cultural identity. First, a long shot evokes an ‘archetypal’ Mexican landscape with maguey plants casting deep shadows, thus creating a strong visual rhythm in front of a vast plain. What follows is a shot of the production company’s logo, a tableau vivant of a stylised Aztec Indian in a martial pose, and a *charro* on his horse, embodied by Jorge Negrete, known as ‘el charro cantor.’



Fanfarrón: ¡aquí llegó el valentón!

Both figures, the traditional Aztec and the *charro*, epitomise Mexican culture with the fundamental difference that the indigene is reduced to a symbolic function, whereas the *charro* is the main hero of film. In the *comedia ranchera*, indigenes usually have no function in the plot and are represented merely as emblems of *mexicanidad* in the sense of the nationalist discourses on *mestizaje* and the Mexican “raza cósmica” (see Vasconcelos) that affirm a hybrid cultural identity with nation-building function based on the mixture of races. The figure of the indigene does not obtain any agency in the narrative of the *comedia ranchera*. The same holds true for women. Although women are not simply reduced to emblematic images, in the dominant melodramatic mode of the *comedia ranchera* they are confined to passivity and, frequently,

suffering vis-à-vis their unconditional love for the macho *charro*. What Christine Gledhill has pointedly called the “gendering of genres,” which stabilises a “masculinist national imaginary” (Gledhill 350), is arguably most pronounced in the *comedia ranchera* and its affirmation of Mexico as a macho nation. Rather than a counter-hegemonic cultural practice, hybridisations of the western in the *comedia ranchera* usually result in a national imaginary characterised by a hierarchical social order and discursive exclusions of women and indigenes.

References

Altman, Rick. "A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre." *Film Genre Reader*. Ed. Barry Keith Grant. Austin: University of Texas Press, 1986. 26-40.

Altman, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised and extended edition. London: Verso, 2006.

Appadurai, Arjun. "The Production of Locality." *Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998. 178-99.

Aviña, Rafael. *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*. México, D.F.: Cineteca Nacional and Oceano, 2004.

Avitia Hernández, Antonio. *La leyenda de 'Moviélan'. Historia del cine en el estado de Durango (1897-2004)*. México, D.F.: Avitia Hernández, 2004.

Bhabha, Homi K. "Introduction: Narrating the Nation." *Nation and Narration*. Ed. Homi K. Bhabha. London: Routledge, 1990. 1-7.

Bloom, Peter J. "Beyond the Western Frontier. Reappropriations of the 'Good Badman' in France, the French Colonies, and Contemporary Algeria." *Westerns. Films Through History*. Ed. Janet Walker. New York: Routledge, 2001. 197-216.

Buscombe, Edward and Roberta Pearson. "Introduction." *Back in the Saddle Again: New Essays on the Western*. Eds. Edward Buscombe and Roberta Pearson. London: BFI, 1998. 1-7.

Carreño King, Tania. *El charro: la construcción de un estereotipo nacional 1920-1940*. México, D.F.: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana; Federación Mexicana de Charrería, 2000.

Chevalier, François. *La formación de los latifundios en México. Tierra y sociedad en los siglos 16 y 17*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1976.

García Riera, Emilio. *Breve Historia del Cine Mexicano. Primer Siglo 1897-1997*. México, D.F.: IMCINE and Zapopan, Jalisco: MAPA SA de CV, 1998.

García Riera, Emilio. *México visto por el cine extranjero, vol. 1: 1894-1940/vol. 2: 1906-1940. Filmografía*. México, D.F.: Era and Guadalajara: Universidad de

Guadalajara and Centro de Investigaciones y Enseñanzas Cinematográficas, 1987.

Gledhill, Christine. "Genre and Gender: The Case of Soap Opera." *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Ed. Stuart Hall. London: Sage, 1997. 337-86.

Hernández, Silviano. *Ser charro es ser mexicano*. Guadalajara: Secretaría de Cultura and Gobierno de Jalisco, 2010.

Hobsbawm, Eric. "Introduction: Inventing Traditions." *The Invention of Tradition*. Eds. Eric Hobsbawm and Terence Ranger. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. 1-14.

Hopkins, A.G. "Introduction: Globalization – An Agenda for Historians." *Globalization in World History*. Ed. A.G. Hopkins. New York City: Norton, 2002. 1-10.

Jarvinen, Lisa: "Hollywood and Spanish-Speaking Audiences." *The Wiley-Blackwell History of American Film. Volume II – 1929 to 1945*. Eds. Cynthia Lucia, Roy Grundmann and Art Simon. Malden: Blackwell, 2012. 156-178.

León, Arnaldo de. *They Called Them Greasers: Anglo Attitudes Toward Mexicans in Texas, 1821-1900*. Austin: University of Texas Press, 1983.

López, Ana M. "A Cinema for the Continent." *The Mexican Cinema Project*. Eds. Chon A. Noriega and Steven Ricci. Los Angeles: UCLA Film and Television Archive, 1994. 7-12.

Moine, Raphaëlle. *Cinema Genre*. Malden: Blackwell, 2008.

Pérez Turrent, Thomas. "Les studios." *Le cinéma mexicain*. Ed. Paulo Antonio Paranaguá. Paris: Centre Georges Pompidou, 1992. 161-73.

Rieupeyrou, Jean-Louis. *Le Western ou le cinéma américain par excellence*. Paris: Éditions du Cerf, 1953.

Rincón Gallardo, Carlos. *El charro mexicano*. México: Porrúa, 1939.

Robertson, Roland. "Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity." *Global Modernities*. Eds. Mike Featherstone, Scott Lash and Roland Robertson. London: Sage, 1995. 25-44.

Schatz, Thomas. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. New York: McGraw-Hill, 1981.

Schnitman, Jorge A. *Film Industries in Latin America: Dependency and Development*. Norwood: Ablex, 1984.

Schulze, Peter W. "Beyond Cowboys and Gangaceiros. Transculturations of the Western in Brazilian Cinema." *Crossing Frontiers. Intercultural Perspectives on the Western*. Thomas Klein, Ivo Ritzer and Peter W. Schulze. Marburg: Schüren, 2011. 163-93.

Smead, Robert N. *Vocabulario Vaquero/Cowboy Talk. A Dictionary of Spanish Terms from the American West*. Foreword by Richard W. Slatta. Illustrations by Ronald Kil. Norman: University of Oklahoma Press, 2004.

Slatta, Richard W. *Cowboys of the Americas*. New Haven: Yale University Press, 1990.

Slotkin, Richard. *Regeneration Through Violence. The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*. Middletown: Wesleyan University Press, 1974.

Sommer, Doris. "Irresistible romance: the foundational fictions of Latin America." *Nation and Narration*. Ed. Homi K. Bhabha. London: Routledge, 1990. 71-98.

Spivak, Gayatri Chakravorty. *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

Stanfield, Peter. *Horse Opera. The Strange History of the 1930s Singing Cowboy*. Urbana: University of Illinois Press, 2002.

Usabel, Gaizka de. *The High Noon of American Films in Latin America*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1982.

Vasconcelos, José. *La Raza Cósmica. Misión de la raza iberoamericana. Notas de viajes a la América del Sur*. Madrid: Agencia Mundial de Librería, 1925.

Vega Alfaro, Eduardo de la. "Origines, développement et crise du cinéma parlant (1929-1964)" *Le cinéma mexicain*. Ed. Paulo Antonio Paranaguá. Paris: Centre Georges Pompidou, 1992. 95-115.

Wister, Owen. *The Virginian: A Horseman of the Plains*. With paintings by Frederic Remington. New York: Macmillan, 1967.

Submetido em 2 de abril de 2015 | Aceito em 26 de abril de 2015

**A mexicanidade encontra o americanismo¹ - A circulação
de imaginários nacionais e os regimes de gênero entre o
Western e a *Comedia Ranchera***

Peter W. Schulze²

¹ Ao longo do texto o autor repete estes dois termos no original em espanhol e em inglês: *mexicanidad* e *Americanism*, respectivamente. A opção deste tradutor foi de 'abrasileirar' os termos.

² *Peter W. Schulze é pesquisador e professor de cinema na Universidade de Bremen, na Alemanha. Publicou livros sobre a obra do cineasta Glauber Rocha, a relação entre cinema e globalização e passagens transmédias de gêneros, entre outros temas. Desenvolveu vários eventos culturais e curadorias de mostras de cinema, entre eles «Transposições: literatura e cinema no Brasil» no contexto da Feira do Livro de Frankfurt 2013.*

E-mail: pschulze@uni-bremen.de

Este ensaio discute os fluxos cinematográficos transregionais entre Hollywood e a indústria cinematográfica mexicana, usando o exemplo de dois grandes gêneros: o *western* estadunidense e sua contrapartida mexicana, a *comedia ranchera*. Como um estudo científico de “glocalização” (ver ROBERTSON), este ensaio traça algumas das complexas interconexões entre esses dois gêneros e o “capital midiático” (CURTIN) investido, que será especificado de acordo com “lógicas de acumulação”, “forças socioculturais variáveis” e “trajetórias de migração criativa” particulares, incluindo não somente as equipes de filmagem, como diz Curtin, mas, particularmente, padrões de gênero. Portanto, aqui se examina a circulação de estrelas e outras pessoas da equipe de filmagem, sinergias *crossmedia* entre as indústrias de cinema e de música, bem como intervenções políticas de governos e inter-relações econômicas entre as respectivas indústrias culturais (trans)nacionais. Dá-se uma atenção específica às negociações de identidades de gênero e culturais vis-à-vis os processos misturados de globalização e localização. O *western* e a *comedia ranchera* moldaram imaginários nacionais ao ponto de parecerem ser a quintessência do estadunidense ou do mexicano, respectivamente. Ao contrário dessas “tradições inventadas” (HOBBSAWM/RANGER), ambas as figuras nacional(istas) do *cowboy* e do *charro*, que desempenham papéis centrais na cultura do *western* e na cultura *ranchera*, estão longe de ser genuinamente estadunidense ou mexicano. Este ensaio traça suas ‘origens múltiplas’ desde a globalização inicial da cultura equestre até as configurações de gênero cinematográfico de meados do século XX, que tem sido um grande catalizador na globalização da economia cultural.

1. Ficções Fundacionais e Encontros Coloniais

A figura do *cowboy* parece ser o epítome da americanidade³. Desde fins do século XIX, as “ficções fundacionais” (ver SOMMER) em diferentes mídias, como a literatura, a pintura e, subseqüentemente, o filme, construíram um

³ No original: “Americanness”. (N.T.)



mito nacional em torno da ideia do *cowboy* ‘rumando para o Oeste’. “Nation and Narration”⁴ (ver BHABHA) coincidem em muitas narrativas de *cowboy* que –frequentemente de forma implícita- retratam a conquista do Oeste dos Estados Unidos. Representações exemplares deste mito nacional podem ser encontradas em *The Virginian*, livro de Owen Wister publicado em 1902 (ver WISTER), assim como em várias adaptações fílmicas do mesmo título, mais proeminentemente em sua primeira versão sonorizada, *The Virginian (Agora ou nunca)*, 1929), dirigida por Victor Fleming, onde Gary Cooper proclama programaticamente estar “fazendo mais Estados Unidos a partir da terra crua das pradarias”.⁵ Associado aos conceitos de fronteira e de regeneração através da violência (ver SLOTKIN), a figura do *cowboy* se situa no âmago de uma fundação mítica dos Estados Unidos da América como nação, ou melhor, como uma “comunidade imaginada”, tornada possível e sustentada não apenas pela “imprensa capitalista” (ver Anderson), mas também pelos meios de comunicação de massa modernos, especialmente pelo cinema. Hollywood desempenhou um papel central na disseminação global do imaginário do *cowboy* através da produção de *westerns*. Como o “mais rico e duradouro gênero do repertório de Hollywood”, o *western* evoluiu sincronicamente com o cinema estadunidense, marcando o início do “filme narrativo comercial nos Estados Unidos”, e servindo como o protótipo para o *studio system*” (SCHATZ, 45). Ainda mais, esse gênero manteve uma posição central no cinema de Hollywood até os anos 1960 –aproximadamente um quinto de todos os filmes produzidos eram *westerns*. O gênero era um dos “mais cobizados produtos de importação americanos” no mundo (BLOOM, 197). Sua popularidade ajudou a estabelecer a predominância global do cinema dos Estados Unidos por meio de um “gênero cujos elementos visuais, semântica e significados estavam intimamente amarrados à história dos americanos, sua paisagem e sua ideologia” (MOINE, 186). Não há dúvida de que o *western* se coloca entre as produções culturais mais prontamente associadas aos EUA e ao americanismo.

⁴ Literalmente “Nação e narração” (N.T.). Todas as citações neste ensaio foram traduzidas por este tradutor.

⁵ No original: “(...) make more United States out of raw prairie land.”

Embora pareça a quintessência do estadunidense, o *cowboy* como um emblema da nação é uma “tradição inventada”, no sentido de tentar estabelecer “uma continuidade com um passado histórico conveniente” (HOBSBAWM, 1), que na realidade não permite retroceder até as origens estadunidenses ‘genuínas’⁶. Longe de ser ‘originalmente’ estadunidense, o *cowboy* nem mesmo nasceu da tradição anglo-saxônica branca e protestante, ao contrário do que muitas vezes se reivindicou, mas evoluiu de fato a partir de um predecessor mexicano (CHEVALIER, 150). Em seu minucioso estudo comparativo sobre os *Cowboys of the Americas*, Richard W Slatta (44) afirma que “[m]uito da roupa, linguagem, equipamento e valores do *vaquero* do México e da Califórnia passou para o *cowboy* anglo-americano”. As origens mexicanas do *cowboy* já estão implícitas na etimologia do termo. Embora a origem da palavra *cowboy* seja tema de debate, argumentos convincentes foram apresentados de que “o termo *cowboy*, como seu sinônimo *buckaroo*, derivam de *vaquero*” (SMEAD, 74). Conforme ressalta o linguista Robert N. Smead, “os primeiros *cowboys* foram os pastores mexicanos”, e sua formação é muito similar àquela do *vaquero*. De modo revelador, muitas expressões e termos do *cowboy* estadunidense foram emprestados do espanhol mexicano. Entretanto, longe de ter uma origem única, o “*vocabulario vaquero*” inclui inúmeras palavras emprestadas das línguas ameríndias, derivando principalmente do Nahuatl, a língua asteca, mas também do árabe, que foi absorvido pelo espanhol durante a ocupação da Península Ibérica pelos mouros (xxvi). Assim, tanto a linguagem do *cowboy*, quanto a do seu predecessor, o *vaquero*, já indicam matrizes culturais e encontros coloniais diversos, que também se manifestam em várias outras expressões das culturas equestres ao norte e ao sul do Rio Grande, ou Río Bravo del Norte, como é chamado na sua margem mexicana.

A emergência e disseminação das culturas equestres nas Américas foram o resultado de guerras, migração, comércio e o exercício do poder colonial, tudo isso estando muito interligado. Esse amontoado de influências é uma

⁶É claro que não existe uma origem única, ou essencial, de qualquer cultura. A este respeito Edward W Said diz que “todas as culturas estão envolvidas umas com as outras; nenhuma é única e pura, todas são híbridas, heterogêneas, extraordinariamente diferenciadas e não monolíticas” (XXV).

manifestação inicial da globalização moderna.⁷ O gado foi da maior importância para a conquista e colonização do chamado ‘Novo Mundo’. Colombo introduziu gado e cavalos na ilha de Hispaniola e a pecuária rapidamente se espalhou para o continente. Em 1519 Hernán Cortés levou cavalos em sua invasão do Império Asteca, que depois da derrota de Tenochtitlan se tornou parte da Nueva España (Nova Espanha), que também incluía boa parte da América do Norte. As sociedades na Nueva España e, subsequentemente, no México independente, eram nitidamente divididas por raça e classe. Como compensação pela guerra colonial, a elite espanhola recebeu *encomiendas*, ou concessões reais de trabalho ameríndio, que era explorado para cuidar dos crescentes rebanhos de gado. Os proprietários de terras coloniais perpetuaram o legado dos *caballeros* espanhóis, ou cavalheiros, em um contraste agudo com seus empregados, os *vaqueros*, ou *cowboys* da classe trabalhadora. De certo modo, a cultura equestre da elite do *charro* se desenvolveu a partir das tradições cultivadas pelos *caballeros* ricos, subsequentemente grandes donos de terras, evidentes na vestimenta negra luxuosamente adornada e na camisa branca usada pelos *charros*, que contrastava fortemente com a vestimenta da classe inferior dos *vaqueros*. Pouco depois da consolidação da Revolução Mexicana por volta de 1920, o *charro* se tornou rapidamente um símbolo nacional, e também uma manifestação das “aspirações centralistas da nação estado” além de um “instrumento de unificação e homogeneização da dispersão e pluralidade nacionais”⁸, conforme apontou Tania Carreño King em seu estudo sobre *El charro: la construcción de un estereotipo nacional 1920-1940*. A primeira associação de *charros* foi fundada em 1921, e em 17 de dezembro de 1932 foi declarado o dia do *charro* e da *china poblana*, sua contraparte feminina. No ano seguinte, a *charrería*, isto é, eventos ritualizados envolvendo cavalos e gado realizados por *charros*, foi declarada esporte nacional do México através de um decreto do Presidente Abelardo L. Rodríguez. Produções culturais como a música e especialmente o cinema foram da maior importância para a consolidação e disseminação do imaginário do

⁷ Para a definição de “proto-globalização” “ou globalização moderna inicial”, ver Hopkins 5f.

⁸ No original em espanhol, “aspiraciones centralistas del Estado nacional”; “instrumento de unificación y homogeneización de la dispersión y la pluralidad nacionales”.

charro como símbolo nacional. Quando Carlos Rincón Gallardo publicou um livro paradigmático intitulado *El charro mexicano*, em 1939, sua caracterização do *charro* correspondia de perto à figura representada no cinema. Rincón Gallardo (6) distingue o *charro* como “nobre, leal e bravo”; como um homem atraído por exercícios perigosos, que ama uma bela mulher, cavalos e revólveres, e que tem o hábito de cantar e dançar; ele conclui: “Por tradição ele é o genuíno símbolo nacional”.⁹ Semelhante à figura do *cowboy*, que evoluiu a partir do *vaquero* mexicano e se tornou um símbolo nacional dos Estados Unidos em fins do século XIX, o *charro*, com sua origem variada também se tornou uma figura nacional no México de 1920.

2. Convergências do *Western* e da *Comedia Ranchera*

Embora as figuras do *charro* e do *cowboy* resultem de uma mistura intercultural que se originou na história do colonialismo, ambos foram transformados em tradição como o epítome ‘essencial’ da identidade cultural do mexicano e do estadunidense, respectivamente, lavados de suas características de alteridade. Ao invés de exibir conexões interculturais, as diferenças entre as identidades culturais de mexicanos e dos estadunidenses eram comumente enfatizadas –especialmente no *western*, onde a cultura mexicana servia frequentemente de pano de fundo para a cultura dos EUA, mas também na *comedia ranchera*. Ambos os gêneros tem sido apropriadamente chamados de “cinema americano por excelência”¹⁰ (ver RIEUPEYROUT; BAZIN), e “o cinema mexicano por excelência”¹¹ (AYALA BLANCO, 69), respectivamente. Como se tornaria prevalente no *western* hollywoodiano clássico, os primeiros filmes dos EUA já construíam oposições maniqueístas entre o *cowboy* como herói e o vilão mexicano, estigmatizado pelo estereótipo de ‘greaser’,¹² um termo depreciativo de uso comum pelos soldados dos EUA na Guerra entre o

⁹ No original em espanhol, “Por tradición es el símbolo genuino nacional”.

¹⁰ No original: “the American cinema *par excellence*”

¹¹ No original: “el cine mexicano por excelencia”

¹² Termo que vem de ‘grease’, ou seja, graxa, numa referência a alguém de pele suja e ensebada. (N.T.)



México e os Estados Unidos (1846-1848) (ver LEÓN). Nesta construção da alteridade hispânica, os mexicanos são retratados como preguiçosos e ladrões, um estereótipo que persistiu em inúmeros filmes silenciosos, e já evidente em títulos como *The Greaser's Gauntlet* (D.W. Griffith, 1908), *Bronco Billy and the Greaser* (Gilbert M. 'Bronco Billy' Anderson, 1914), *The Greaser* (Raoul Walsh, 1915), e *Guns and Greasers* (Larry Semon, 1918), só para ficar em alguns exemplos.¹³ Depois da 'queima de Columbus' por Pancho Villa, no Novo México em 1916,¹⁴ os mexicanos se tornaram virtualmente os "enemigos prototípicos", ou "inimigos prototípicos" no cinema hollywoodiano (GARCÍA RIERA, *Breve História*, 33). No entanto, Hollywood eventualmente mudou sua representação abertamente discriminatória dos mexicanos¹⁵ para melhorar a distribuição de filmes no México e em outros mercados latino-americanos. Subsequentemente, as produções cinematográficas mexicanas, inicialmente mais orientadas para o cinema europeu, foram assumindo cada vez mais –e alterando– padrões genéricos do *western*.

De modo significativo, o primeiro longa-metragem que se desenrola em torno de um *charro*, *El Caporal/The Caporal* (1921), dirigido por Jesús B Abitia e Rafael Bermúdez Zatarain, conta a história de uma figura 'mexicanista' que luta contra ladrões de gado, utilizando padrões do *western*, tanto no nível "semântico", quanto no nível "sintático".¹⁶ De maneira semelhante, em *Mano a Mano/Hand in Hand* (1932), de Arcady Boytler, o herói é um *hacendado* (dono de uma *hacienda*) vestido de *charro*, enquanto os vilões estão vestidos com roupas de *cowboy*. Filmes como *Mano a Mano*, por assim dizer, invertem

¹³ Para um relato detalhado da representação dos mexicanos no cinema fora do México, especialmente em Hollywood, ver García Riera, *México visto por el cine extranjero*.

¹⁴ Em 1916 Pancho Villa ataca a cidade fronteiriça de Columbus, no Novo México - EUA, em represália ao apoio do presidente dos Estados Unidos de então, Woodrow Wilson ao governo do presidente mexicano Venustiano Carranza. (N.T.)

¹⁵ De um modo menos óbvio, entretanto, os estereótipos negativos de mexicanos e latinos em geral ainda prevaleceram por muitas décadas (ver RAMÍREZ BERG).

¹⁶ De acordo com Rick Altman ("A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre" 30), o nível semântico de um gênero consiste em "uma lista comum de traços, atitudes, personagens, tomadas, locações e sets de filmagem", isto é, "os próprios tijolos constitutivos" do gênero, ao passo que os níveis sintáticos incluem as "relações constitutivas entre elementos não designados e variáveis", isto é, "estruturas nas quais [os tijolos] são organizados".



a estigmatização dos mexicanos no cinema dos EUA. Mesmo se os vilões também são mexicanos, eles correspondem à representação comum dos estadunidenses no *western*, enquanto a figura do *charro* aparece como um herói num sentido nacional, com a *hacienda* já tendendo a surgir como símbolo da nação mexicana. Assim como na *comedia ranchera*, que surgiu como gênero pouco depois, a *hacienda* em *Mano a Mano* já constitui o cenário central e idealizado onde o *patrón* reina amigavelmente e as *fiestas* demonstram uma vida comunal abundante de expressões culturais tipicamente mexicanas, como as rinhas de galo, o *jarripeo*, ou montar touros, e as canções *rancheras*. O filme de Arcady Boytler antecipa a evolução da *comedia ranchera*, não apenas em termos de representação da *hacienda* como cenário principal e do *charro* como protagonista, mas também na função genérica central da música *ranchera* e do folclore, especialmente da região de Jalisco –tudo isso tendo se tornado elementos típicos e imediatamente reconhecíveis que eram repetidos e variados em centenas de produções mexicanas do gênero.

Mesmo se a maioria dos *westerns* estadunidenses enfatizava a ‘americanidade’ do gênero, enquanto os filmes mexicanos acentuavam a mexicanidade da *comedia ranchera*, as oposições maniqueístas entre as construções das respectivas identidades nacionais são por vezes ultrapassadas nos dois gêneros. Conquanto a estereotipia negativa dos mexicanos como *greasers* ainda prevalecia nos anos 1920, Ken Maynard, em contraste com a maioria dos astros do *western*, aparecia frequentemente vestido com trajes negros apertados que lembravam o estilo mexicano de se vestir, mais evidente em ‘*westerns* ao sul da fronteira’, como *Song of the Caballero* (1930), em que ele chega a vestir um traje de *charro* tradicional, incluindo o típico casaco curto adornado com bordados. Embora seus trajes mais pronunciadamente mexicanos fossem disfarces, eles conseguem alcançar conotações positivas, mesmo se levemente irônicas, e constituir parte da persona do astro Ken Maynard. No cinema mexicano, por sua vez, o herói Juan Pistolas, do filme homônimo, lembra muito a figura do *cowboy*. De modo revelador, *Juan Pistolas* (1935), foi dirigido por Roberto Curwood que, sob o nome de Bob Curwood estrelou vários *westerns* silenciosos da Universal Pictures na década de 1920. Juan Pistolas é personificado por Raúl de Anda, que também foi um diretor e

produtor prolífico de *westerns* mexicanos e *comedias rancheras*. Pouco depois de fazer o papel de Juan Pistolas, tornou-se o ator emblemático de um *charro* muito particular, muito pouco parecido com o *charro* cantador, personificado pelos principais astros da *comedia ranchera*, incluindo Tito Guízar, Jorge Negrete, Pedro Infante e Antonio Aguilar. Na união pessoal de diretor e ator, Raúl de Anda representou o herói na série do *charro negro*, um *charro* mascarado muito popular que lutava por justiça, de modo muito parecido com o que se via nas séries estadunidenses de *westerns* com *cowboys* mascarados como heróis.

Porém, ao invés de exibir as ligações interculturais, o que era comumente enfatizado eram as diferenças entre as identidades culturais de mexicanos e estadunidenses – não somente nos *westerns*, onde a cultura mexicana frequentemente serve de pano de fundo para ressaltar a cultura dos Estados Unidos, mas também na *comedia ranchera*, que frequentemente acentua sua identidade de gênero em contraste com o *western*, conforme fica evidente no exemplo a seguir. Em *La Marca del Cuervo/The Mark of the Raven* (1958), de René Cardona, a abertura já faz referência a Hollywood no trailer de propaganda da produtora Filmex, abrindo com um globo girando, altamente remanescente do logo da Universal Pictures. Subsequentemente, a sequência de títulos evoca uma cena de *western*, ao empregar fortemente a sintaxe e a semântica daquele gênero: um cavaleiro mascarado com um ‘chapéu de cowboy’ galopa por um cenário desértico de colinas e rochas sob um céu dramaticamente nublado, acompanhado por uma melodia altamente rítmica. Aquilo que poderia ser a trilha sonora da cena chave de um *western* se transforma, subitamente, numa *canción ranchera*, uma canção popular mexicana com os característicos *gritos mexicanos* a intervalos durante a canção, cuja origem data da Revolução Mexicana, e que mais tarde viria a ser associada aos grupos de *mariachi*. Embora em um *western* a roupa negra muitas vezes funcionasse como pista de que o personagem era um vilão, neste caso uma canção o louva como “*el cuervo amado por el pueblo*”, ou “o corvo amado pelo povo”. Diferentemente das convenções do *western*, a roupa negra, incluindo um simbólico chapéu negro, possui uma conotação positiva nos equivalentes mexicanos do gênero, já que o traje tradicional do *charro* é negro. E

apesar do cavaleiro não usar o traje bordado tradicional, ele é rapidamente associado à figura ‘nacional’ do *charro*. Além de sua destreza como cavaleiro, a canção e os créditos revelam que o ator é Antonio Aguilar, um dos astros mais populares da *comedia ranchera* e da música *ranchera*, que foi apelidado, e assim era amplamente conhecido, como ‘*el charro de México*’.

Numa cena irônica e auto reflexiva, logo após a sequência dos créditos, René Cardona reconhece a adaptação das estruturas de gênero do *western*, bem como a ressignificação particular do “cinema americano por excelência”, quando o personagem de Antonio Aguilar se depara com crianças brincando de índio e mocinho, com os índios causando sérias derrotas aos *cowboys*.



La Marca del Cuervo

Filmes sobre vingadores mascarados de crimes cometidos contra os indefesos eram muito comuns no cinema mexicano das décadas de 1940 e 1950, muitas vezes na forma de séries. As séries mexicanas mais antigas

deste tipo começaram com *El Charro Negro/The Black Charro* (1940), seguido por outras quatro filmes, todos estrelados, dirigidos, escritos e produzidos por Raúl de Anda.¹⁷



El Charro Negro en el Norte

As séries de *charros* mascarados eram aparentemente baseadas em filmes anteriores de *cowboys* mascarados produzidos em Hollywood, especialmente a bem sucedida produção do Republic, *The Lone Ranger* (1938),¹⁸ dirigida por William Whitney e John English. Entretanto, a maioria dos seriados mexicanos

¹⁷ O primeiro filme da série dirigida e estrelada por Raúl de Anda foi *El Charro Negro/The Black Charro* (1940), seguido por *La vuelta del Charro Negro/The Return of the Black Charro* (1941), *La venganza del Charro Negro/The Vengeance of the Black Charro* (1942), e *El Charro Negro en el Norte/The Black Charro in the North* (1949). A série foi retomada nos anos 1960 pelo filho de Raúl de Anda, Rodolfo de Anda, desempenhando o papel do filho do Charro Negro em *El hijo del Charro Negro/The Son of the Black Charro* (1960) e *El Charro Negro contra la banda de los cuervos/The Black Charro Against the Gang of the Ravens* (1963), ambos dirigidos por Arturo Martínez.

¹⁸ No Brasil, *O guarda vingador*.

'mexicaniza' ostensivamente as produções dos EUA, não apenas ao tomar emprestado as estruturas de gênero da *comedia ranchera*, mas também ao opor convenções e características centrais dos dois gêneros 'nacionais'. Isto é particularmente evidente numa série de nove filmes *ranchera* dirigidos por Jaime Salvador para a Rosas Films S.A. (1955-1958), todos girando em torno do herói Mauricio Rosales, representado por Antonio Aguilar.



La justicia del Gavilán Vengador

Um exemplo revelador da 'diferenciação genérica' poderia ser o cenário do duelo em *La justicia del Gavilán Vengador/The Justice of the Avenging Hawk* (1957), o sétimo filme da série. A sequência do duelo acontece numa *cantina*, o equivalente mexicano do bar em um *western*. Por causa de uma bela mulher vestida de vermelho o herói, desempenhado por Antonio Aguilar, entra em conflito com o vilão. Ao invés de um duelo com armas, os machos mexicanos se enfrentam num '*duelo de coplas*', um duelo cantado, acompa-

nhado por uma canção *ranchera*, tocada por um grupo de *mariachis* vestidos de *charro*. Deste modo, o filme faz uso de um dos cenários mais característicos da *ranchera*. Quando terminam suas canções, os dois oponentes se confrontam e rompe uma briga em que o personagem de Aguilar dá uma surra nos capangas do vilão. Significativamente, acontece um duelo à la mexicana literalmente diante de um cenário estadunidense. Na parede, logo acima da cabeça da mulher de vermelho, uma das icônicas fotos sensuais de *Marilyn Monroe on Red Velvet* (1949) tiradas por Tom Kelley e publicadas pela revista *Playboy*, é claramente visível e repetidamente enquadrada no centro de várias tomadas. Aparentemente, a estrela nua simboliza o estilo de vida norte-americano supostamente depravado e imoral, ao qual é associada a mexicana sensual de vestido vermelho. Em contraste, a cena seguinte exhibe uma *fiesta* com a cantoria e dança cerimoniais dos indígenas, seguida por *mariachis* tocando *rancheras* para mulheres mexicanas vestidas de modo tradicional.

À parte o 'cenário americano' de fotos sensuais, o *background* do gênero do *western* fica igualmente evidente, particularmente desde que Marilyn Monroe estrelou em *River of no Return* (*O rio das almas perdidas*, 1954), de Otto Preminger, em que ela canta canções lascivas, vestida num vestido vermelho bem justo que enfatiza fortemente a imagem sensualizada de seu corpo. Evidentemente, o gênero do *western* constitui uma forte referência para uma cena de duelo que valoriza a mexicanidade em oposição binária à cultura estadunidense estigmatizada. Antonio Aguilar, o famoso '*charro de México*', incorpora valores mexicanos tradicionais e um código de honra ao resolver a disputa por meio de um '*duelo de coplas*' e ao provar sua masculinidade numa briga.

Em contraste, o vilão saca um revólver, como faria um personagem de *western*, mas é contido por seu amigo igualmente mau, porque usar uma arma de fogo é visto como desonroso. Seus capangas, com seus trajes e chapéus estilo Stetson correspondem visualmente a personagens típicos de um *western*, enquanto Aguilar veste um enorme *sombrero* mexicano. Característico na *comedia ranchera*, *mariachis* e mulheres com vestidos folclóricos apropriados simbolizam valores tradicionais, enquanto a cerimônia dos indígenas exhibe a 'particularidade folclórica' do México. Assim como inúmeras produções *rancheras*, *La justicia del Gavilán Vengador* enfatiza fortemente a

mexicanidade em relação aos padrões do gênero do *western* e seus imaginários nacionais. A pronunciada ‘mexicanização’ do *western* fica evidente até a última tomada do filme *ranchera* de Jaime Salvador. *La justicia del Gavilán Vengador* se encerra com a imagem de um herói mascarado sacando seus dois revólveres numa paisagem dramática que corresponde à cultura visual do *western*, mas é superposta por um texto que mais uma vez enfatiza a mexicanidade do filme: “És una película mexicana em MEXISCOPE”, isto é, “É um filme mexicano em MEXISCOPE”.



La justicia del Gavilán Vengador

Além das diferentes formas de hibridização do *western* em filmes mexicanos, o *western* estadunidense também está entrelaçado com o México e seu cinema. Não apenas a figura do *cowboy* está relacionada àquela do *charro*, como parte da história comum dos EUA e do México, como o próprio gênero do *western*, está cheio de referências ao México e sua cultura, estendendo-se muito além da representação do ‘greaser’, antes mencionada. Mesmo os *westerns* ‘emblematicamente’ estadunidenses de John Ford estão “recheados com referências hispânicas”, conforme a expressão de Edward Buscombe e Roberta Pearson (6). Dentre os muitos elementos mexicanos do gênero encontram-se os cenários, canções e personagens, alguns dos quais eram representados pelos mais famosos atores mexicanos, que investiam em suas carreiras tanto em Hollywood, quanto em seu país de origem, como Emilio Fernández, Pedro

Armendáriz e Dolores del Río. Além das muitas referências à cultura mexicana, a ação de muitos *westerns* estadunidenses se passava parcialmente no México, inclusive os chamados ‘*westerns* ao sul da fronteira’, em que (quase) toda a ação se passa naquele país. Ainda mais, inclusive devido aos baixos custos de produção, um considerável número de *westerns* hollywoodianos foi parcialmente filmado no estado mexicano de Durango, incluindo filmes seminais como *The Tall Men* (*Nas garras da ambição*, 1955), de Raoul Walsh; *The Unforgiven* (*O passado não perdoa*, 1959), de John Huston; *Major Dundee* (*Juramento de vingança*, 1964), de Sam Peckinpah; e *The Sons of Katie Elder* (*Os filhos de Katie Elder*, 1965).¹⁹ Independentemente da pronunciada afiliação mexicana nos *westerns* hollywoodianos, diretores e outros técnicos de cinema dos Estados Unidos já trabalhava na indústria cinematográfica mexicana, especialmente na produção de *westerns*, ou de outros gêneros relacionados ao “cinema americano por excelência”. Norman Foster, que dirigiu *Viva Cisco Kid* (1940), para a série *Cisco Kid* da Twentieth Century Fox, rodou cinco filmes no México nos anos 1940, incluindo o notável *El ajihado de la muerte/The Godson of Death* (1946). Esse filme pronunciadamente híbrido poderia ser classificado de forma apropriada como um *western ranchero noir* de mistério.



El ajihado de la muerte

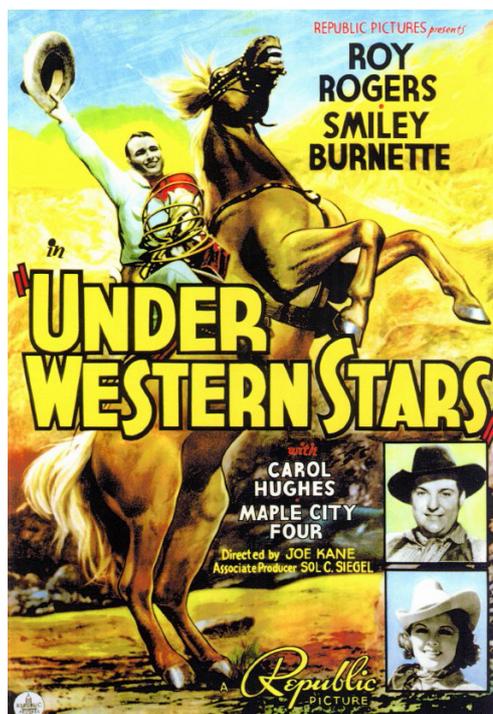
¹⁹ Para a história da produção cinematográfica em Durango, ver Avitia Hernández.

El ajihado de la muerte se desenrola no contexto da Revolução Mexicana, com o famoso ator e cantor Jorge Negrete, um dos principais astros da *comedia ranchera* e da música *ranchera*. O filme genericamente híbrido de Foster foi filmado pelo cinematógrafo Jack Drapper, um estadunidense que em 1920 fotografou uma dúzia de *westerns* para Robert J Horner, mas que desde 1935 passou a trabalhar exclusivamente no México, onde participou de mais de 100 filmes, até fins dos anos 1960. De modo significativo, *El ajihado de la muerte* foi realizado nos recém-estabelecidos Estudios Churubusco, um dos maiores estúdios de cinema da América Latina, fundado em 1945, tendo a RKO como proprietária de 49% do estúdio. Além dos filmes ‘mexicanos’, várias coproduções mexicano-estadunidenses foram rodadas no estúdio por diretores como John Ford, Robert Wise e Don Siegel, em que estrelavam astros do cinema mexicano e estadunidense.

3. A Economia Cultural dos *Cowboys* e dos *Charros Cantores*²⁰

Das múltiplas interconexões entre as representações cinematográficas de *charros* e *cowboys*, as convergências entre as configurações de gênero dos filmes de *singing cowboys* (*cowboys cantores*), ou da ‘*horse opera*’ (ópera equestre), e aquelas da *comedia ranchera* são particularmente pronunciadas. Além do mais, existem referências e inter-relações mútuas entre os filmes de *cowboys cantores* e a *comedia ranchera*. Por exemplo, *Rancho Grande* (1940), de Frank MacDonald, para a Republic, com Gene Autry como astro, faz alusão não apenas à famosa canção popular mexicana *Allá en el Rancho Grande*, que é cantada por Autry (em meio a outros cantores), como também se refere à matriz genérica homônima da *comedia ranchera*, um sucesso de bilheteria estrelado por Tito Guízar em que o cantor-ator mexicano fica famoso ao interpretar essa canção (conforme será comentado abaixo). Tito Guízar, por sua vez, participou de dois filmes de *cowboys cantores*, produzidos pela Republic e dirigidos por

²⁰ No original: “Singing Cowboys and *Charros Cantando*”.



Under Western Stars

William Witney e estrelado por Roy Rogers: *On the Old Spanish Trail* (1947), e *The Gay Ranchero* (1948), em que a canção título não apenas inclui palavras em espanhol, mas também parece fazer alusão à pessoa de Tito Guízar. Embora as convergências entre os dois gêneros sejam claramente distinguíveis, também existem marcadas diferenças. Diferentemente da *comedia ranchera*, que rejeita a modernidade em favor de uma ordem feudal pré-revolucionária e a salvo de qualquer revolta, no caso dos filmes de *cowboys cantores* podemos encontrar negociações com a modernidade e a crítica social, algo bastante evidente em *Under Western Stars* (*Sob as estrelas do Oeste*, 1938), de Joseph Kane, em que Roy Rogers participa pela primeira vez como astro. Além do mais, Gene Autry “funciona como um representante dessas comunidades da classe trabalhadora” (STANFIELD, 103), em filmes como *Tumbling Tumbleweeds* (*Boiadeiro trovador*, 1935), ou *Guns and Guitars* (*Vilões e pistoleiros*, 1936), ambos dirigidos por Joseph Kane.

O filme de *cowboys cantores* e a *comedia ranchera* evoluíram mais ou menos ao mesmo tempo e recorrem frequentemente às canções de *western* e *ranchera*, respectivamente. Essas canções não apenas integram números musicais dentro da *diegese*, como uma das características centrais de sua identidade de gênero, mas também incluem sinergias *crossmedia*, incluindo interconexões entre a economia cultural das produções musicais e cinematográficas do México e dos Estados Unidos. Quando “a figura do *singing cowboy* como persona cinematográfica distinta” (STANFORD, 2), emergiu em 1935, com Gene Autry estrelando as produções da Republic, como *Tumbling Tumbleweeds*, e o seriado *The Phantom Empire*, da Mascot Pictures, sua primeira aparição no cinema, em *Old Santa Fe* (Mascot 1934), já havia capitalizado em cima do seu sucesso musical anterior como cantor e estrela do rádio. De modo significativo, o astro do *western* Ken Maynard, que havia protagonizado *Old Santa Fe*, também havia gravado canções (com a Columbia Records), antes de aparecer nas telas, tendo sido um dos primeiros *cowboys cantores*, ao aparecer em *Sons of the Saddle*, de

1930. O filme de *cowboys cantores*, que começava a aparecer, visava claramente lucrar com as sinergias entre as produções fílmicas e musicais, uma estratégia frequentemente utilizada no cinema musical. Astros do *western* e da *country music* eram contratados para atuar e interpretar suas canções para a tela, aproveitando, assim, seus sucessos em concertos, shows de rádio e gravações. ‘Óperas equestres’ estreladas por Roy Rogers e especialmente por Gene Autry estavam entre as principais bilheterias de Hollywood na década de 1930. Por sua vez, os filmes de sucesso aumentavam a popularidade dos respectivos atores-cantores, elevando o faturamento e o lucro da indústria musical e do rádio. A economia cultural das conexões transmídia entre produções cinematográficas e musicais potencializava os padrões híbridos de gênero e o estilo eclético característico para os filmes de *cowboys cantores*. Um exemplo bem ilustrativo é *The Big Show (Astro por aclamação, 1936)*, de Mack V Wright, uma produção de Republic Pictures estrelada por Gene Autry. Este filme altamente auto-reflexivo sobre a produção de um filme de *western* não apenas integra vários números musicais, como também inclui elementos da comédia pastelão, cenas melodramáticas e toda uma subtrama relativa ao gênero do filme de gangster.

Embora a *comedia ranchera* dificilmente apresente qualquer dimensão auto-reflexiva, e muito menos rádio ou cenas gravadas na diegese, como se encontram em muitos filmes de *cowboys cantores*, ela também se caracteriza pela hibridização de gênero e pelas conexões com a indústria musical. Em muitos aspectos, o que a canção do *western* significa para o filme de *cowboys cantores* é o mesmo que a canção *ranchera* representa para a *comedia ranchera*. Além disso, a *música ranchera* pode ser vista como “o equivalente mexicano da canção do *western* e da *country music*”, conforme diz Brenner no título do seu estudo sobre a *música ranchera*. Isto é verdade especialmente em termos de narrativas nacionalistas que idealizam ‘o interior como o núcleo da nação’, o que é bastante comum nas canções e filmes de *western* e *rancheros*.

Assim como a ‘ópera equestre’, o gênero da *comedia ranchera* então emergente integra canções em sua estrutura genérica e recorre substancialmente a cantores que já estavam bem estabelecidos na indústria musical, ou no *teatro*



de revista. Essa estratégia já é evidente em *Allá en el Rancho Grande/Out on the Big Ranch* (*Rancho Grande*, 1936), a matriz genérica da *comedia ranchera*, de Fernando de Fuentes, que foi o primeiro grande sucesso internacional do cinema mexicano. Ao mesmo tempo, a canção folclórica que dá título ao filme já era bastante popular, sendo ouvida em apresentações e gravações como, por exemplo, no *teatro de revista Cruz*, em 1927, que incluía uma versão dessa canção por Emilio Donato Uranga e Juan Díez del Moral,²¹ além de várias outras versões de rádio e gravadas, incluindo interpretações de Tito Guízar, o protagonista de *Allá en el Rancho Grande*. Vale notar que quando estreou a paradigmática *comedia ranchera* de Fernando de Fuentes, Tito Guízar não era apenas um bem estabelecido cantor no teatro de revista mexicano, no rádio e em gravações. Guízar também havia trabalhado com muito sucesso na indústria musical dos Estados Unidos, já tendo participado em umas poucas produções hollywoodianas e, assim, prometia atrair audiência fora do México. De fato, *Allá en el Rancho Grande* se tornou um grande sucesso internacional; recebeu o prêmio ‘melhor cinematografia’ por Gabriel Figueroa no Festival de Cinema de Veneza em 1938 e foi distribuído em vários países, incluindo os EUA, onde o filme foi exibido não somente para as comunidades hispânicas, mas também para plateias de língua inglesa. O sucesso artístico e comercial do filme ajudou a estabelecer uma indústria cinematográfica mexicana que se apoiou fortemente na fórmula genérica da *comedia ranchera*, florescendo até os anos 1950. Também é digno de nota que a distribuição de *Allá en el Rancho Grande* fora do México ficou nas mãos da United Artists Corporation, que gerou a maior parte dos lucros com o filme (ver PÉREZ TURRENT, 164). Conforme ressaltou Vega Alfaro, a indústria cinematográfica mexicana se desenvolveu “em um país com uma estrutura capitalista dependente” (105)²², que

²¹ Donato Uranga e Díez del Moral reclamavam a autoria de *Allá en el Rancho Grande*, embora o mais provável é que eles tenham simplesmente registrado o seu arranjo de uma canção folclórica de autoria desconhecida, na Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM) em 1927. Pouco depois, Silvano R Ramos e Barley Castello registraram sua versão em inglês na American Society of Composers, Authors and Publishers (ASCAP), no Texas –uma versão que, significativamente, seria mais tarde interpretada e gravada pelo ‘singing cowboy’ Gene Autry e muitos outros astros estadunidenses da *folk song do western*.

²² No original em francês: “dans un pays à structure capitaliste dépendent”.

se apoiava fortemente na economia e na política dos Estados Unidos. Parte do capital dirigido ao nascente *studio system* mexicano provinha de investidores estadunidenses; Harry Wright, grande proprietário de terras e imóveis, e Howard Randall, da Radio Corporation of América (RCA), se envolveram economicamente com os Studios Clasa a partir de 1935; Randall também participou da construção do que viria a ser o Azteca Studios (ver PÉREZ TURRENT, 164). Em 1943 a RKO Pictures fez um acordo com Emilio Azcárraga Vidaurreta, magnata do rádio mexicano, para fundar os Estudios Churubusco, inaugurados em 1945 como um dos maiores estúdios de cinema da América Latina. O grande estúdio estadunidense detinha 49% das ações dos Estudios Churubusco (e somente as leis protecionistas mexicanas impediam que tivesse uma participação maior). Além do envolvimento com a produção e distribuição dos filmes mexicanos, as corporações dos Estados Unidos dominavam boa parte do setor de exibição. Em 1949, o grupo de William Jenkin controlava 80% das salas de projeção do México (ver GARCIA RIERA, *Breve História*, 152). Mesmo no auge da indústria cinematográfica mexicana, nos anos 1940 e 1950, mais de 80% de todos os filmes exibidos eram produções hollywoodianas.

O domínio dos Estados Unidos sobre o mercado mexicano incluía não apenas o cinema, mas as corporações musicais também, que eram frequentemente integradas horizontal e verticalmente, lucrando com as sinergias transmídia, como no caso da *comedia ranchera* e da canção *ranchera*. Muitas das gravações mexicanas de Tito Guízar, iniciadas em 1927, eram na verdade feitas para a Columbia e para a RCA Victor (mas também para gravadoras mexicanas, como a Peerless). O mesmo é verdade para outras estrelas 'mexicanistas' da música, incluindo Jorge Negrete, um dos mais famosos cantores e atores mexicanos de todos os tempos, que gravou para a RCA Victor. De certo modo, Negrete se tornaria o sucessor de Guízar no início dos anos 1940, juntamente com Pedro Infante, o outro astro ator-cantor da *comedia ranchera* e da canção *ranchera* (embora gravasse para a gravadora mexicana Peerless). De modo significativo, Negrete estrelou em 1948 o *remake* homônimo de *Allá em el Rancho Grande*, novamente dirigido por Fernando de Fuentes. Enquanto Jorge Negrete (à parte seu primeiro curta-metragem, *Cuban Nights*, para a Warner Bros., em 1937), incorporava exclusivamente a mexicanidade,



ou uma suposta ‘essência’ da identidade cultural mexicana na sua persona de ‘*el charro cantor*’, Tito Guízar, a despeito de ter sido o precursor dessa figura ‘mexicanista’ em *Allá en el Rancho Grande*, representava um espectro aparentemente mais amplo de *latinidad*, apesar de filtrado em grande medida pelo prisma hollywoodiano, que representava de maneira altamente exótica os imaginários da alteridade latino-americana.

De fato, antes de ser escalado como protagonista da *comedia ranchera* de Fernando de Fuentes, Guízar já atuava como cantor em filmes hollywoodianos, e seu sucesso como cantor de rádio incluía seu próprio show de rádio em Los Angeles, *Tito Guízar y su guitarra*.²³ Baseado em seu sucesso musical, a persona cinematográfica de Guízar como cantor latino se estabeleceu logo em suas primeiras aparições nas telas, na série *Rambling’ Round Radio Row*, em 1933 e 1934, produzida pela Vitaphone, divisão da Warner Bros. Guízar era orientado transnacionalmente, fosse em termos das produções fílmicas em que trabalhava, fosse pelos papéis que desempenhava, incorporando músicos como um cantor espanhol no curta-metragem da Vitaphone, *See, See, See. Senorita* (1935), ou um cantor na Argentina em *Under the Pampas Moon* (*Sob o luar dos pampas*, 1935). Seguindo o sucesso internacional de *Allá en el Rancho Grande*, Tito Guízar estrelou inúmeras comedias rancheras, como *Amapola del camino/Popy of the Path* (*Amapola do caminho*, 1937), *¡Qué lindo és Michoacán!/Beautiful Michoacan* (1943), e *¡Como México no hay dos!/There is Nothing Like México* (1944); estes dois últimos já verbalizam a exaltação patriótica do México (rural, folclórico) específica do gênero. Ademais, Guízar estrelou produções hollywoodianas faladas em espanhol e em inglês. Tanto os filmes mexicanos, quanto os hollywoodianos se aproveitavam do sucesso

²³ Jorge Negrete também tentou uma carreira nos EUA e trabalhou em Nova York em 1937, mas não obteve muito sucesso e se apresentava principalmente em casas noturnas. Em *El Yumuri* ele se apresentou com o compositor cubano Eliseo Grenet e teve a chance de fazer um papel de músico cubano em seu primeiro filme, *Cuban Nights* (1937), para a Warner Bros., cenário para a música de Grenet. No mesmo ano Negrete estrelou seu primeiro filme mexicano, *La madrina del Diablo/The Devil’s Godmother* (1937). Embora logo alcançasse uma carreira brilhante como astro de cinema no México, tentou repetidas vezes trabalhar em Hollywood. Em 1939 assinou um contrato com a 20th Century Fox para produzir filmes falados em espanhol em Hollywood, mas esses filmes nunca chegaram a ser produzidos. Sua segunda e última produção cinematográfica nos EUA foi *Fiesta* (*Dia de festa*, 1941), média-metragem em Technicolor dirigido por LeRoy Prinz, e distribuído pela United Artists.

da sua persona como ‘amante latino cantor’, frequentemente moldada sobre o personagem do *charro*, em seu principal papel em *Rancho Grande*, mas às vezes com um toque auto-reflexivo, como em *The Big Broadcast of 1938 (Folia a bordo*, Mitchell Leisen, Paramount 1938), e em *El trovador de la radio/Radio Troubador (O trovador galante*, Richard Harlan, Dario Productions 1938). De forma congruente, Guízar também estrelou como ‘cowboy cantor mexicano’ nos *westerns* hollywoodianos *The Llano Kid (Bandoleiro romântico*, Edward D Venturini, Paramount Pictures 1939) e *El rancho del pinar/The Singing Charro (Quando a lei canta*, Richard Harlan e Gabriel Navarro, Dario Productions 1939). Dentro da característica de sua carreira internacional, Guízar também representou um ‘*charro* cantor mexicano’ numa produção argentina, *De México llegó el amor/The Love Came from Mexico (Do México chegou o amor*, Richard Harlan, 1940), apresentando Amanda Ledesma, uma grande estrela do gênero musical popular *cine tanguero*. Igualmente característico das interconexões transnacionais da indústria cinematográfica mexicana, Amanda Ledesma foi convidada para estrelar no México, onde fez oito filmes, o primeiro sendo *Quando quiere um mexicano/When a Mexican Loves (Quando quer um mexicano*, Juan Bustillo Oro, 1944), estrelando Jorge Negrete. Esse filme também é conhecido como *La gauchita y el charro/The Gaucho Girl and the Charro*, correspondendo, assim, às figuras ‘nacionais’ da Argentina e do México, assim como às personas de Amanda Ledesma e Jorge Negrete, largamente conhecidos como ‘*la rubia diosa del tango*’ (‘a deusa loira do tango’), e ‘*el charro cantor*’ (‘o *charro* cantor’). A união destas estrelas da indústria musical e cinematográfica nem de longe constituiu um caso excepcional. Ao contrário, ‘importar’ astros e outras figuras conhecidas do cinema fazia parte, aparentemente, da estratégia para impulsionar a indústria cinematográfica mexicana e facilitar a expansão do mercado, lucrando com as estrelas e com os gêneros de sucesso, de maneira semelhante à usada em Hollywood, que servia de modelo para o *studio system* mexicano. Como a *comedia ranchera*, o *cine tanguero* era um dos gêneros mais populares, tanto na Argentina como na América Latina, com as principais estrelas também sendo atores-cantores. Além de Amanda Ledesma, Libertad Lamarque e Hugo del Carril, os outros dois principais astros atores-cantores do *cine tanguero* (sem contar Carlos

Gardel, que havia morrido em 1935), também foram convidados para trabalhar no cinema mexicano. Enquanto Carril estrelou apenas dois filmes no México em meados dos anos 1940 e seguiu carreira na Argentina (onde se tornou também um realizador de cinema importante), Libertad Lamarque permaneceu no México e estrelou mais de 40 filmes, muitos dos quais pertencentes à *comedia ranchera*. Em seu primeiro filme mexicano, *Gran Casino (Tampico, 1947)*, de Luis Buñuel, Lamarque atuou ao lado de Jorge Negrete, assim como Amanda Ledesma. Embora o filme não fosse uma *comedia ranchera*, não deixava de conter elementos desse gênero, como as *rancheras* cantadas por Negrete, que eram complementados por tangos interpretados por Lamarque.

Conquanto as empresas e o governo dos Estados Unidos exercessem uma forte influência sobre a indústria cinematográfica mexicana, as conexões transnacionais não estavam limitadas às relações EUA-México. Uma das razões por que estrelas do cinema argentino começaram a participar da indústria cinematográfica mexicana foi a intervenção política do governo dos Estados Unidos, cuja política de Boa Vizinhança teve efeitos duradouros sobre o desenvolvimento da produção cinematográfica latino-americana (ver SCHNITMAN, 31f.). Em 1940 foi criado dentro do Departamento de Estado o Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (Secretaria do Coordenador dos Assuntos Interamericanos, CIAA), para promover a política de Boa Vizinhança do presidente Roosevelt. Como a Argentina permaneceu neutra durante a Segunda Guerra Mundial (até perto do fim do conflito), a CIAA resolveu impor uma cota de importação de filme virgem para a indústria cinematográfica daquele país, enquanto o México, como aliado, recebia apoio em todos os níveis, inclusive estoques ilimitados de filme virgem, além de empréstimos, equipamentos e apoio técnico. Essa política constituiu um dos principais fatores para o declínio do cinema argentino nos anos 1940, elevando à ascensão definitiva da indústria cinematográfica mexicana como a mais importante da América Latina.

4. Matrizes Genéricas, Hibridização e Exclusões Intranacionais

Nos anos 1940 a indústria cinematográfica mexicana avançou para se tornar o cinema mais importante da América Latina, e a *comedia ranchera* foi um dos principais gêneros a contribuir para esse sucesso.²⁴ *Allá en el Rancho Grande* pode ser considerado a matriz da *comedia ranchera*, um gênero que se desenvolve em torno dos conflitos melodramáticos do amor e da amizade no reino folclórico da *hacienda* idílica, abundante de interlúdios musicais interpretados por *charros* e com ocasionais cenas cômicas.



Allá en el Rancho Grande

²⁴ O impacto do gênero da *comedia ranchera* sobre outras cinematografias latino-americanas fica evidente não somente no cinema argentino, mas também, por exemplo, no 'filme de cangaceiro' produzido no Brasil, que lançava mão não apenas das convenções do *western*, como também do "o cinema mexicano por excelência" (ver SHULZE).



A *comedia ranchera* foi apropriadamente chamada “*el cine mexicano por excelencia*” por Jorge Ayala Blanco (69) –em analogia à famosa definição do *western* como o “*American cinema par excellence*”. Realmente, esse paralelo é bastante adequado, não apenas porque a *comedia ranchera* constrói um imaginário nacionalista do México, mas também por ter sido o mais importante gênero do cinema mexicano por duas décadas, largamente distribuído na América Latina e Espanha. Também são notáveis as similaridades de gênero do “cinema mexicano por excelência” com o *western*, ou melhor, com o subgênero do *cowboy cantor*, mais evidentes no plano sintático, enquanto, em analogia ao *western*, os elementos semânticos como os personagens, locações, sets de filmagem, etc., são ‘tipicamente’ mexicanos, brotando da cultura do *charro*. Além das semelhanças com o *western*, a *comedia ranchera* exhibe outras matrizes de gênero, incluindo o melodrama rural mexicano, do tempo do cinema silencioso, com filmes como *La hacienda/At the Hacienda* (1920), de Ernesto Vollrath. Uma influência não cinematográfica importante é o *género chico*, da *zarzuela*, isto é, a forma mais breve e popular do gênero lírico-dramático espanhol que alterna cenas faladas e números de canto e dança. Em fins do século XIX a *zarzuela* mexicana foi adquirindo um tom cada vez mais nacionalista, evoluindo para um novo gênero, a *revista de música*, ou *revista*, que transformou vários intérpretes em estrelas da música e das telas, especialmente da *canción ranchera* e da *comedia ranchera*, como Tito Guízar, ou Lucha Reyes (ver BRENNER, 75f.). *Allá en el Rancho Grande* também exhibe similaridades com dois filmes hispânicos de imenso sucesso que se passam no campo –*Nobleza gaucha/Gaucha Nobility* (1915), uma produção argentina dirigida por Humberto Cairo, Ernesto Gunche e Eduardo Martinez de la Pera, cuja trama é situada no pampa e idealiza o folclore ‘nacional’; e o filme espanhol *Nobleza baturra/Rustic Chivalry* (1935), uma refilmagem de Juan Vila Vilamala, do filme homônimo de 1925, dirigido por Florián Rey, que conta a história de uma moça honesta, cuja reputação é manchada por um pretendente rejeitado.

De forma análoga seus aos predecessores fílmicos e não cinematográficos, *Allá en el Rancho Grande*, e a *comedia ranchera* em geral, se inspiram pesa-

damente no arranjo do folclore mexicano, principalmente aquele do Estado de Jalisco, incluindo não somente o *charro* e a *china poblana*, mas também *canciones rancheras* e um *jarapeo*, evento onde se montam em touros, apenas para nomear umas poucas tradições ‘nacionais’ representadas no filme. A principal função da *canción ranchera* fica evidente numa peça central do gênero, como se vê no filme; o ‘*duelo de coplas*’, um duelo cantado que ocorre numa *cantina*, feito pelo herói, com Tito Guízar no papel, e por seu antagonista. Igualmente característico desse gênero em sua fase inicial, uma cena de rinha de galo é interrompida por um *jarabe tapatío*, uma dança ‘mexicanista’ executada por *charros* e *chinas poblanas*, com Olga Falcón e Emilio Fernández, que já haviam incorporado mexicanos em Hollywood, mais especificamente em *westerns* (com muitos outros *westerns* que ainda fariam). Rafael Aviña (152) chamou adequadamente a *comedia ranchera* “um cine exageradamente mexicano”, ou seja, “um cinema exageradamente mexicano”. Realmente, a *comedia ranchera* é caracterizada por certo “excesso” folclórico, que simboliza a mexicanidade em muitos níveis, particularmente na *mise-en-scène*. Para o público doméstico, essa estratégia de representação implica numa função de construção da nação, conforme elaborado acima. Entretanto, os traços ‘nacionais’ evidenciados são, de fato, regionais, implicando em certas exclusões intranacionais, não apenas em termos de pertencimento cultural regional, mas também em relação a configurações específicas de raça, classe ou gênero (sobre isto falarei mais adiante).

Embora as particularidades ‘nacionais’ estivessem bastante evidentes na *comedia ranchera*, não chegavam a criar um particularismo cultural que resultasse numa ininteligibilidade para o público estrangeiro, de modo a não obstruir a comercialização de seus respectivos filmes. O folclore ‘mexicanista’ é empregado como um regime representacional que exhibe o que Gaham Huggan (vii) denominou “exótico pós-colonial”, para referir-se à “mercantilização global da diferença cultural”. Para as plateias não mexicanas, os regimes genéricos empregados exotizam a particularidade cultural de modo a reconduzir o estrangeiro ao familiar. Isto é conseguido principalmente ao recorrer a, e ao alterar, padrões de gênero aparentemente ‘universais’, popularizados por

Hollywood. Ademais, a estratégia de capitalizar em cima do folclore 'latino' e de estrelas da música em musicais já havia sido experimentado por Hollywood em espanhol, visando garantir os mercados da América Latina e da Espanha com o advento do cinema sonoro. Enquanto a maior parte das versões espanholas e das produções faladas em espanhol produzidas em Hollywood era malsucedida (ver JARVINEN), os filmes que empregavam cantores famosos como cantores, notadamente os musicais dos anos 1930 estrelados pelo argentino Carlos Gardel e pelo mexicano José Mojica, se tornavam sucesso de bilheteria e lucravam em cima da música e do folclore regionais exotizados.²⁵

Assim, a pronunciada representação auto-exotizada da diferença cultural serve como um marcador para diferenciar o produto em um mercado de cinema fortemente dominado pelas produções de Hollywood (sobre a liderança de Hollywood no mercado latino-americano, ver SEGRAVE; USABEL). Desse modo, colocar em evidência a especificidade cultural não afastava, mas, ao contrário, atraía plateias estrangeiras, especialmente na América Latina. A este respeito, a observação de Ana M. López de que o cinema mexicano “produz uma voz continental que, não obstante, é profundamente nacionalista” (8), parece perfeitamente adequada para a *comedia ranchera*.

A “voz continental” do “o cinema mexicano por excelência” articulada em *Allá en el Rancho Grande* e no gênero em geral, é profundamente conservadora, se não reacionária. É claro que a *comedia ranchera* pode ser lida como uma desculpa para a organização social de uma sociedade feudal e, assim, corresponde mais à finada era do Presidente Porfirio²⁶ do que ao presente do Presidente Lázaro Cárdenas del Río, cuja política de esquerda incluiu a distribuição de terras para os camponeses. Em contraste, a *comedia*

²⁵ Aparentemente, números musicais e folclore exotizado só funcionavam com sucesso em combinação com astros da música. Uma das primeiras produções hollywoodianas faladas em espanhol, com o programático título *Charros, Gauchos y Manolas* (Hollywood Spanish Pictures 1930), dirigido pelo músico catalão Xavier Cugat, já tentava tirar proveito dos cenários folclóricos do México, Argentina e Espanha (que se tornariam todos cenários para as produções cinematográficas nos respectivos países). Mas o filme fracassou na bilheteria, possivelmente devido, em parte, por sua incoerência, mas principalmente pela falta de um elenco popular e familiar.

²⁶ O Presidente Porfirio Díaz foi o presidente que mais tempo governou o México (1876/1880 e 1884/1911). (N.T.)



ranchera idealiza as hierarquias sociais, algo evidente na atitude do *patrón* da *hacienda* em *Allá en el Rancho Grande*, que programaticamente explica ao seu filho que o dono de um rancho precisa cuidar de “seus pobres camponeses”, como um pai/padre, médico e, às vezes, coveiro.²⁷

Conforme Raphaëlle Moine ressaltou, a hibridização de gêneros fora de Hollywood pode refletir “a necessidade de manter a identidade cultural ao mesmo tempo em que responde ao domínio e influência do cinema estadunidense” (152). Isto é particularmente verdadeiro para o “o cinema mexicano por excelência”, que recorre fortemente aos padrões do *western* e ocasionalmente os subverte com específicas “produções da localidade” (ver APPADURAI). Por outro lado, a *comedia ranchera* propaga um nacionalismo bastante pronunciado, enquanto afirma um imaginário conservador da mexicanidade, que exclui alteridades intra-regionais. Mesmo se a *comedia ranchera* hibridiza ostensivamente o *western*, entendido com o ponto de referência genérico, “o cinema mexicano por excelência” não é de forma alguma um simples *cinema mineur*²⁸ vis-à-vis o cinema hollywoodiano dominante. Ao contrário, a *comedia ranchera* não apenas evoluiu dentro do cinema dominante na América Latina do final dos anos 1930 até os anos 1950 (o segundo mais importante, depois de Hollywood), como também exibe uma marcada exclusão, com a representação da *hacienda* como ‘núcleo da nação’. As tradições de uma região, notadamente Jalisco, são elevadas à identidade nacional do México, enquanto outros espaços regionais e urbanos são completamente ignorados ou desvalorizados –como no caso de ¡Ay, Jalisco... no te rajes!/Jalisco, Don’t Backslide (1941), dirigido por Joselito Rodríguez, em que os homens vestidos com os trajes tradicionais de Jalisco, incluindo o herói (Jorge Negrete), derrotam seus oponentes da cidade num ‘duelo de coplas’, estes vestidos com roupas modernas.

²⁷ No original em espanhol: “como el dueño de un rancho tiene que hacer para sus pobres peones: padre, médico y as veces hasta enterrador”.

²⁸ Literalmente, um “cinema menor”. (N.T.)



La justicia del Gavilán Vengador

A *comedia ranchera* reafirma a ordem social hierárquica com o *patrón* reinando sobre os peões; significativamente, o *charro* é representado como a figura do herói e como figura nacional. Por contraste, o *vaquero* pertence ao estrato inferior da sociedade, em que os indígenas são muito mais comuns, sem voz ou função central na narrativa do “cinema mexicano por excelência”. Vale observar que os indígenas são reduzidos a um imaginário exotizado de uma identidade cultural sem que mereçam um agente, ou mesmo uma voz na narrativa, conforme demonstrado no exemplo de *La justicia del Gavilán Vengador*.



Fanfarrón: ¡aquí llegó el valentón!

Outro exemplo revelador é *Fanfarrón: ¡aquí llegó el valentón!/The Boaster* (rodado em 1938, lançado publicamente em 1943), dirigido por Fernando A. Rivero, com Jorge Negrete e Emilio Fernández. As cenas de abertura afirmam a mexicanidade, no sentido de uma identidade cultural ‘mexicanista’. Primeiro, uma longa tomada evoca uma paisagem mexicana ‘arquetípica’ com agaves²⁹ projetando longas sombras, criando, assim, um forte ritmo visual diante de uma vasta planície. Segue uma tomada com o logo da companhia produtora, um quadro vivo de um índio asteca estilizado numa pose marcial, e um charro em seu cavalo, incorporado por Jorge Negrete, conhecido como ‘*el charro cantor*’.

Ambas as figuras, o *charro* e o tradicional asteca, dois epítomes da cultura mexicana, com a diferença fundamental de que o indígena é reduzido a sua função simbólica, enquanto o *charro* é o herói do filme. Na *comedia ranchera* os índios geralmente não costumam ter qualquer função na trama e são representados como meros emblemas da mexicanidade, no sentido dos discursos nacionalistas sobre a *mestizaje* (mestiçagem) e a “raça cósmica” (ver VASCONCELOS), que afirma uma identidade cultural híbrida, com a função de construir a nação baseado numa mistura de raças. A figura do indígena não possui nenhuma função na narrativa da *comedia ranchera*. O mesmo se dá com as mulheres. Embora as mulheres não sejam simplesmente reduzidas a imagens emblemáticas, no modo melodramático dominante deste gênero elas são confinadas à passividade e, frequentemente, lindando com seu amor incondicional pelo macho *charro*. O que Christine Gledhill mordazmente chamou de “gendering the genres”³⁰, que estabiliza um “imaginário nacional masculinista” (GLEDHILL, 350), é provavelmente o elemento mais pronunciado da *comedia ranchera* e sua afirmação do México como nação de machos. Ao invés de uma prática cultural anti-hegemônica, a hibridização do *western* na *comedia ranchera* costuma resultar em um imaginário nacional caracterizado por uma ordem social hierárquica, e na exclusão discursiva de mulheres e indígenas.

²⁹ Planta típica do México. (N.T.)

³⁰ Algo como “atribuir características de gênero (sexual) a um gênero cinematográfico”. (N.T.)

Trabalhos citados

Altman, Rick. "A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre." *Film Genre Reader*. Ed. Barry Keith Grant. Austin: University of Texas Press, 1986. 26-40.

Altman, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised and extended edition. London: Verso, 2006.

Appadurai, Arjun. "The Production of Locality." *Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998. 178-99.

Aviña, Rafael. *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*. México, D.F.: Cineteca Nacional and Oceano, 2004.

Avitia Hernández, Antonio. *La leyenda de 'Moviélan'. Historia del cine en el estado de Durango (1897-2004)*. México, D.F.: Avitia Hernández, 2004.

Bhabha, Homi K. "Introduction: Narrating the Nation." *Nation and Narration*. Ed. Homi K. Bhabha. London: Routledge, 1990. 1-7.

Bloom, Peter J. "Beyond the Western Frontier. Reappropriations of the 'Good Badman' in France, the French Colonies, and Contemporary Algeria." *Westerns. Films Through History*. Ed. Janet Walker. New York: Routledge, 2001. 197-216.

Buscombe, Edward and Roberta Pearson. "Introduction." *Back in the Saddle Again: New Essays on the Western*. Eds. Edward Buscombe and Roberta Pearson. London: BFI, 1998. 1-7.

Carreño King, Tania. *El charro: la construcción de un estereotipo nacional 1920-1940*. México, D.F.: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana; Federación Mexicana de Charrería, 2000.

Chevalier, François. *La formación de los latifundios en México. Tierra y sociedad en los siglos 16 y 17*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1976.

García Riera, Emilio. *Breve Historia del Cine Mexicano. Primer Siglo 1897-1997*. México, D.F.: IMCINE and Zapopan, Jalisco: MAPA SA de CV, 1998.

García Riera, Emilio. *México visto por el cine extranjero, vol. 1: 1894-1940/vol. 2: 1906-1940. Filmografía*. México, D.F.: Era and Guadalajara: Universidad de

Guadalajara and Centro de Investigaciones y Enseñanzas Cinematográficas, 1987.

Gledhill, Christine. "Genre and Gender: The Case of Soap Opera." *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Ed. Stuart Hall. London: Sage, 1997. 337-86.

Hernández, Silviano. *Ser charro es ser mexicano*. Guadalajara: Secretaría de Cultura and Gobierno de Jalisco, 2010.

Hobsbawm, Eric. "Introduction: Inventing Traditions." *The Invention of Tradition*. Eds. Eric Hobsbawm and Terence Ranger. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. 1-14.

Hopkins, A.G. "Introduction: Globalization – An Agenda for Historians." *Globalization in World History*. Ed. A.G. Hopkins. New York City: Norton, 2002. 1-10.

Jarvinen, Lisa: "Hollywood and Spanish-Speaking Audiences." *The Wiley-Blackwell History of American Film. Volume II – 1929 to 1945*. Eds. Cynthia Lucia, Roy Grundmann and Art Simon. Malden: Blackwell, 2012. 156-178.

León, Arnaldo de. *They Called Them Greasers: Anglo Attitudes Toward Mexicans in Texas, 1821-1900*. Austin: University of Texas Press, 1983.

López, Ana M. "A Cinema for the Continent." *The Mexican Cinema Project*. Eds. Chon A. Noriega and Steven Ricci. Los Angeles: UCLA Film and Television Archive, 1994. 7-12.

Moine, Raphaëlle. *Cinema Genre*. Malden: Blackwell, 2008.

Pérez Turrent, Thomas. "Les studios." *Le cinéma mexicain*. Ed. Paulo Antonio Paranaguá. Paris: Centre Georges Pompidou, 1992. 161-73.

Rieupeyrou, Jean-Louis. *Le Western ou le cinéma américain par excellence*. Paris: Éditions du Cerf, 1953.

Rincón Gallardo, Carlos. *El charro mexicano*. México: Porrúa, 1939.

Robertson, Roland. "Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity." *Global Modernities*. Eds. Mike Featherstone, Scott Lash and Roland Robertson. London: Sage, 1995. 25-44.

Schatz, Thomas. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. New York: McGraw-Hill, 1981.

Schnitman, Jorge A. *Film Industries in Latin America: Dependency and Development*. Norwood: Ablex, 1984.

Schulze, Peter W. "Beyond Cowboys and Gangaceiros. Transculturations of the Western in Brazilian Cinema." *Crossing Frontiers. Intercultural Perspectives on the Western*. Thomas Klein, Ivo Ritzer and Peter W. Schulze. Marburg: Schüren, 2011. 163-93.

Smead, Robert N. *Vocabulario Vaquero/Cowboy Talk. A Dictionary of Spanish Terms from the American West*. Foreword by Richard W. Slatta. Illustrations by Ronald Kil. Norman: University of Oklahoma Press, 2004.

Slatta, Richard W. *Cowboys of the Americas*. New Haven: Yale University Press, 1990.

Slotkin, Richard. *Regeneration Through Violence. The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*. Middletown: Wesleyan University Press, 1974.

Sommer, Doris. "Irresistible romance: the foundational fictions of Latin America." *Nation and Narration*. Ed. Homi K. Bhabha. London: Routledge, 1990. 71-98.

Spivak, Gayatri Chakravorty. *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

Stanfield, Peter. *Horse Opera. The Strange History of the 1930s Singing Cowboy*. Urbana: University of Illinois Press, 2002.

Usabel, Gaizka de. *The High Noon of American Films in Latin America*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1982.

Vasconcelos, José. *La Raza Cósmica. Misión de la raza iberoamericana. Notas de viajes a la América del Sur*. Madrid: Agencia Mundial de Librería, 1925.

Vega Alfaro, Eduardo de la. "Origines, développement et crise du cinéma parlant (1929-1964)" *Le cinéma mexicain*. Ed. Paulo Antonio Paranaguá. Paris: Centre Georges Pompidou, 1992. 95-115.

Wister, Owen. *The Virginian: A Horseman of the Plains*. With paintings by Frederic Remington. New York: Macmillan, 1967.

Submetido em 2 de abril de 2015 | Aceito em 26 de abril de 2015

Re-casting la revolución: El héroe popular en
Juan de los muertos

Recasting the Revolution: The Popular Hero in
Juan of the Dead

Omar Rodríguez¹

¹ Desde 2007 se desempeña como profesor de cátedra en la Universidad de Lethbridge en Alberta, Canadá. Ha publicado artículos sobre cine y literatura en las revistas *Integración universitaria*, *Anclajes* y *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. Su última publicación “Los márgenes de la corriente transnacional” analiza las alternativas al modelo de la coproducción internacional en el marco de los cines populares.

Resumen

A finales de los años sesenta el cine cubano mostraba su primer héroe popular: Juan Quin Quin. Este personaje que progresivamente iba pasando de campesino pícaro a guerrillero comprometido con la liberación del pueblo debía mostrar el corazón de la revolución. Este modo de representación estaba en perfecta consonancia con las directrices marcadas por el ICAIC según las cuales los cineastas cubanos tendrían que responder a la política de la revolución en cuanto a la creación de un nuevo paradigma cinematográfico. Cuatro décadas después, otro tipo de representación del héroe popular aparece en la gran pantalla. El nuevo Juan no lucha al lado del pueblo, al contrario le aplasta la cabeza con un remo. El pueblo es ahora una masa de zombis que deambulan por las calles de La Habana desafiando el orden establecido por la revolución. La acción, el desinterés y el amor por la patria del primer Juan se sustituyen por la ociosidad, el oportunismo y el amor personal del segundo. Sin embargo, ambos héroes comparten una actitud lúdica en sus respectivas luchas contra los enemigos de Cuba. El artículo examina las continuidades y rupturas en las representaciones de la realidad social de Cuba en relación con la expectativa de lo que "debe" abordar un filme producido en el marco de la revolución.

Palabras clave: cine cubano, política de identidad, cine de género, cine de zombis, héroe popular

Abstract

In the late sixties Cuban cinema showed its first popular hero: Juan Quin Quin. This character, who was progressively changing from a rogue peasant to a guerrilla fighter committed to the liberation of the people, was to show the heart of the revolution. This mode of representation was in perfect keeping with the guidelines established by ICAIC under which Cuban filmmakers would have to respond to the politics of revolution in the creation of a new film paradigm. Four decades later, other representation of the folk hero appears on screen. The new Juan does not fight alongside the people; on the contrary he would crush their heads with an oar. The people are now a mass of zombies that roam the streets of Havana in defiance of the order established by the revolution. The pro-action, selflessness and love of country of the first Juan are replaced by the idleness, opportunism and self-interest of the second one. However, both heroes share a ludic attitude in their respective struggle against the enemies of Cuba. The article examines the continuities and disruptions in the representations of the social reality of Cuba in relation to the expectation of a film produced within the framework of the revolution.

Key-words: Cuban film, politics of identity, genre films, zombie films, popular hero

El cine cubano se asocia con el cine revolucionario. Y este con un cine que intenta alejarse de los modelos narrativos y estéticos dominantes, especialmente del cine de Hollywood, mientras explora los procesos sociales, políticos y económicos que afectan la realidad. Es por esto que el estreno de *Juan de los muertos* (2011) despierta un interés especial. El film de Alejandro Brugués es una comedia, a momentos ligera, a momentos grotesca, que a primera vista representa una ruptura radical con la expectativa generalizada del cine cubano. Ambientada en La Habana, la película se aprovecha del sensacionalismo creado por una trama que coloca zombis en la capital cubana y se ha convertido en una de las cintas más exitosas fuera de la isla. Con una estructura narrativa convencional, una estética que responde a las expectativas del género *gore*, unos personajes cuyas acciones son bastante predecibles y una dosis de sentimentalismo que recuerda las estrategias dramáticas del melodrama, no es de extrañar que el film haya provocado, en cambio, reacciones negativas en Cuba.² A pesar de la legitimidad que las críticas puedan tener, es posible explorar otras implicaciones del filme, especialmente a partir de la caracterización del héroe popular y en las posibilidades semánticas del zombi como parte de una parodia. Las siguientes páginas buscan establecer hasta qué punto el filme de Brugués se aleja realmente de la visión de un cine revolucionario y en qué elementos podemos encontrar continuidades.

La noción de cine revolucionario es muy amplia. Es necesario marcar un punto de referencia relevante para el análisis del héroe y sus antagonistas. En este sentido, consideraré la película *Aventuras de Juan Quin Quin* (1967) como paradigma narrativo, estético e ideológico del cine promovido por el estado cubano revolucionario. Realizada a mediados de los años sesenta y estrenada en 1967, el filme de Julio García Espinosa ponía en la pantalla grande al primer héroe popular del cine cubano.³ En palabras del director, “yo no estaba

² Joel del Río llama a la película “Imperfecta y chocante, a ratos caótica y colmada de fútiles reiteraciones y palabrería infructuosa en términos anecdóticos” (DEL RÍO, 2012). Para Soberón Torchía es “un film cobarde” y una “supuesta sátira gore-mordaz” (SOBERÓN TORCHÍA, 2012).

³ Se podría considerar a Pedro del filme *El joven rebelde* (1962) como un héroe anterior a Juan Quin Quin. Sin embargo en la opinión de críticos, incluyendo al propio director, Julio García Espinosa, Pedro responde al modelo del personaje neorrealista italiano (en virtud de la influencia que tuvo Cesare Zavattini en la realización de la película). Como tal, la caracterización de Pedro no responde a la realidad de Cuba revolucionaria.

mostrando un simple campesino, sino un campesino que devenía en guerrillero, es decir, en el personaje más respetado, admirado y querido de la época” (GARCÍA ESPINOSA, 1996: 96). Juan Quin Quin era una referencia directa al modelo descrito por Ernesto Guevara en su ensayo “El Hombre nuevo”, según el cual el “realismo socialista” debía modelar el arte de la nueva sociedad, y se constituía en el esquema a seguir tanto para el ámbito artístico como para el político (GUEVARA E., S/F). Este modo de representación estaba en perfecta consonancia con las directrices marcadas por el ICAIC y su entonces director Alfredo Guevara para quien el cine cubano debía “contribuir a la indagación o revelación de aspectos de la realidad o de su poética” (GUEVARA A., 2003: 105). La inmediatez del triunfo revolucionario sugiere que la realidad a la que hacía referencia Guevara era aquella sujeta a los procesos que habían llevado a la revolución. García Espinosa sería muy claro al respecto en su influyente artículo “Por un cine imperfecto”, publicado en 1969, donde teoriza acerca de las opciones que tiene a su disposición el artista en el marco de la nueva realidad cubana. En el texto, García Espinosa hacía un llamado a todos los cineastas de Latinoamérica a hacer cine a toda costa incluso si el resultado no era técnicamente perfecto. También, y más importante que el aspecto material, abogaba por la necesidad de una nueva estética que redefiniera las convenciones del cine (GARCÍA ESPINOSA, 1996: 13-28). García Espinosa no prescribía lineamientos claros para este nuevo cine, pero fue preciso en subrayar que ante todo debía estar comprometido con el avance de la causa revolucionaria.⁴

De la noción de cine imperfecto tomaré dos elementos que serán útiles para esclarecer las continuidades y rupturas que observo en *Juan de los muertos*. El primero es el binarismo perfecto/imperfecto. García Espinosa establece su posición inicial como una oposición al cine perfecto, esto es, reaccionario. El

⁴ En un artículo del año 2001 García Espinosa describiría con cierto detalle algunas características del cine imperfecto: “Rechazo a la narración novelesca, sobre todo a la estructura de la novela del siglo XIX. Rechazo a la incapacidad de conciliar espectáculo con realidad. Rechazo al cine industrial que impide al artista seleccionar guión, actores y corte final. Rechazo a un cine de alto costo. Rechazo a los encuadres cerrados como instrumento de dominación del espectador. Rechazo a las manipulaciones del montaje. Rechazo a los actores-actores, a favor de los actores-personajes. Rechazo a la cámara oculta, a favor de la cámara explícita. Rechazo al cine que fingía ser la realidad y a un espectador que fingía creerlo” (GARCÍA ESPINOSA, 2001: 103).

cine perfecto sería entonces un cine burgués que se estructura bajo el modelo narrativo clásico en el que se enfatiza una historia centrada en los personajes y los obstáculos que deben vencer para obtener un objetivo. En este contexto, una película perfecta proporciona una historia coherente cuyos elementos estéticos se subordinan a los narrativos en la creación de una ilusión de realidad. La resolución del conflicto dramático, por lo tanto, conlleva a una sensación de clausura que impide al espectador tomar conciencia de las condiciones materiales de su realidad. Es bastante claro que *Aventuras de Juan Quin Quin* intenta establecer una ruptura con este modelo de perfección desde las primeras escenas. Estrategias como la narración fragmentada, las referencias al cine mudo, la apelación directa al espectador (la planificación del ataque al cuartel y los intertítulos con escenas alternativas) o el uso del mismo actor, Enrique Santiesteban, para interpretar a dos personajes, explícitamente perturban el fluir de la narración y obligan al espectador a tener en cuenta que la película es solo una representación de la realidad que, sin aportar ninguna forma de clausura en sí misma, presenta el proceso de concientización revolucionaria.

El segundo elemento del cine imperfecto es la idea del arte, específicamente el cine, como una actividad comprometida con el avance de la revolución. García Espinosa habla de la actividad artística como una actividad parcial, es decir política, que debe fomentar la eliminación de las elites (incluyendo la elite artística). Para el director, sólo cuando la sociedad de clases y privilegios quede abolida el cine podrá convertirse en una actividad apolítica, imparcial, y por lo tanto realmente perfecta. De nuevo, García Espinosa no da un plan a seguir, pero es claro al indicar que el cine revolucionario debe mostrar los procesos que llevan a la lucha de clases. En la toma de conciencia progresiva de Juan ligada a la historia de opresión del poder económico, civil y militar se puede ver la base que informa la idea de proceso en la noción de cine imperfecto.

A pesar del binarismo imperfecto/perfecto que hilvana la idea de García Espinosa, *Aventuras de Juan Quin Quin* no es un rechazo absoluto del modelo del cine perfecto. Considerando las estrategias narrativas empleadas por el cine industrial, debemos esperar que el elemento dramático más importante sea la confrontación entre el héroe y el antagonista. De esta confrontación surgirá la realización del *ethos* del personaje principal y de allí la clausura típica

del modelo narrativo clásico. *Aventuras de Juan Quin Quin* se aprovecha de esta estrategia para presentar un personaje que a la vez recuerda y redefine la idea de héroe. Como todo héroe, Juan Quin Quin debe enfrentarse a un enemigo, en este caso la autoridad civil y militar del alcalde y el poder económico del apoderado. Sin embargo, la tensión dramática de esta confrontación queda neutralizada en la primera secuencia del filme. Dada la estructura fragmentada y asincrónica del film, el héroe aparece ya como un guerrillero que ha sobrevivido al enfrentamiento con estos poderes. De este modo García Espinosa elimina el suspenso de la trama para concentrarse en el proceso que lleva al campesino a convertirse en guerrillero. La toma de conciencia, la realización de su carácter, ocurre progresivamente como la acumulación de injusticias y abusos de los poderes civiles, militares y económicos. Finalmente la explotación que sufre de parte del apoderado lleva a Juan Quin Quin a comprender la necesidad de alterar las condiciones materiales de su entorno y decidirse a atacar el cuartel para iniciar la lucha armada.

La solemnidad de este proceso se perturba con la incorporación recurrente de elementos lúdicos (el circo, el león, los toros, los intertítulos, el efecto acelerado –cámara rápida–, el ataque al cuartel, el recate de Teresa, etc.) que convierten la narración en parodia. Como consecuencia se obtiene un doble resultado: por un lado, se logra un efecto de distanciamiento/extrañamiento que amplía la ruptura con el cine perfecto e incrementa la necesidad de involucrarse por parte del espectador. Como menciona Taylor, la película “transforma lo familiar usando técnicas de distanciamiento y una sucesión de episodios en forma de capítulos. Más allá de eso, el filme evita dar explicaciones políticas explícitas de lo que ocurre aparte de hacer al espectador consciente de las convenciones artificiales de los géneros” (TAYLOR, 1979: 28).⁵ Por otro lado, el humor facilita el acercamiento del héroe con el espectador sin que por ello sea necesario crear una relación de identificación. El rasgo popular de Juan Quin Quin se establece en estas secuencias y de este modo se garantiza la dimensión picaresca de la trama. En esta parodia del género de aventuras el enfrentamiento con el villano tampoco sigue el curso tradicional

⁵ Todas las traducciones son mías.

del cine perfecto. No solamente se ha eliminado la tensión dramática al dar a conocer la resolución del conflicto al comienzo del film, el villano también se ha caricaturizado creando, a través del humor, tanto una conexión como un distanciamiento con el espectador. El carácter imperfecto y revolucionario del film queda plasmado en esta constante contradicción entre la sobriedad de la causa revolucionaria y las estrategias paródicas desplegadas.

Humor y seriedad se convierten en los dispositivos narrativos y estéticos que canalizan el componente ideológico del film. Juan Quin Quin es un héroe popular en los dos significados que Gutiérrez Alea le da al término. Primero, el personaje es popular en el sentido de agradar a una gran audiencia (GUTIÉRREZ ALEA, 1986: 111). No hay duda que el carácter irreverente de Juan y Jachero, su ingenio y astucia junto a las actividades picarescas en las que se involucran facilitan el entretenimiento del público. Pero Juan no es solamente un personaje entrañable. Su carácter popular también se deriva de la segunda definición de Gutiérrez Alea, como un personaje que pertenece a un cine que no es simplemente aceptado por la comunidad, “sino más bien un cine que también expresa los intereses más profundos y auténticos del pueblo y responde a esos mismos intereses” (GUTIÉRREZ ALEA, 1986: 115).

La propuesta de este cine comprometido con el proceso político cubano, como la observamos en *Aventuras de Juan Quin Quin*, en mayor o menor medida informará la labor cinematográfica de la isla y dará forma a la expectativa del cine revolucionario. Aunque en la práctica la utilización de estrategias cinemáticas típicas de los cines de Hollywood o Europa no desaparece, la búsqueda de formas de expresión fílmica específicas a Cuba y Latinoamérica, el compromiso con la representación de la realidad material y el rechazo al cine de género se mantienen constantes.⁶ Esta tendencia parece haber llegado a su final con el estreno de *Juan de los muertos*.

Efectivamente hay profundas diferencias con el paradigma de los años sesenta. Para empezar, el nuevo Juan no lucha al lado del pueblo; al contrario le aplasta la cabeza con un remo. Por supuesto es de esperar que en más de

⁶ Jorge Molina, que en la película encarna a Lázaro, es director de varias películas de horror, por ejemplo *Molina's Culpa* (1992), *Molina's Test* (2001) y *Molina's Mofo* (2008). Su trabajo, sin embargo, es poco conocido y se mantiene en los márgenes de la cinematografía cubana.

cuarenta años desde el estreno de *Aventuras de Juan Quin Quin* los realizadores cubanos hayan explorado otros modos de representación más allá del cine imperfecto. Pero realizar una comedia de zombis sin ninguna conexión aparente con la realidad sociopolítica de Cuba marca un agudo contraste con el cine producido por el ICAIC⁷ y un reto a la posición que Alfredo Guevara para quien los géneros son “subproductos destinados al embrutecimiento del público” (GUEVARA A., 2003: 106). La reacción de la crítica cubana ha sido con frecuencia negativa tildando al filme de “paso en falso de la cinematografía de Alejandro Brugués” y “cine pseudo-basura de cuño transnacional” (SOBERÓN TORCHÍA, 2012). No es difícil observar las causas de tal hostilidad. *Juan de los muertos* encaja con lo que García Espinosa llamaría un cine perfecto y por lo tanto indiferente, sino contrario, a la revolución.

La estructura narrativa de *Juan de los muertos* sigue las expectativas de una película de zombis: rápida propagación de la epidemia, incapacidad de las autoridades para encarar la crisis, formación de un pequeño grupo que lucha por sobrevivir, necesidad de escapar de un espacio aislado (en este caso la isla). El filme no es, sin embargo, un filme de horror en la tradición de los clásicos de zombis de George A. Romero. El filme es una comedia sangrienta (*splatstick*) más en línea con filmes como “*Shaun of the Dead*”, de donde toma su nombre. Este componente lúdico permite un análisis más amplio ya que, como en el caso de *Aventuras de Juan Quin Quin*, el humor paródico puede ser usado para subvertir las expectativas del modelo genérico. La irreverencia y el humor crudo, con frecuencia grotesco, de los personajes coloca la película a los márgenes de lo aceptable. La marginalidad se observa también en la condición de los personajes como verdaderos marginales sociales (personas que no toman un rol activo en la revolución). De aquí que la caracterización del nuevo Juan como héroe popular ofrece la mejor vía de análisis para establecer la divergencia con el modelo de Juan Quin Quin. Los dos Juanes se presentan como personajes populares ya que acumulan rasgos asociados con el pueblo. En el caso de Juan Quin Quin la representación es positiva: se enfatiza su in-

⁷ *Juan de los muertos* fue una coproducción entre Cuba y España. El estado cubano no participo en la financiación de la película.

genio y su compromiso con sus semejantes. Al contrario, en el caso de Juan de los muertos, su representación es negativa. A pesar de su ingenio y astucia, el Juan contemporáneo desdeña cualquier forma de moralidad. El personaje no responde a ninguna convención social, excepto la necesidad de sobrevivir. Como él mismo lo dice en la primera secuencia del film “Soy un sobreviviente”.⁸

Bajo esta premisa, la de sobrevivir, Juan minimiza su dimensión moral y solo responde cínicamente al interés personal. Hay momentos breves en los que parece reaccionar a una forma de nobleza: ayuda a una vecina, entrena a algunos sobrevivientes, intenta recuperar el amor de su hija. Todas estas pequeñas incursiones no tienen repercusiones permanentes en el personaje y al final solo sus necesidades primarias dictan la dirección de sus acciones. Amoralidad, cinismo y astucia son los dos rasgos prominentes de esta reformulación del héroe. Al mismo tiempo, el humor produce el efecto de distanciamiento que convierte lo grotesco en transgresión y la ironía en crítica social. Podemos observar que las condiciones socioeconómicas de Juan de los muertos y Juan Quin Quin son análogas. En ambos casos el héroe debe sobrevivir manteniéndose al margen de las normas sociales. En ambos casos se muestra la incapacidad de las autoridades civiles y militares para garantizar la seguridad y el bienestar de la población. Si para Juan Quin Quin su rasgo moral y la represión de las autoridades resultan en el proceso de transformación del personaje en guerrillero, para el nuevo Juan su indiferencia moral y la ineptitud de las autoridades catalizan su negocio (“Matamos a sus seres queridos”). Solo hacia el final del filme y repentinamente se transforma en defensor de Cuba.

La transformación de Juan de los muertos no responde a un proceso que yuxtapone y acumula las agresiones y necesidades del personaje, en cambio, se da de manera instantánea como una reacción emotiva al padecimiento de un niño (escena del rescate del niño). El momento de toma de conciencia de Juan es una toma de conciencia “perfecta” que empuja a un lado las connotaciones revolucionarias de su caracterización. Juan de los muertos es apolítico y está orgulloso de serlo. Al personaje no le interesa el sistema, pero eso no quiere decir que no le interese Cuba. Juan ama Cuba porque la isla es

⁸ Juan termina la película repitiendo las mismas frases sobre la supervivencia

un buen lugar para sobrevivir. Juan parece no advertir que en gran parte las condiciones ideales de la isla son producto de los cambios revolucionarios. Su desilusión con el proyecto revolucionario domina su visión del estado. Según Brugués, Juan y Lázaro “nacieron justo después de la revolución y vieron los mejores tiempos y entonces –con la caída de la Unión Soviética– solo hubo desilusión. [...] Vieron cómo todo cambió a peor. La suya sería una generación con mucha tristeza” (BRUGUÉS, 2012). En consecuencia, es la emotividad, no la confianza en el proyecto revolucionario, lo que une a Juan con Cuba. En el momento decisivo de la trama no es la indagación de la realidad material de Cuba contemporánea sino sus emociones lo que impide al personaje dejar la isla. Juan de los muertos se convierte en la caricatura del héroe popular, la ridiculización del sobreviviente que lucha una batalla perdida contra un enemigo ubicuo, irracional e indetenible. El desdén de Juan por la política y la vida social en general, esto es su marginalidad, lo coloca en una posición ideal para resaltar las deficiencias del proyecto revolucionario cubano, pero el énfasis en lo caricaturesco y una caracterización dominada por el sentimentalismo lo mantienen unido al héroe convencional.

Tenemos por otro lado el enemigo al que se enfrenta, el zombi, un ente colectivo que fácilmente se asimila como un tropo social: las multitudes irracionales. Vale la pena recordar que el zombi es una producción cultural del Caribe. Evidentemente no es el zombi antropológico el que invade la pantalla cubana, es el zombi creado por George A. Romero en los años sesenta en *The Night of the Living Dead* (1968) y luego popularizado en los setenta con *Dawn of the Dead* (1978). La interpretación más común de los zombis en el contexto de las películas de Romero es la masa pasiva e incontenible que avanza sin conciencia devorando al ser humano, es decir, a sí misma. Es una metáfora interesante que en su momento tuvo relevancia dentro del contexto capitalista. Pero en el contexto cubano, la idea de consumidor se desintegra. ¿Qué o quiénes son los zombis de Juan de los muertos? La respuesta más obvia, y a la que se acogen varias de las reseñas escritas sobre la película, conecta la imagen del zombi con “todos los cubanos que viven conforme al régimen de 1959” (SOBERÓN TORCHÍA, 2012) o “los propios habaneros tras más de 50 años de intoxicación ideológica, o los disidentes amaestrados, o los dirigentes institucionales”

(MADRIGAL, 2012). Esta interpretación, aunque legítima, parece incompleta. El tenor paródico del film apunta a otras posibilidades semánticas.

A diferencia de otros muertos vivientes, como el vampiro o el hombre lobo, el zombi presenta una característica única: incapacidad racional. La falta de albedrío separa al zombi de otros monstruos y lo hace detestable para los vivos. En ninguna circunstancia una persona viva desea ser convertida en zombi, mientras que la posibilidad de transformarse en hombre lobo o vampiro es, con frecuencia, apetecible. Como un fantasma, el zombi es el regreso de aquello que se creía muerto, enterrado. Un ser que se asumía desaparecido y que vuelve sin capacidad de discernir a quien debe atormentar. Si el fantasma regresa para hostigar a un individuo, y a menudo solo ese individuo puede verlo, el zombi es una presencia pública a quien todos pueden ver y de quien todos deben escapar. En este sentido puede entenderse como el retorno de lo indeseable colectivo, todo lo que debe ser olvidado, ignorado o escondido. En el análisis de la película chilena “Solos”, de 2008, Barraza Toledo concluye que “el zombi en Chile representa a aquella figura que no está del todo muerta y que viene a reclamar su memoria” (BARRAZA TOLEDO, 2012: 255). Desde este punto de vista, el zombi de *Juan de los muertos* no solo se puede observar como la población que no sabe o no puede manifestar la insatisfacción con el estado, sino además como el estado mismo en su ineptitud e incapacidad para proveer una sociedad próspera y sostenible. Es decir, la Cuba que está ante la vista de todos pero que nadie quiere reconocer, lo indecible de la revolución: sus fracasos. Los zombis cubanos habilitan la caracterización de Juan como héroe popular mientras que proporcionan el trasfondo para la dimensión paródica del film. En esta parodia se incuba un elemento crítico que explora la realidad y poética tan importantes para el cine revolucionario. Pero a diferencia de *Aventuras de Juan Quin Quin*, el filme de Brugués no pone a la vista los procesos materiales de esa realidad, sino que en la tradición del cine más clásico expone la realidad como una instantánea que denuncia problemas sin indagar las causas.

Tenemos entonces que la caracterización del héroe tanto en sus rasgos heroicos como en la construcción del conflicto dramático presenta paralelismos y divergencias, rupturas y continuidades con el paradigma del cine

revolucionario como se planteó en los orígenes del cine cubano. Gracias al humor, hay una yuxtaposición de los dos héroes que hace visible el contraste entre la visión revolucionaria de la Cuba rural que el filme *Aventuras de Juan Quin Quin* presentaba en los años inmediatos a la revolución en el marco del cine imperfecto y la visión distópica de la Cuba urbana que ofrece *Juan de los muertos* en el marco del cine apolítico y globalizado contemporáneo.



Bibliografía

BARRAZA TOLEDO, Vania. "Cine de terror en Chile (2000-2011): La figura del zombi en el imaginario cultural de la posdictadura chilena". En DÍAZ-ZAMBRANA, Rosana y TOMÉ, Patricia. *Horrofilmico: Aproximaciones al cine de terror en Latinoamérica y el Caribe*. San Juan, Puerto Rico: Editorial La isla negra, 2012. 247-260.

BRUGUÉS, Alejandro. Panamá IFF: "'Juan of the Dead'-The Evening Class Interview with Alejandro Brugués". *The Evening Class*. Disponible en <http://theeveningclass.blogspot.ca/2012/04/panama-iff-juan-of-dead-evening-class.html>. Acceso: 25 agosto 2014.

DEL RÍO, Joel. "Los zombis llegaron ya". *Juventud Rebelde*. Disponible en <http://www.juventudrebelde.cu/cultura/2012-06-02/los-zombis-llegaron-ya-/>. Acceso: 25 agosto 2014.

GARCÍA ESPINOSA, Julio. "El cine popular a veces da señales de vida". En GARCÍA ESPINOSA, Julio. *La doble moral del cine*. Madrid: Ollero & Ramos, 1996. 93-105.

GARCÍA ESPINOSA, Julio. "Por un cine imperfecto". En GARCÍA ESPINOSA, Julio. *La doble moral del cine*. Madrid: Ollero & Ramos, 1996. 13-28.

GARCÍA ESPINOSA, Julio. "¡Abajo los géneros! ¡Vivan los géneros!" En GARCÍA BORRERO, Juan. *Las estrategias de un provocador*. Huelva, España: Fundación Cultural de Cine Iberoamericano de Huelva, 2001. 101-103.

GUEVARA, Alfredo. *Tiempo de fundación*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales, 2003.

GUEVARA, Ernesto. "El hombre nuevo". Antología del ensayo. Disponible en <http://www.ensayistas.org/antologia/XXA/Che/>. Acceso: 25 agosto 2014.

GUTIÉRREZ ALEA, Tomás. "Cine 'popular' y cine popular". En ÁLVAREZ, Santiago. *Nuestro cine*. San Antonio de los Baños, Cuba: Escuela Internacional de Cine y TV, 1986. 165-76.

MADRIGAL, Roberto. "Parábola del hombre nuevo". *Cubaencuentro*. Disponible en <http://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/parabola-del-hombre-nuevo-277056>. Acceso: 25 agosto 2014.

SOBERÓN TORCHÍA, Édgar. "¿Hay zombis en Cuba?". *Cine cubano, la pupila insomne*. Disponible en <http://cinecubanolapupilainsomne.wordpress>.

com/2012/03/20/edgar-soberon-torchia-sobre-juan-de-los-muertos/. Acesso: 25 agosto 2014.

TAYLOR, Anne Marie. "Imperfect Cinema, Brecht, and The Adventures of Juan Quin Quin". *Jump Cut*. No. 20. 1979. 26-29.

Submetido em 22 de setembro de 2014 | Aceito em 21 de março de 2014

**Producción, mercados y políticas
públicas cinematográficas en América Latina**

**Film production, market and public
policies in Latin America**

Roque González¹

¹ Consultor del Instituto de Estadísticas de la Unesco. Autor de dos libros, capítulos en compilaciones y decenas de artículos y papers sobre cine, audiovisual e industrias culturales, publicados en Estados Unidos, España, Italia, México, Brasil, Argentina y Colombia (como “Emerging Markets and the Digitalization of the Film Industry”, Institute of Statistics, UNESCO, Montreal, 2013, entre otros). Conformó, junto a Octavio Getino, el Observatorio del Cine y el Audiovisual Latinoamericano (Ocal-FNCL) y el Observatorio del Mercosur Audiovisual (OMA-Recam). Referente latinoamericano del Observatorio Europeo del Audiovisual.

E-mail: roquegonzalez@gmail.com

Resumen

Desde hace 20 años —luego del período neoliberal (basado en los postulados del Consenso de Washington) — las políticas públicas de cinematografía en América Latina se encuentran enfocadas casi exclusivamente en la producción. La comercialización, la convergencia audiovisual y la digitalización están prácticamente ausentes en estas políticas. En este contexto, dos intentos de regionalizar políticas públicas cinematográficas tuvieron distintos abordajes y resultados.

Palabras clave: Políticas públicas cinematográficas; producción; distribución; exhibición

Resumo

Durante os últimos 20 anos —depois do período neoliberal (baseado nos postulados do Consenso do Washington) - as políticas públicas de cinema na América Latina estão enfocadas quase exclusivamente na produção. Neste contexto, duas tentativas para fazer políticas públicas cinematográficas latino-americanas tiveram diferentes abordagens e resultados.

Palavras-chave: Políticas públicas cinematográficas; produção; distribuição; exibição

Abstract

For the last 20 years--since the neoliberal period of the 1990s (based on Washington Consensus)--public policies on cinematography in Latin America have focused predominantly on production. In this context, two (intentos) to make public film policies in Latin America had different (abordajes) and (results).

Keywords: Film policies; production; distribution; exhibition.

El presente trabajo busca analizar la producción y los mercados cinematográficos en América Latina en los últimos años, en el contexto de las políticas públicas de fomento a esta actividad.

Durante la última década dichas políticas fueron retomando fuerza -en casos como el argentino, mexicano y brasileño- o comenzaron a surgir -por ejemplo, en Colombia, Chile, Uruguay y Ecuador, entre otros países-. Por otra parte, éstas políticas buscaron expandirse a nivel regional —por ejemplo, en los casos de la Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica (Caci) y de la Reunión Especializada de Autoridades de Cine y Audiovisual del Mercosur (Recam).

La presente investigación se enmarcará en el mencionado campo de la Economía Política de la Comunicación y la Cultura (EPCC), y más específicamente, en la Economía Política del Cine.

La EPCC estudia el rol del poder en la producción, en la distribución —especialmente, en este punto (PENDAKUR, 1990; BALIO, 1993; WASKO, 2011)— y en el intercambio de la comunicación mediada, analizando las relaciones sociales, las estructuras del poder, el proceso por el cual los mensajes se transforman en mercancías y las relaciones entre producción material y producción intelectual. A nivel más básico, la EPCC estudia la manera en que la comunicación y la cultura formen parte del proceso de acumulación de capital, de la estratificación y las desigualdades de clases y de las relaciones entre los centros de poder político y los centros de poder económico (Guback, 1980; Pendakur, 1990; Wasko, 2003; Getino, 2005; Sánchez Ruiz, 2012).

Según la economía política del cine, las películas son mercancías producidas y distribuidas dentro de una estructura industrial capitalista (Guback, 1980; Wasko, 2003, 2011), concentrada, con una asimétrica división internacional del trabajo audiovisual (Miller y Yúdice, 2004, se refieren a la “nueva división internacional del trabajo cultural”), en el marco de relaciones de poder dentro del sistema cultural y político, con el agregado de que el cine es a la vez producto y servicio intangible (Pendakur, 1990), importante no sólo por su valor de cambio sino por su valor cultural (Pendakur, 2003; Getino 2005) —en cuanto elemento trascendente para la constitución de la identidad y la cultura de un pueblo.

El presente trabajo parte del criterio de que el cine en América Latina durante la última década se caracterizó por el regreso del apoyo estatal al cine (“neofomentismo”) —luego del desmantelamiento de las ayudas públicas a este sector hacia fines de la década de 1980 y comienzos de la de ‘90, enfatizando en la producción.

A su vez, esta reflexión busca mostrar que el sector cinematográfico en América Latina sólo puede existir por el fomento estatal, debido a que tienen nula recuperación de los costos a través de la taquilla en sus respectivos mercados nacionales —y menos aún en los mercados internacionales, en donde prácticamente no circula.

A esta situación se suma la posición oligopólica en el mercado de la distribución y la exhibición por parte de las *majors* de Hollywood —tanto en Estados Unidos como en el resto del mundo (salvo contadas excepciones, como China e India).

A continuación se profundizará en estos temas, aclarando que las variadas estadísticas y números de producción y mercado fueron realizados por el autor de este artículo, basándose en datos oficiales, información de empresas del sector y de medios periodísticos (salvo cuando se especifique la fuente).

Producción y mercados

Desde hace algunos años en América Latina se producen entre 300 y 350 largometrajes anuales (con picos de 400, en 2008), un número notablemente superior al de las décadas recientes: durante los años ochenta se produjo un promedio de 230 largometrajes anuales, y durante los noventa, ese promedio bajó a 91 producciones al año (GONZÁLEZ, 2012: 95).

Durante el último decenio, la producción cinematográfica en varios países de la región ha alcanzado picos históricos. El fomento estatal a la producción cinematográfica existente en casi toda América Latina ha permitido el aumento en la producción de películas como nunca antes en la región; inclusive en países como México, Brasil y Argentina el número de filmes realizados alcanza valores que sólo se habían conseguido décadas atrás.

América Latina produjo en total alrededor de 4500 largometrajes en el período 2000-2013². La decidida acción del fomento estatal en la mayoría de los países latinoamericanos se vio reflejada en la cantidad de largometrajes producidos. Sin embargo, a pesar de estos incrementos, en ningún país latinoamericano se termina de configurar una “industria”, sino sólo un ecosistema fragmentado en el que conviven algunas pocas empresas profesionales con innumerables pequeños emprendimientos sin sustentabilidad, atomizados e inconexos, con el peso puesto —tanto desde el sector público como en el privado— en la producción más no en la comercialización y exhibición de los filmes nacionales.

Por su parte, la coproducción internacional se convirtió, en las últimas décadas, en una importante estrategia para hacer frente a obstáculos como el difícil financiamiento y las dificultades para que los filmes circulen más allá de las fronteras nacionales. Para varios países de la región la coproducción fue fundamental para revitalizar y fortalecer su sector cinematográfico, como en los casos de Cuba, Bolivia y Uruguay.

Comercialización

Si los latinoamericanos —que en promedio concurren 0,8 veces al cine al año— tuvieran una circulación cinematográfica regional verdaderamente eficiente, tendrían —en teoría— entre 400 y 550 filmes regionales anuales entre los cuales escoger —dependiendo el país—. Sin embargo, ello no ocurre: anualmente se estrenan entre 3 y 20 filmes latinoamericanos no nacionales —dependiendo del país—, cuyo público suele ser menor al 1% del total de los espectadores de cine (GONZÁLEZ, 2012: 107).

En 2013 se vendieron en América Latina 581 millones de entradas —que en promedio cuestan 5,5 dólares cada una— para asistir a alguna de las 11.300

² Elaboración propia basada en datos de las agencias nacionales de cine de Argentina, Brasil, México, Colombia, Chile, Perú, Uruguay, Venezuela, Bolivia, Ecuador, de las consultoras Rentrak, Ultracine y medios especializados.

salas existentes en el subcontinente para elegir entre los 210 estrenos que, en promedio, se estrenan anualmente.³

A su vez, en el mismo año América Latina sumó casi 2.700 millones de dólares de recaudación por entradas de cine — 2,7 billones de dólares, según la nomenclatura anglosajona que en América Latina utiliza Brasil.⁴ Esta cifra se debe, principalmente, al constante aumento de las entradas—que duplicó su precio durante el último decenio (en los últimos dos años empujado por los precios *premium* de las salas 3D)— y a la alta inflación registrada en los últimos años en Argentina y Venezuela —estos países se encuentran entre los países con mayores tasas de inflación del mundo.

Como ejemplo de lo anterior: la revista *Variety*, en un artículo del 6 de abril de 2013, llegó a publicar con bombos y platillos que el *box office* argentino tuvo en 2012 un crecimiento interanual del 35%; pero esta apreciación olvidó de tomar en cuenta la mencionada inflación argentina.

Analizando los resultados de 2012 para Argentina y Venezuela, se aprecia —en efecto— un aumento interanual del 35% tanto para la recaudación argentina —tomando en cuenta todas las películas exhibidas, no sólo los estrenos— como para la venezolana. Sin embargo, si se observa el aumento de espectadores para los años 2011-2012, en Argentina el crecimiento fue de tan sólo el 6% y en Venezuela no hubo ningún crecimiento: se vendió la misma cantidad de entradas (alrededor de 30 millones). En 2013 las disparidades de aumento entre la cantidad de espectadores y la recaudación fueron similares.

³Elaboración propia basada en datos de las agencias nacionales de cine de Argentina, Brasil, México, Colombia, Chile, Perú, Uruguay, Venezuela, Bolivia, Ecuador, de las consultoras Rentrak, Ultracine, de distribuidoras, exhibidoras y medios especializados.

⁴Elaboración propia basada en datos de las agencias nacionales de cine de Argentina, Brasil, México, Colombia, Chile, Perú, Uruguay, Venezuela, Bolivia, Ecuador, de las consultoras Rentrak, Ultracine, de distribuidoras, exhibidoras y medios especializados.

Concentración en la exhibición

Durante la década del 2000 se consolidó la concentración elitista del mercado cinematográfico, que prepondera las ciudades y las zonas más ricas, a la vez que a las clases más pudientes, para consolidar el incremento sostenido en las taquillas con menos diversidad en las pantallas y de espaldas a las masas que sustentan la base de la pirámide social.

En efecto: entre las décadas del ochenta y el noventa cerraron casi la mitad de las salas de cine que había en América Latina (GETINO, 2005: 82). La mayoría de ellas se encontraba en el interior de los países, que es donde históricamente siempre se vio más cine nacional. Actualmente, existen en la región entre 5 y 20 salas de cine –40 en el caso de México— por cada millón de habitantes –tres veces menos que hace tres décadas (GONZÁLEZ, 2012: 119).

De esta manera, el incremento del 65% promedio que el parque exhibidor regional mostró en la década del 2000 –empujado por México, Brasil y Colombia (en el resto de los países, la cantidad de salas casi no ha variado)— hay que ubicarlo en el contexto de una alta concentración geográfica y clasista y del alto costo de las entradas, que representan –considerando una única salida familiar al cine— alrededor del 10% del ingreso mensual medio latinoamericano (GONZÁLEZ, 2012: 120).

En este escenario aparece el cine digital a través de su nave insignia: el 3D. Hacia finales de 2008, y especialmente desde 2009, comenzaron a abrirse decenas de salas con proyección digital de alta gama (2K de resolución mínima⁵).

Todas estas salas digitales están equipadas para exhibir películas tridimensionales, la gran esperanza de las multinacionales y las grandes compañías de la industria cinematográfica, para incrementar la asistencia a las salas y, sobre todo, para elevar la recaudación: debido a que las entradas para ver películas en 3D cuestan un 30% más, desde 2009 y 2010 se apreció como tendencia firme que aproximadamente el 10% de los estrenos –filmes hollywoodenses en tercera dimensión dirigidos al público infanto-juvenil— significan alrededor

⁵ “K” equivale, en este caso, a 2 elevado a 10 (sistema binario), es decir, 1024 píxeles de resolución. Se denominan 2K y 4K a imágenes de 2048 x 1080 píxeles y 4096 x 2160 píxeles, respectivamente, destinadas a proyectores y archivos de cine digital.

del 40% de la taquilla —situación que se da tanto en América Latina como en el mundo (GONZÁLEZ, 2011: 142).

Sin embargo, las promesas que circundan alrededor del cine digital sobre democratización, abaratamiento de costos y mayor diversidad, entre otras, están quedando en la teoría: si bien el cine digital reduce considerablemente los costos por copias —cada copia en 35 milímetros cuesta entre 1500 y 2000 dólares—, la instalación de estas salas digitales—que engloban proyector, periféricos, sistema operativo, equipamiento para exhibir en tercera dimensión y en algunos casos, hasta una pantalla distinta— ronda en América Latina casi el doble que en el “Primer Mundo”. En la práctica, la digitalización la están pudiendo cubrir las empresas exhibidoras más grandes, mientras que las “independientes”—empresas pequeñas, locales, suburbanas, que generalmente programan cine nacional, iberoamericano, mundial de calidad, corren serio riesgo de tener que cerrar, o ser cooptadas por las más grandes.

La presencia del cine nacional en América Latina

La difícil situación por la que atraviesan gran parte de los cines nacionales en América Latina —sobre todo en el sentido de su muy escasa llegada al público y de su poca sustentabilidad (salvo contadísimas excepciones)— no se basa en la cantidad de producciones realizadas sino en la distribución y en la exhibición. Justamente, estos eslabones de la cadena de valor audiovisual están profundamente descuidados por los Estados latinoamericanos —como también ocurre en otras regiones del mundo, como la Unión Europea (a pesar de sus abultados fondos de ayuda, destinados mayormente a la producción cinematográfica).

Las diez películas más vistas —casi en su totalidad *blockbusters* de Hollywood (9 de 10 en casi toda América Latina)— suelen representar en Latinoamérica entre el 35% y el 50% del total, tanto de espectadores como de recaudación en los distintos mercados. A su vez, los filmes de Hollywood concentran desde el 80% de los espectadores y taquilla en los distintos mercados latinoamericanos —en algunos mercados este porcentaje excede el 90%.

Por su parte, la presencia de los filmes nacionales en las pantallas latinoamericanas varía de acuerdo a la capacidad, la tradición cinematográfica y las políticas de fomento de cada país.

Aunque las políticas públicas de cine hayan incrementado la producción del mismo durante la década, las audiencias de los distintos filmes nacionales son muy bajas, las películas nacionales alcanzan un *market share* de entre el 1% y el 15% de los espectadores según la capacidad productiva de cada país y la coyuntura —algún éxito esporádico. En el caso de los países de mayor desarrollo cinematográfico, como Argentina, Brasil y México fluctúa entre el 5% y el 15% —salvo años excepcionales, en que ese *market share* puede acercarse al 16%-18%. En el resto de los países, ese porcentaje ronda entre el 1% y el 5% (GONZÁLEZ, 2012: 124), salvo excepciones. Esta nula presencia del cine latinoamericano en las pantallas de los mismos países es una constante en los últimos 25 años en toda la región.

Durante la última década la oferta de cine nacional se ha incrementado notablemente en los casos de Argentina, México y Brasil, duplicando en el primer caso, y triplicando en los dos restantes el número de películas nacionales estrenadas. Chile, Colombia y Perú también han visto incrementar su producción cinematográfica notablemente (de entre 5 y 10 en el año 2000 a entre 35 y 50 en 2013) —en el caso de los dos primeros, fueron muy importantes las legislaciones nacionales de fomento al cine aprobadas en la década de 2000; en el caso peruano, se destaca una importante producción en el interior del país, por fuera de los circuitos oficiales. El resto de los países ha mostrado una tendencia a incrementar levemente el número de estrenos locales (GONZÁLEZ, 2012: 125).

Las *majors* son las distribuidoras con mayor presencia entre los “Top 10” —y, por lo tanto, son las empresas que se llevan la mayor parte de la torta en las recaudaciones de toda América Latina.

A pesar de que se puede suponer que las distribuidoras nacionales comercializan preferentemente filmes nacionales (UNESCO, 2007: 6), ello no ocurre en la cinematografía latinoamericana con mayor potencial de convocatoria. “Stefan vs Kramer”, que en 2012 resultó el segundo filme más visto en su país, fue comercializado por Fox, mientras que “Nosotros los nobles”, que por

algunos meses de 2013 fue el filme mexicano más visto de toda la historia, se distribuyó por la Warner. “Metegol”, la animación de Juan José Campanella (producida en gran parte por el canal de televisión Telefé, que a su vez, pertenece a Telefónica), fue la película argentina más vista en ese país durante 2013: se distribuyó por UIP. Al mismo tiempo, los filmes argentinos más taquilleros ese año se distribuyeron por Fox y Disney —ésta última *major* está teniendo una participación destacada en la distribución de filmes argentinos con potencialidad de ser “taquilleros” desde hace algunos años (especialmente, a partir de las erráticas políticas del gobierno argentino: intentando ayudar al cine nacional, el kirchnerismo exigió a las *majors* que comercializaran cine argentino; Hollywood terminó distribuyendo contados estrenos nacionales, los más taquilleros, hiriendo gravemente el reducido puñado de distribuidoras argentinas dedicadas al cine local).

“Tesis sobre un homicidio” también se ubicó en otro “Top 10”: en el uruguayo, se distribuyó también por Disney, mientras que “Metegol” y “Séptimo” (una coproducción argentino-española protagonizada por Ricardo Darín) fueron estrenadas en Chile por la Warner. Retomando una ironía de Octavio Getino, la integración regional pareciera que está siendo abordada por empresas extranjeras... (GETINO, 2000).

Aunque no hubo variación en el número total de estrenos comerciales la hubo en incrementos significativos en la cantidad de películas nacionales estrenadas comercialmente en Perú, Colombia, Uruguay y Perú, aunque —como lamentablemente sucede desde hace más de veinte años a nivel regional— el público no sigue las producciones nacionales, salvo en contadas excepciones —unas dos o tres películas nacionales explican alrededor del 90% de los resultados de mercado de todos los estrenos locales: esta situación se produce en toda América Latina.

Los porcentajes del *market share* durante 2012 se ubicaron en los números habituales que se vienen dando desde hace años: entre el 2% en Perú y Uruguay y el 13% en Chile —cifra inusual para este país, alcanzada gracias al éxito de “Stefan vs Kramer” (similar a lo que sucede en los países latinoamericanos, muy esporádicamente, cuando surge algún filme nacional que resulta éxito de taquilla, tal como sucedió, por ejemplo, con “Tropa de elite 2” en

Brasil, en el 2010; con “El viaje” y “El viaje 2” en Colombia, en 2010 y 2012, respectivamente, o con el “El secreto de sus ojos” en Argentina, en 2009, que representó por sí sola el 47% de los espectadores del centenar de estrenos nacionales de ese año).

Se toma el año 2012 porque 2013 fue un año poco común, con estrenos nacionales que rompieron récords históricos, especialmente en México, Perú y Venezuela –en menor medida, en la Argentina (con tres filmes nacionales que superaron el millón de espectadores) y Brasil (que alcanzó un *market share* de 18,6%)-, dando porcentajes que no son representativos de los resultados de mercado para los filmes latinoamericanos en los últimos 25 años.

Un ejemplo de estas altas y bajas se puede apreciar en México: si en 2013 se estrenaron dos películas que rompieron los récords históricos de asistencia para un filme nacional (“No se admiten devoluciones” y “Nosotros los nobles”), en 2012 el mercado azteca se había presenciado uno de los *market share* más bajos para el cine nacional desde el año 2000 (4,8%) aunque no tan lejos de los porcentajes de otros años, con un rango que varía entre el 4,3% y el 7,6% –salvo los años 2000, 2001 y 2002, con los éxitos de “Amores perros”, “Y tu mamá también” y “El crimen del Padre Amaro”, donde el cine nacional llegó a alcanzar el 8,9%, 8,5% y el 11,1%, respectivamente.

Por otro lado, una buena manera de apreciar la participación de las películas nacionales en sus respectivos mercados es dividir la cantidad de espectadores que fueron a ver cine local por la cantidad de estrenos nacionales.

América Latina (2012) - Cantidad de espectadores por estreno nacional

#	País	Cantidad de espectadores por filme nacional estrenado comercialmente
1	Brasil	187.683
2	México	162.687
3	Colombia	161.905
4	Venezuela	113.077
5	Chile	95.385
6	Perú	77.500
7	Argentina	26.818
8	Uruguay	4.118

Fuente: Elaboración propia basada en datos del Incaa, Imcine, Ancine, CNCA, CNAC, Conacine, Dirección de Cinematografía (Colombia), Rentrak, Filme-B.

América Latina (2007) - Cantidad de espectadores por estreno nacional

#	País	Cantidad de espectadores por filme nacional estrenado comercialmente
1	México	311.628
2	Colombia	206.000
3	Venezuela	166.667
4	Brasil	132.179
5	Chile	78.333
6	Uruguay	74.000
7	Perú	62.500
8	Argentina	33.763

Fuente: Elaboración propia basada en datos del Incaa, Imcine, Ancine, CNCA, CNAC, Conacine, Dirección de Cinematografía (Colombia), Nielsen, Filme-B, Deisica.

De esta manera, se puede apreciar que cinematografías que son consideradas exitosas en su país —como suele verse a Argentina más allá de sus fronteras—, en realidad se ubican en los últimos lugares de este “ranking”, mientras que cinematografías en recuperación —como la mexicana o brasileña—, o que ha ido consolidándose lentamente durante la última década —como la colombiana o venezolana—, se ubican en los primeros lugares.

Para tratar de comprender mejor el caso argentino, muchas veces sobrelvalorado, vayamos al análisis de mercado del año 2012⁶: de los 132 estrenos comerciales locales, ninguna película alcanzó un millón de espectadores —cifra que varios *blockbusters* de Hollywood superan cada año en este país; la última vez que un filme nacional superó el millón de espectadores fue en 2009, con “El secreto de sus ojos”. A su vez, dos filmes argentinos convocaron el 50% de todos los espectadores que fueron a ver cine nacional en este país en 2012, mientras que sólo ocho filmes nacionales superaron los 100.000 espectadores, y 75 no llegaron a convocar 2000 espectadores cada uno (33 películas ni siquiera fueron vistas por 500 espectadores y una docena de estrenos argentinos no pudieron convencer ni a 100 personas de que las vean...) Estos porcentajes se vienen repitiendo en Argentina desde hace muchos años.⁷

Filmes latinoamericanos no nacionales

En el caso de películas iberoamericanas no nacionales, el panorama es peor: la oferta y el consumo de éstas se ubican entre el 0,02% y el 2% —salvo la presencia de algún éxito excepcional, generalmente distribuido por alguna *major* norteamericana (GONZÁLEZ, 2012: 126).

La circulación de películas iberoamericanas al interior de la región es muy limitada, de tal modo que se estrenan en número reducido en los distintos

⁶ Insistimos con que se toman los números de 2012, puesto que este año es más representativo —con respecto a los resultados de mercado de la última década— que 2013 (un año atípico).

⁷ Elaboración propia basada en datos del Incaa, de las consultoras Rentrak, Ultracine, de Deisica y de medios especializados.

países, variando entre 3 y 20 estrenos anuales, dependiendo del mercado (GONZÁLEZ, 2012: 127).

Uruguay tiene una “alta” cantidad de filmes iberoamericanos exhibidos en sus salas comerciales, debido a la tradición cinéfila de su público —si se contarán las exhibiciones en los variados espacios alternativos existentes en el país, sobre todo en Montevideo (destacándose una entidad señera como la Cinemateca Uruguaya), el número de estrenos iberoamericanos registrados en la presente investigación se duplicaría.

En Brasil también existe una destacada red de salas de “cine arte”, en especial en Rio de Janeiro, São Paulo y Porto Alegre, que es donde se exhiben mayormente los filmes iberoamericanos.

Tomando el promedio de los últimos años, el 40% de los filmes iberoamericanos estrenados en los países analizados fueron argentinos. Esta importante presencia de los filmes argentinos en toda la región puede explicarse porque el país sudamericano es el que más largometrajes realiza y también el que más coproduce —lo hace prácticamente con todos los países del subcontinente—, amén de su tradición fílmica de décadas, presente en el imaginario del público latinoamericano (GONZÁLEZ, 2012: 99).

Por su parte, un cuarto de los estrenos iberoamericanos correspondió en la década pasada a películas españolas; estos filmes son los que recaudan más, en comparación con los filmes latinoamericanos, debido a que se suelen estrenar los “tanques” de esa filmografía (*El laberinto del fauno*, *Rec*, *Planet 51*, entre otros).

Las películas mexicanas representaron el 16% de los filmes iberoamericanos estrenados durante la última década (GONZÁLEZ, 2012: 127). Esto muestra cómo el esfuerzo del país azteca en incrementar su producción va rindiendo sus frutos —amén de que, como en el caso argentino, la cinematografía mexicana posee una importante tradición en toda América Latina (las películas clásicas mexicanas todavía se ven en la televisión de varios países de la región, algo que no sucede con cinematografías de otros países).

Políticas públicas cinematográficas en América Latina

La conformación y el desarrollo de la actividad cinematográfica y audiovisual sólo puede llevarse a cabo con el firme apoyo del Estado, debido a las altas y riesgosas inversiones necesarias que este sector requiere, en un marco de concentración oligopólica de la distribución y la exhibición —básicamente, en manos de las *majors* (Buena Vista, UIP, Warner, Fox, Sony), o de grandes empresas asociadas a éstas—, amén de los —relativamente— reducidos mercados.

Esto es cierto en todo el mundo, a excepción de los Estados Unidos, China y la India, países que cuentan con un enorme mercado interno que hace posible la amortización de sus productos audiovisuales —e inclusive en el caso de los Estados Unidos, el sector cinematográfico se beneficia de distintos apoyos estatales (al contrario de lo que el sentido común indica), tales como subsidios directos (desgravaciones y exenciones fiscales, pagos diferidos, amortizaciones aceleradas) e indirectos (incontables estrategias y recursos políticas y económicos que presionan a nivel mundial en favor de sus propias empresas) (WASKO, 2003; GUBACK, 1980). En China el Estado también se encuentra presente a la hora de fomentar su cine nacional.

En América Latina, el neoliberalismo ortodoxo imperante (desregulación estatal, liberalización, privatización) desde las décadas de 1970 y 1980 (dependiendo del país) dio paso, a lo largo del decenio 2000-2010, a un renovado impulso de políticas públicas heterodoxas destinadas al estímulo del mercado interno, tanto a nivel general, como el ámbito del cine, en particular. Un nuevo “neofomentismo” tuvo lugar al interior de los distintos Estados latinoamericanos a lo largo de esta década, en contra de lo sucedido durante la década de 1990, cuando los cines latinoamericanos (en especial, Argentina, Brasil y México) vieron dismantelar la ayuda estatal al cine.

Durante la primera década del siglo XXI en toda América Latina fueron sancionándose legislaciones nacionales dedicadas al cine, como en Chile, Colombia, Venezuela, Ecuador, Panamá, Uruguay y Nicaragua. Con excepción

de Paraguay y las Guayanas, todos los países de América del Sur y México⁸ poseen legislación nacional de fomento a la cinematografía⁹ y órgano rector de la actividad.

A nivel general, estas políticas públicas de fomento al cine en América Latina se basan en ayudas directas –sobre todo a la producción, aunque en algunos casos, también en la distribución, exhibición y promoción–, principalmente, a través de subsidios o créditos blandos. En algunos países los incentivos se extienden a otras actividades audiovisuales, como la producción y difusión de contenidos televisivos y audiovisuales –tal como sucede en Chile o en Colombia (en los últimos años, Brasil aprobó una ley de televisión paga que obliga a emitir contenido brasileño, buscando fomentar la producción nacional, mientras que en la Argentina se lanzaron programas específicos para producir contenidos destinados a la futura televisión digital).

Sin embargo, en la práctica, las políticas “neofomentistas” en América Latina se concentran mayoritariamente en la producción cinematográfica con el fin de potenciar el buen uso de la infraestructura disponible en cada país dedicada a esta actividad. Por otro lado, buscan aplicar incentivos fiscales para atraer la inversión, tanto del sector privado –como sucede, por ejemplo, en Brasil, Colombia y México– como de los propios contribuyentes del país a través de impuestos a las taquillas o de partidas provenientes del presupuesto nacional –como ocurre, de distintas maneras, en Argentina, Uruguay, Venezuela, Perú y Bolivia.

En la letra de las legislaciones latinoamericanas de fomento al cine se incluyen todos los eslabones de la cadena productiva, desde el desarrollo hasta la difusión y exhibición. A nivel general, las políticas públicas de fomento al cine en América Latina se basan en ayudas directas –sobre todo a la producción, aunque en algunos casos, también a la distribución, exhibición y promoción–,

⁸ En el caso de los países centroamericanos y caribeños, el fomento al cine es más endeble (exceptuando el caso cubano), basado principalmente en exenciones fiscales o en incentivos para la utilización de los escenarios naturales locales como escenarios para rodajes de producciones extranjeras.

⁹ En algunos países, como Perú, Bolivia y Venezuela, existen debates al interior del sector para reformular sus respectivas leyes de cine.

principalmente, a través de subsidios o créditos blandos. En algunos países los incentivos se extienden a otras actividades audiovisuales, como la producción y difusión de contenidos televisivos y audiovisuales –tal como sucede en Chile o en Colombia (recientemente, en Argentina se lanzaron programas específicos para producir contenidos destinados a la futura televisión digital).

Una de las medidas más antiguas de protección –e inclusive, de promoción– de la producción cinematográfica a nivel mundial es la institución de la “cuota de pantalla” en las salas de cine –es decir, la reserva de un tiempo mínimo de programación anual o periódica en las salas de cine de un país, destinado a la exhibición obligatoria de filmes nacionales. A pesar de que las legislaciones de distintos países latinoamericanos contemplan la cuota de pantalla –como México, Chile, Perú–, sólo en Argentina, Brasil y Venezuela el Estado tiene una posición más activa con esta prerrogativa. En algunos casos, como en Chile, la televisión tiene la obligación efectiva de programar en sus pantallas cierta cantidad de películas nacionales.

Los principales mecanismos de fomento al cine en América Latina

Las distintas medidas de apoyo a la actividad cinematográfica fueron, y son muy importantes para mantener la producción cinematográfica en América Latina y los distintos países que realizan cine, en un contexto de creciente e intensa competencia global –con las *majors* hollywoodenses como protagonistas.

Las medidas más frecuentes de fomento al sector cinematográfico se dan en la producción, aunque también existen –pero en mucha menor medida– apoyos a la pre producción, a la post producción, la distribución y la exhibición, ayudas que no son homogéneas y varían entre la regulación, el mecenazgo y la promoción (HARVEY, 2005: 428).

Estas ayudas se basan en variados sistemas, principalmente constituidos por operaciones no reintegrables, como subsidios, adelantos sobre ingresos de taquilla y subvenciones de distintos tipos. En América Latina la mayor parte de las ayudas son selectivas, aunque también existen varias de carácter automático.

Por otro lado, también fueron y son muy utilizadas las políticas fiscales de exención impositiva para estimular la inversión de capitales privados, principalmente, en la producción cinematográfica —aunque también se han aplicado líneas en este sentido para la exhibición y otros eslabones de la cadena de valor. Se destacan los casos de Gran Bretaña, Canadá y, en América Latina, Puerto Rico, Brasil —con la sanción de las leyes “Rouanet” (1991) y del Audiovisual (1993)— y, desde 2003, Colombia —cuando se dio la aprobación de su ley de cine, que pone mucho énfasis en este tipo de ayudas.

Otras medidas no menos importantes son los sistemas basados en el otorgamiento de créditos a la actividad cinematográfica, un sector en donde el capital y la banca privada son poco propensos a atender —debido al alto riesgo inherente a esta actividad. Este tipo de ayudas se ofrecen en Francia, España, México, Argentina y Brasil, entre otros países.

En este breve compendio sobre ayudas al sector cinematográfico no puede faltar la “banca cinematográfica”, es decir, experiencias en donde el Estado asume el rol de banquero de la actividad cinematográfica a través de líneas reintegrables de créditos, o la cobertura de riesgos a través de avales o garantías. Se destaca la experiencia francesa, la mexicana (entre 1947 y 1979), la brasileña (a través de Embrafilme, entre 1969 y 1990) y, en alguna medida, los sistemas español, portorriqueño y colombiano. Como se mencionó, en América Latina se destacó la actividad del Banco Cinematográfico de México; y en Italia descolla la Banca Nazionale del Lavoro, con su sección cinematográfica (HARVEY, 2005: 19).

Intentos de políticas públicas regionales en Iberoamérica

Desde hace más de dos décadas existen intentos para articular legislaciones, políticas y acciones gubernamentales de fomento al cine y al audiovisual a nivel regional. Los antecedentes más importantes son la Conferencia Iberoamericana de Autoridades Cinematográficas (Caci) y la Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur (Recam).

La Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica (Caci)

En noviembre de 1989 los representantes de distintos gobiernos iberoamericanos firmaron en Caracas tres importantes documentos dirigidos a promover el cine iberoamericano: el Convenio de Integración Iberoamericana, el Acuerdo Latinoamericano de Coproducción Cinematográfica y el Acuerdo para la Creación del Mercado Cinematográfico Latinoamericano. A partir de estas firmas nació la Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica (Caci) —luego se le agregó el término “audiovisual” al “cinematográfico”, cambiando la sigla a Caaci. Sin embargo, desde hace un par de años, el nombre de este organismo volvió a remitir solamente a lo cinematográfico (volviendo a la sigla Caci).

En octubre de 1995, la V Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno, celebrada en Bariloche, Argentina, aprobó de un programa de fomento de la industria audiovisual iberoamericana que sería el único que alcanzaría cierta trascendencia en el sector: Ibermedia. Este programa se lanzó buscando dar impulso “a la distribución, promoción, formación, a coproducciones y al desarrollo de proyectos”.¹⁰

Ibermedia, cuya primera etapa abarcó desde enero de 1998 hasta diciembre de 2002, se constituyó inicialmente con la adhesión institucional y el aporte monetario de nueve países: Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, España, México, Portugal, Uruguay y Venezuela. Luego, a lo largo de los años, se irían incorporando Chile, Perú, Ecuador, Puerto Rico, Costa Rica, República Dominicana, Panamá y Paraguay.

También es de mencionar el programa DocTV Iberoamérica —que se encuentra enmarcado en la Caci—, integrado por las agencias nacionales de cine y las televisoras públicas-estatales de casi todos los países de la región, cuyo objetivo es fomentar la creación y difusión de documentales latinoamericanos.

De manera paradójica el nacimiento de la Caci, y posteriormente, de Ibermedia, se dio en años en los que la política neoliberal de desguace del Es-

¹⁰ Reunión Informal de Ministros y de Responsables de las Políticas Culturales en Iberoamérica. Madrid, 25 y 26 de junio de 1997.

tado y de baja en las medidas de protección y fomento a distintos sectores productivos ocurría en la mayor parte de América Latina, con las consecuencias de dismantelar las industrias locales y facilitar el ingreso irrestricto de bienes y servicios extranjeros —especialmente, de compañías transnacionales. Todas las cinematografías que tenían algún respaldo estatal tuvieron severos recortes y hasta disolución de las medidas de fomento estatales, dejándolas al borde de la desaparición —especialmente, durante el primer lustro de la década de 1990.

La Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur (Recam)

En marzo de 1995 se realizó en Buenos Aires la Primera Reunión Especializada de Cultura del Mercosur. Allí se conformaron siete Comisiones Técnicas para tratar distintos aspectos de la cultura subregional; una de ellas se dedicó al sector de las industrias culturales. Desde ese momento comenzaron a realizarse distintas reuniones periódicas, dentro de las cuales tuvo un lugar destacado el sector cinematográfico y audiovisual.

Sin embargo, hubo que esperar hasta diciembre de 2003 para que el Grupo Mercado Común del Mercosur —uno de los más altos órganos decisorios de esta instancia supranacional— creara la Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales (Recam), invocando el Tratado de Asunción y el Protocolo de Ouro Preto—ambos, documentos fundantes del Mercosur—, además del Protocolo de Integración Cultural del Mercosur, el Protocolo de Montevideo sobre Comercio de Servicios y las Decisiones del Consejo del Mercado Común.

Así, el GMC acordó:

“crear la Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales (Recam), con la finalidad de analizar, desarrollar e implementar mecanismos destinados a promover la complementación e integración de dichas industrias en la región, la armonización de políticas públicas del sector, la promoción de la libre circulación de bienes y servicios cinematográficos en la región y la armonización de los aspectos legislativos” (GMC, 2003).

Pocos meses después, en marzo de 2004, la Recam realizó su primera reunión ordinaria. Desde entonces forman parte de la Recam, como países miembros, Argentina (Incaa), Brasil (Secretaría del Audiovisual y Ancine), Paraguay (Dirección Nacional del Audiovisual) y Uruguay —Instituto Nacional del Audiovisual (INA), que desde 2008 se llama Instituto del Cine y el Audiovisual del Uruguay (Icau). Y como países asociados se encuentran Bolivia —Consejo Nacional del Cine (Conacine)—, Chile —Consejo Nacional del Arte y la Industria Audiovisual— y Venezuela —Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC)—; desde 2012 Venezuela es país miembro —en el contexto de similar incorporación de Venezuela al Mercosur, luego de la suspensión de Paraguay a partir del “golpe institucional” contra el presidente Fernando Lugo. En 2011 Ecuador se sumó a la Recam como país asociado, a través del Consejo Nacional de Cinematografía (CNCine).

Aunque el nombre de este organismo refiere tanto a cine como a “audiovisual”, en lo concreto, sólo el ámbito cinematográfico intentó tener cabida en la Recam: nunca hubo un acercamiento serio ni participación sostenida de autoridades relacionadas con el ámbito televisivo u otro relacionado con el quehacer audiovisual no cinematográfico.

Esbozo de balance de las iniciativas de integración cinematográfica

La cooperación audiovisual depende de la cooperación política, económica y cultural de los gobiernos y espacios regionales en donde se inserta. Así, mientras de éstas administraciones suelen centrarse en temáticas económicas, comerciales, financieras y políticas, la cultura suele quedar relegada.

En el ámbito cultural se observa que los organismos regionales existentes suelen actuar sin coordinación, solapadamente, superponiéndose. A su vez, los acuerdos que se toman suelen ser meras declaraciones de buenas intenciones que no son vinculantes —la Carta Cultural Iberoamericana es un buen ejemplo de ello: las decisiones tomadas en los organismos regionales de cultura escasamente se trasladan a las normativas nacionales. En el ámbito au-

audiovisual, esta deficiencia es aún mayor —la nula coordinación entre la Caci y la Recam, es un ejemplo de ello (son varios los países que pertenecen a ambas instancias, con repetidos objetivos y declaraciones de intenciones similares, pero que no dialogan ni se potencian entre sí).

Por otra parte, se continúa imponiendo una visión nacional que busca imponer sus intereses por sobre el resto: reuniones que debieran ser de cooperación terminan siendo feroces competencias, en donde la fortaleza de los países más grandes termina imponiéndose.

Esto es lo que sucede en las distintas reuniones de Ibermedia —el programa regional más exitoso en lo que hace al audiovisual—, según relatan varias autoridades presentes en esas reuniones¹¹: allí, el éxito es medido por sus participantes por la cantidad de proyectos nacionales seleccionados y premiados, y sobre todo, por la suma de apoyos monetarios recibidos en relación a la cuota aportada. A su vez, esto es así porque —merced a las limitaciones presupuestarias para el sector— las asociaciones nacionales de productores y realizadores interpelan fuertemente a los representantes nacionales de sus agencias nacionales de cine: Ibermedia termina perdiendo la perspectiva, y finalmente se reduce a reuniones con duras negociaciones para tratar de obtener los mayores recursos posibles, más que un lugar de reflexión y acción sobre la construcción y fortalecimiento de un espacio audiovisual regional, con su valor agregado a partir de sinergias y potencialidades que vayan más allá de un mero agregado de realidades nacionales y tengan en cuenta una mayor integración, circulación y espacio común de producción, conocimiento y consumo.

La mayoría de los recursos de Ibermedia se destinan a la coproducción. La diferencia con el resto de áreas del programa —distribución, el desarrollo de proyectos y la formación— es bastante significativa. A su vez, Argentina, Brasil, México, Chile y España son los países con más proyectos apoyados —es decir, los países con mayores recursos—, mientras que un porcentaje importante de los recursos se destina a proyectos que no se concretan y menos

¹¹ Entrevistas personales realizadas con carácter confidencial a algunos funcionarios y autoridades nacionales de cine presentes en algunas de esas reuniones (entrevistas realizadas en Córdoba, Argentina, 2006; México, 2008; Bogotá, 2011; Río de Janeiro, 2011; Buenos Aires, 2012; y Madrid, 2013).

del 30% de los filmes resultantes de este programa se estrenan allende las fronteras de su(s) país(es) productor(es) (GONZÁLEZ, 2012: 103).

Otro aspecto importante a tener en cuenta es la profesionalización de los funcionarios de estos organismos públicos.

La Caci tiene una Secretaría Ejecutiva en Caracas, ejercida por el presidente de la agencia venezolana de cine —el Consejo Nacional de Cinematografía (CNAC)—, y a su vez, su principal programa Ibermedia tiene en su oficina de Madrid a profesionales con post grados o gestores culturales con experiencia. El caso de la Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales es bien diferente.

Aunque la Recam posee una secretaría técnica, esta institución —que figura oficialmente en el organigrama del Mercosur— ha estado comandada en la práctica por la Argentina, bajo la influencia de su Agencia Nacional de Cine —el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (Incaa).

En casi diez años de funcionamiento la Recam no ha conseguido ningún logro sustentable e importante: el que pudo haber sido su mayor logro, el Observatorio del Mercosur Audiovisual —constituído por el reconocido investigador hispano-argentino Octavio Getino—, quedó congelado en 2008 ante la salida de la Recam por parte de Getino debido a discrepancias políticas.

En 2003, en la etapa de conversaciones para crear la Recam entre las distintas Agencias Nacionales de Cine del Mercosur, Argentina y Brasil firmaron un acuerdo de codistribución —uno de los primeros en el mundo— para fomentar el estreno de filmes argentinos en Brasil y brasileños en la Argentina —seis por año en cada país— con apoyo de las respectivas Agencias Nacionales de Cine. Sin embargo, y aunque se incrementó momentáneamente la oferta de estos filmes en ambos mercados, la calidad de los lanzamientos y la respuesta del público fue pobre en Argentina, en donde la ejecución de este convenio dejó mucho que desear por parte de los funcionarios del Incaa¹²: se hizo un pobre

¹² Argentina es un país que no tiene examen de ingreso para ingresar a la función pública, por lo que la enorme mayoría de los funcionarios —inclusive secretarios de Estado y hasta ministros— apenas tienen educación secundaria. Casi la totalidad de los funcionarios públicos ingresan por contactos políticos o por tener un familiar o conocido con poder trabajando en el Estado. A su vez, los funcionarios comienzan a trabajar sin tener conocimiento alguno para el cargo que fueron asignados. La única

seguimiento a la comercialización, al marketing y a la difusión de las películas brasileñas —en el lado brasileño se manejaron más profesionalmente. Por ello, tras dos años de intentos, Brasil decidió dejar de aplicar el acuerdo.

En 2004, la Recam había intentado avanzar en un Sello Cultural del Mercosur dedicado al audiovisual, pero ante falta de personal capacitado que trabajara mancomunadamente con Cancillerías, Ministerios de Economía, Hacienda y Aduanas, entre otras instituciones, el proyecto quedó en la nada. Tampoco fructificaron ideas sobre una “cuota de pantalla regional” y sobre un “certificado de nacionalidad” regional para las películas de países miembros del Mercosur.

A su vez, en 2009 la Recam firmó un convenio con la Unión Europea por un monto de 1,86 millón de euros para reforzar el espacio cinematográfico mercosureño —1,5 millón de euros aportados por la Unión Europea, y 360 mil euros aportados por la Recam (a través de los aportes de los países integrantes). El programa para llevar a cabo este convenio se denominó Programa Mercosur Audiovisual (PMA) e iba a durar tres años (GMC, 2009). Se establecieron objetivos que, a abril de 2014, no se cumplieron.

Uno de los principales objetivos del Programa Mercosur Audiovisual era reforzar el observatorio; cuando se comenzó a implementar, fue lo primero que se dio de baja.

Otro de los objetivos importantes era crear una red de unas 30 salas digitales en todo el Mercosur para proyectar exclusivamente películas de los países que conforman la Recam; desde 2008 se viene anunciando que “en breve” se comenzaría a implementar (Mercosur Radio, 2008; UPI, 2012). A abril de 2014 todavía no se construyó ni una sala de esa red.

Otro de los objetivos del PMA era la realización de estudios e investigaciones. No se hicieron públicas las convocatorias, a pesar de que la Unión Europea así lo mandaba. El organismo europeo también pedía que los consultores tuvieran —mínimamente— título universitario y experiencia en el tema sobre el que iban a investigar: las investigaciones terminaron recayendo en produc-

excepción dentro del Estado argentino es el ámbito de Cancillería: allí sí existen duros exámenes para acceder a los cargos diplomáticos —aunque durante el gobierno kirchnerista, también se está dejando a un lado a los funcionarios de carrera para reemplazarlos por funcionarios sin experiencia puestos por afinidad política.

tores afines a la jefatura del Incaa y hasta en empleados de ese organismo argentino que no tenían título universitario ni experiencia en la temática—según la Unión Europea, ningún empleado de cualquier Agencia Nacional de Cine del Mercosur podía haberse presentado; por este tema, existe una denuncia ante la Oficina Anti-fraude de la Unión Europea.¹³

En 2009, año de la firma del convenio entre la Recam y la Unión Europea, se anunció que el Programa Mercosur Audiovisual iba a comenzar a implementarse el 1 de julio de ese año (GMC, 2009). Sin embargo, el inicio de la implementación se dio recién en febrero de 2011 (PMA, 2011) – momento en el que tendría que haber estado transcurriendo el penúltimo año de implementación.

Hasta abril de 2014 lo único concreto que se realizó fueron talleres y encuentros dispersos –especialmente a partir de 2012, cuando la Unión Europea comenzó a pedir a la Recam que concretara el Programa Mercosur Audiovisual, que debería haber concluido a mediados de 2012.

A modo de conclusión

Las distintas Agencias Nacionales de Cine latinoamericanas casi no han variado sus políticas de fomento, volcadas casi exclusivamente a la producción, con criterios que no varían mucho de las de hace medio siglo.

La presencia de los filmes nacionales y latinoamericanos en las pantallas es ínfima: 5% promedio para las películas nacionales y 0,5% promedio para los filmes latinoamericanos –en este último caso, vistos casi exclusivamente por pocos miles de espectadores de buen nivel económico y educativo (es decir, una reducida minoría dentro de la población de la región).

Sin embargo, en la televisión de América Latina los contenidos locales son mayoría, en un medio en que el habitante latinoamericano mira entre tres y cuatro horas diarias, a diferencia de la hora y media que, en promedio, dedica cada dos años para ver una película en el cine, o de los 16 años que –según marca el promedio– transcurren para que elija ver una película nacional en

¹³ Denuncia realizada ante la Oficina Europea de Lucha contra el Fraude (OLAF) el 16 de julio de 2012.

las salas... No obstante, la presencia del cine latinoamericano en la televisión es prácticamente nula.

Desde hace muchos años se vienen realizando periódicamente llamadas a plantear unas políticas integrales del audiovisual, que engloben al cine, a la televisión y a las nuevas tecnologías audiovisuales. Existen casos aislados, muy voluntariosos, loables y esforzados, impulsados en ocasiones por profesionales probos y bien intencionados, como el mencionado Programa Ibermedia, DocTV Iberoamérica, TAL TV o de la fallida Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur (Recam), amén de distintos foros y encuentros que se crean y se esparcen por toda América Latina convocados por productores, realizadores, documentalistas, exhibidores, funcionarios y distintos agentes del sector.

Sin embargo, nada concreto ha salido de ello —excepto algunas medidas en pro de la cooperación cinematográfica¹⁴ (siendo Ibermedia la que mayores logros ha conseguido) y de la televisión educativa y documental (sin mayor repercusión en la industria ni en las audiencias).

A pesar de variados esfuerzos, declaraciones y romantizaciones, el cine latinoamericano continúa en su laberinto, situación incentivada por el desconocimiento mutuo existente entre nuestras variadas cinematografías y sus realidades y que mina la posibilidad de acometer una necesaria integración del séptimo arte latinoamericano, para potenciar sinergias, capacidades y públicos.

Fuentes estadísticas

Agencia Nacional de Cinema (Brasil), Consejo de la Cultura y las Artes (Chile), Consejo Nacional Autónomo de Cinematografía (Venezuela), Consejo Nacional de Cinematografía (Perú), Dirección de Cinematografía (Colombia), Instituto Nacional de Cine (México), Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovi-

¹⁴ Un claro ejemplo en este sentido es el caso del área francófona, con un foro institucionalizado de televisoras de distintos países de habla francesa, existente desde hace años.

suales (Argentina), Deisica, Filme-B, Media Salles, Nielsen-Rentrak, Ultracine, empresas exhibidoras.

Principales sites de organismos consultados

www.programaibermedia.com

www.recam.org

Bibliografía

BALIO, Tino. *Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939*. Nueva York: Scribners, 1993.

CASTAÑEDA LÓPEZ, Liliana. "Agentes del sector cinematográfico y la diversidad cultural en Colombia" en: *Comunicación y sociedad*. Número 15, enero-junio de 2011, pgs. 143 a 168.

GETINO, Octavio. *Cine iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo*. San José de Costa Rica: Editorial Veritas, 2005.

_____ "Sin imágenes dónde mirarse" en *Le Monde Diplomatique*, edición Cono Sur, número 16, octubre de 2000.

GONZÁLEZ, Roque. "Cine latinoamericano: entre la pantalla de plata y las pantallas digitales (2000-2009)". In: Octavio GETINO (coordinador), *América Latina: producción y mercados en la primera década del siglo XX*. Buenos Aires: Ciccus, 2012, pgs. 61 a 182.

_____ *Cine latinoamericano y nuevas tecnologías audiovisuales*. La Habana: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 2011.

Grupo Mercado Común del Mercosur (GMC). *Resolución N° 49: Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur*. Reunión LII. Montevideo, 10 de diciembre de 2003.

_____ Resolución DCI/ALA/020-297, 2009.

GUBACK, Thomas. *La industria internacional del cine* [1969]. Madrid: Fundamentos, 1980.

HARVEY, Edwin. *Política y financiación pública de la cinematografía. Países iberoamericanos en el contexto internacional*. Madrid: Fundación Autor, 2005.

LAY, Tonatiuh. *Análisis del proceso de la iniciativa de Ley de la Industria Cinematográfica de 1998*. Guadalajara: Editorial de la Universidad de Guadalajara, 2005.

Mercosur Radio. “La UE destina 1,5 millones para potenciar el sector audiovisual en Mercosur”, 22 de setiembre de 2008. Disponible en: http://www.mercosurradio.com.ar/joomla/index.php?option=com_content&view=article&id=203:cultura&catid=1:latest-news&Itemid=50. Último acceso: 20 de abril de 2014.

MILLER, Toby y George YÚDICE, *Política cultural*. Barcelona: Gedisa, 2004.

PENDAKUR, Manjunath, *Canadian Dreams and American Control. The Political Economy of Canadian Film Industry*. Detroit: Wayne State University Press, 1990.

Programa Mercosur Audiovisual (PMA)-Recam. Documento interno: nota número 14/11 del 9 de febrero de 2011.

SÁNCHEZ RUIZ, Enrique. “Diversidad y concentración en el audiovisual iberoamericano”. In: Carlos DEL VALLE, Francisco Javier MORENO y Francisco SIERRA (coord.), *Políticas de comunicación y ciudadanía cultural iberoamericana*. Barcelona: Gedisa, 2012, pgs. 63 a 88.

Unesco, “Analysis of the UIS Survey on Feature Film Statistics”, informe de prensa, Montreal, 2007.

United Press International. “Uruguay coordinará red de audiovisuales del Mercosur”, 17 de diciembre de 2012. Disponible en: <http://espanol.upi>.

com/Noticias-destacadas/2012/12/17/Uruguay-coordinar%C3%A1-red-de-audiovisuales-del-Mercosur/UPI-26221355795503/ Ultimo acceso: 27 de agosto de 2013.

Variety, "International Profile: Argentina Offers Reminder of Basic Business Model", 6 de abril de 2013. Disponible en: <http://variety.com/2013/biz/global/international-profile-argentina-1200331677/> Ultimo acceso: 29 de abril de 2014.

Wasko, Janet. *How Hollywood Works*. Londres: Sage, 2003.

_____ "The Death of Hollywood: Exaggeration or Reality?". In: Janet WASKO, Graham MURDOCK y Helena SOUSA (eds.), *The Handbook of Political Economy of Communications*. Londres: Blackwell, 2011, pgs. 307 a 330.

Temática Livre

Por um audiovisual gráfico

Arlindo Machado¹

¹ Livre-docente em Comunicação e professor associado do Dept. de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicação e Artes da USP.

Resumo

Em que pese a hegemonia das imagens figurativas no cinema e na televisão, há uma outra maneira de encarar a estética das artes audiovisuais, ou seja, como uma integração de códigos do campo do design gráfico com as técnicas e procedimentos da vanguarda e do cinema experimental, resultando naquilo que hoje chamamos de *motion graphics*. Tomando como exemplo o trabalho criativo de dois cineastas gráficos – Saul Bass e Jean-Christophe Averty – este artigo busca examinar os aspectos fundamentais da linguagem visual dinâmica do audiovisual.

Palavras-chave: grafismo audiovisual; Saul Bass; Jean-Christophe Averty

Abstract

In spite of the hegemony of figurative images in cinema and television, there is another way to approach the aesthetics of audiovisual arts, that means, as an integration of codes from the graphic design field with techniques and procedures from the avant-garde and experimental cinema, resulting in what we today call *motion graphics*. Taking as examples the creative works of two graphic moviemakers – Saul Bass and Jean-Christophe Averty – this article aims to examine the fundamental aspects of the visual dynamic language of the audiovisual.

Keywords: motion graphics; Saul Bass; Jean-Christophe Averty

A televisão e os meios eletrônicos em geral são linguagens predominantemente gráficas, mesmo que na maioria das vezes não o queiram. Já pelo próprio fato de suas imagens serem constituídas de linhas e pontos, e de sua definição ser (por enquanto) baixa², ela é forçada a se pensar graficamente. As estéticas da cestaria, do tricô ou da tapeçaria são predominantemente gráficas porque quando se tem poucos elementos (linhas, pontos) é preciso sintetizar e estilizar. O mesmo se pode dizer dos vitrais das catedrais góticas, cujas imagens são constituídas de pequenas pedrinhas de cores variadas. O cinema e a fotografia, apesar de serem meios de natureza mais figurativa, também podem ser gráficos, se houver interesse em ser assim por parte dos que os fazem. A abertura de *Os guarda-chuvas do amor* (*Les parapluies de Cherbourg*, 1964), de Jacques Demy, é uma boa demonstração disso: a câmera, colocada em “olho de pássaro” (exatamente acima da cabeça dos atores), focaliza os transeuntes que passam diante dela num dia de chuva. Mas deles só vemos os guarda-chuvas de cores variadas e puras, que *performatizam* na página da tela uma dança de formas e cores de um delicado rigor geométrico.

Não é difícil identificar um audiovisual de natureza gráfica. Vejamos abaixo como caracterizar uma imagem gráfica em detrimento de uma imagem figurativa.

1. A imagem gráfica é bidimensional, assume a bidimensionalidade básica da tela, enquanto a figurativa simula tridimensionalidade através da perspectiva renascentista, automaticamente produzida pela câmera e lentes na hora da filmagem, ou obtida através de algoritmos de visualização em computação gráfica. Na verdade, toda imagem audiovisual é, por natureza, bidimensional, pois seu destino último é a projeção numa tela plana, mesmo que simulando um efeito 3-D artificialmente produzido pela perspectiva ou pela estereoscopia. A única imagem verdadeiramente tridimensional que o homem produziu (se excetuarmos a tradicional escultura) é a holografia, uma técnica de destino um tanto impreciso. Acontece que nem todos os produtos assumem a bidimensionalidade da tela

² Mesmo que a indústria da eletrônica tente vender gato por lebre com o engodo da chamada “televisão de alta definição”. Vide McLUHAN, 1964: 336-368.

e simulam um efeito de profundidade através de técnicas diversas. Mas, enquanto a concepção figurativa tenta simular um efeito de realismo, a gráfica trabalha a representação como artifício.

2. Na imagem gráfica, o espaço da representação coincide com os limites do quadro. Não há nada fora do quadro, tudo se concentra dentro dele, num espaço fechado, o que significa que tudo deve ser composto, distribuído, arranjado dentro do quadro, com todas as reverberações em termos de equilíbrio dos elementos, peso dos volumes, distribuição das cores e texturas etc. O quadro, para Eisenstein, um cineasta gráfico antes de tudo, é uma *tesoura*, que recorta o que é significativo daquilo que é destituído de interesse. A imagem em movimento de tipo figurativo, pelo contrário, utiliza o conceito baziniano de *cache* (máscara móvel). Tudo tende a sair do quadro, a câmera tende a acompanhar os movimentos dos atores. Um grande número de elementos está fora do quadro e eu sei disso porque ouço as suas vozes e ruídos, ou porque os atores vistos no quadro dirigem a sua atenção para algum ponto fora do quadro. O equilíbrio buscado pela imagem figurativa não é entre os elementos do quadro, mas entre o quadro e o extra-quadro, o dentro e o fora de campo. Mas a imagem gráfica trabalha com a fatalidade de que toda tela é fixa, como um quadro ou o proscênio do teatro italiano, ainda que simule um movimento de câmera. O movimento na imagem gráfica é centrípeto, como se existisse um ponto de atração no centro do quadro, enquanto na imagem figurativa é centrífugo, há uma força que chupa tudo para fora do quadro.
3. Na imagem gráfica, tudo o que está no quadro, inclusive o que foi captado com câmeras de modelo figurativo, é considerado em seu potencial gráfico, ou seja, como elementos de uma ordem geométrica que vão compor formas gráficas na tela. Uma estrada é uma linha, uma praça é uma massa negra, uma multidão é uma malha de *dots* (retículas), e assim por diante. Enquanto a imagem



figurativa visa produzir um efeito de realidade, a imagem gráfica pratica uma estilização, uma redução ao essencial em termos visuais, que pode chegar até a abstração pura. As imagens gráfica e figurativa se distinguem, portanto, pelo maior ou menor coeficiente formal: a primeira controla de modo bastante preciso cada elemento da imagem e o seu deslocamento no quadro, como se fosse uma coreografia, enquanto a segunda é mais solta, deixa mais por conta do acaso.

4. Em geral, a imagem gráfica joga toda ênfase na montagem; ela é eisensteiniana por excelência, ao contrário da imagem figurativa que segue o lema baziniano da “montagem mínima”. As ações são sintetizadas de modo a permitir uma compressão de tempo. Elimina-se todo tempo supérfluo ou de mera duração, como os tempos de transição, e se vai direto ao assunto. Em geral, é a trilha sonora que marca a edição. A imagem não necessariamente é redundante em relação ao movimento da música, mas dialoga com ela, às vezes nota por nota.
5. Em grande parte das vezes, a imagem gráfica trabalha com cores puras, na sua expressão máxima e sem representação de tonalidades. Se a imagem é preta, ela é preta mesmo, no sentido de uma opacidade absoluta. Nada de tons de cinza. Se não for preta, então ela é branca, com sua perfeita transparência. Observemos o exemplo dos vídeos, videoclipes, animações, *flash games* e performances como *VJ* de Motomichi Nakamura, japonês sediado em Nova York. Utilizando apenas três cores básicas em suas formas mais puras (vermelho, preto e branco), o artista constrói cenários e personagens que transitam entre o surrealismo e o minimalismo, mas com uma violência incomum na caracterização de bons e maus, luzes cegantes e trevas espessas, que dão o máximo de impacto visual aos trabalhos.



6. Em geral, a tela gráfica trabalha com o conceito sub-reptício de *grade*, reminiscência das tramas estruturais que embasam a cestaria, a malharia, a tapeçaria e o tricô. A *grade* é uma estrutura invisível ao espectador, mas que alicerça a distribuição dos elementos visuais na tela. Nela, a composição da imagem, determinada pelos limites do quadro, ordena-se pelas coordenadas cartesianas em torno dos eixos *x* e *z*, vertical e horizontal. Geralmente, ela é gerada eletronicamente ou desenhada sobre um receptor de controle. A tela se parece então a uma folha de papel quadriculado, cujas linhas permitem definir muito precisamente o lugar onde serão dispostos os mais variados elementos, como a posição e a dimensão relativa dos personagens, suas respectivas atitudes com relação à gravidade (de cabeça para cima ou para baixo, em posição “de leito”, ou horizontal), os grafismos a incrustar etc.; numa palavra, a *grade* controla a “disposição” dos signos na tela. Ela é, em geral, ortogonal, e pode ser frontal, como na abertura de *Psicose* (*Psycho*, 1960), ou inclinada em direção a um dos lados do quadro, como na abertura de *Intriga internacional* (*North by Northwest*, 1959), ambos de Alfred Hitchcock. Outras variações de *grades* também são possíveis, dependendo da imaginação do *designer*. Frequentemente imaginada como quadriculagem, a *grade* opera uma partição simétrica da superfície que ela decompõe em vários pequenos quadrados autônomos, unidades elementares idênticas, moduláveis, intercambiáveis, manipuláveis, como as cartas de um baralho. A imagem torna-se a matriz de um jogo combinatório cujas principais figuras são a inversão, a permutação, a rotação, a substituição e a reduplicação. A *grade* é, portanto, uma estrutura organizadora, fator de legibilidade, que mantém a separação dos elementos e indica as direções de leitura. No dizer de Anne-Marie Duguet (1991: 92):

A superfície se impõe através das coordenadas bidimensionais da *grade* (...). A *grade* projeta a superfície sobre ela mesma, mas opera também uma reduplicação do quadro no interior daquele da tela que tende a produzir uma

imagem centrípeta, ao mesmo tempo em que “fura” a superfície. Mais que um processo de inclusão, essa decupagem geométrica é um princípio de repetição que não se aplica apenas às figuras, mas à imagem ela própria.

7. Naturalmente, se estamos falando de audiovisual, estamos falando de *movimento*. Tudo isso deve passar pelas telas com uma rapidez frenética ou com uma candura melancólica, no sentido de compor uma coreografia digna de um balé. No audiovisual, o grafismo é sempre dinâmico (o que não quer dizer que não possam ocorrer paradas dialogando com os movimentos). Isso é justamente o que distingue *motion graphics* (grafismos em movimento) de um simples grafismo impresso. O movimento libera inclusive as palavras, que podem dançar na tela e sofrer toda sorte de modificações, sem necessariamente perderem sua legibilidade.

A contribuição de Saul Bass

Saul Bass foi um *designer* gráfico norte-americano, discípulo de Gyorgy Kepes na New Bauhaus de Chicago, que, embora tenha criado também desenhos de produtos, celebrou-se em todo o mundo como um artista gráfico de cinema. Bass desenhou principalmente aberturas de filmes (os chamados “créditos” ou “letreiros”), mas também cartazes de obras cinematográficas e até mesmo sequências inteiras de filmes de outros diretores, além de ter incorporado em muitas produções de pretensão mais comercial ou industrial, como as de Hollywood, experiências só encontráveis no cinema de vanguarda, no filme experimental e na vídeo-arte. Entre outros tantos trabalhos (mais de uma centena de filmes), ele assinou as aberturas de *Psicose*, *Intriga internacional*, *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958), *Pelos bairros do vício* (*Walk on the wild side*, 1962), *Anatomia de um crime* (*Anatomy of a murder*, 1959), *O homem do braço de ouro* (*The man with the golden arm*, 1955) e *Cassino* (*Casino*, 1995).

[Bass] criou um verdadeiro inventário de possibilidades expressivas da linguagem cinematográfica para além do modelo narrativo-realista. Sob este



ponto de vista, seus letreiros podem ser vistos como uma forma de dar vazão às descobertas de um cinema progressivo e alternativo num segmento mais popular. Apesar dos letreiros de Bass serem apenas uma pequena porção de um todo maior e mais complexo em termos de produção (...), eles diferem desse todo por concentrarem outros níveis de complexidade e por serem pautados por outros critérios visuais. Os letreiros de Bass constituem-se em produções paralelas às produções dos filmes para os quais foram feitos, com equipe técnica e planejamento próprios (FERREIRA, 2008: 1-2).

Isso não quer dizer que os créditos de Bass sejam estranhos ou indiferentes aos filmes que os sucedem. Pelo contrário: estes créditos já anunciam ou prenunciam o que o espectador está prestes a ver; geram interesse pelo filme, criam expectativas sobre o que vai acontecer e estimulam a imaginação do espectador. Quando bem concebidos, podem resultar numa extraordinária condensação da obra, algo como a sua síntese plástica e conceitual. Muitas vezes, podem também produzir um prazer estético que amplia a capacidade de percepção de quem vai assistir ao filme. Impossível não ver as imagens distorcidas e anamórficas do rosto que aparece no início de *O segundo rosto* (*Seconds*, 1966) como um possível anúncio da odisseia de um homem (Arthur Hamilton/John Randolph e, depois, Rock Hudson) que perde a sua própria identidade, que vive num mundo obscuro e opressor, e que tenta libertar-se das ataduras em que está preso. *Um corpo que cai*, neste sentido, é exemplar. O olho de uma mulher, em primeiríssimo plano, dentro do qual roda uma mandala circular³, já preconiza o drama do personagem principal (Scottie/James Stewart), acometido de “vertigem das alturas”, e que precisa abandonar a sua carreira de policial por não poder olhar para baixo, pois neste momento o mundo entra numa espiral.

Embora trabalhando em contextos fortemente industriais (produções *hollywoodianas* e similares), Bass conseguiu realizar um trabalho que se pode considerar artisticamente distintivo. Nas aberturas por ele realizadas, a harmoniosa combinação de cenas filmadas, animação, tipografia e gráficos dava forma a um sistema expressivo de uma espécie que o cinema não tinha até

³ A mandala foi criada por John Whitney, artista norte-americano pioneiro da computação gráfica dinâmica, e essa foi, pelo que se sabe, a primeira vez que uma imagem digital cinematográfica é introduzida no cinema comercial.

então experimentado. Ao mesmo tempo, o modo como imagens se convertiam em palavras, ou as palavras se convertiam em imagens, retomava a grande tradição da escrita ideogramática a que, no cinema, só Eisenstein havia feito referência antes. O trabalho de Bass, na verdade, constitui um inventário bastante completo das possibilidades holísticas (integradoras de todos os meios) e sinestésicas (integradoras de todos os sentidos) do audiovisual, incluindo até a recuperação expressiva de formas arcaicas, como o *graffiti* – em *Amor sublime amor* (*West Side story*, 1961) – e a escrita epistolar – em *A época da inocência* (*The age of innocence*, 1993). Entre as suas várias contribuições, Bass foi o artista que melhor conseguiu resolver os complexos problemas estruturais derivados da combinação de imagem e som, sobretudo por contar, em todas as suas criações, com a parceria imprescindível de sua mulher, a compositora Elaine Makatura Bass. Referindo-se ao trabalho inicial do artista como desenhista de cartazes para espetáculos do *show business*, Jim Supanick (1997: 73) afirma que “o trabalho gráfico de Bass corresponde ao que Matisse poderia ter feito se ele tivesse crescido no Bronx, ouvido jazz e não fosse tão frágil”.

No entanto, se observarmos alguns poucos filmes em que Saul Bass assina não apenas o desenho da abertura, mas também a concepção visual da obra como um todo – como em *Psicose*, *Spartacus* (1960) e *Grand prix* (1966) –, já se pode perceber a diferença que faz a opção por uma concepção artisticamente mais moderna de tratamento visual do filme. A célebre sequência do chuveiro em *Psycho*, as cenas de batalha em *Spartacus* (1960) (semelhantes, em seus aspectos coreográficos, à célebre sequência da batalha no gelo concebida por Eisenstein em *Aleksandr Nevskii*, nos idos de 1938), ou ainda as sequências de corridas de carros em *Grand prix* (1966), que retomam algumas experiências de Abel Gance com telas múltiplas, na década de 1920, parecem indicar tudo aquilo que o cinema poderia ter sido, se tivesse assumido com maior firmeza o propósito de se tornar uma arte do século XX (MACHADO, 2000: 73).

À medida que avança no tempo, Bass vai radicalizando seu processo; ele busca “soluções cada vez mais abstratas (como a espiral de *Vertigo*) e puramente estruturais (como as setas que brotam das letras N e T da expressão

North by Northwest e a falta de ajuste horizontal entre os caracteres da palavra *Psycho*” (FERREIRA, 2008: 120). O *storyboard* que concebeu para *Psicose*, de Hitchcock, permitiu a construção de uma das sequências antológicas do cinema, baseada na ideia do vórtice (ou *vortex*), que consiste num escoamento giratório onde as linhas de corrente apresentam um padrão circular ou em espiral. Esse padrão está presente tanto no chuveiro aberto, jorrando água infinitamente, no ralo do banheiro por onde a água escoava em círculos e no olho da mulher, em primeiríssimo plano, com a câmera girando ao seu redor. O que poderia ser uma simples cena de terror ou suspense resulta num dos mais belos exemplos de tratamento gráfico da imagem no cinema. Por fim, quase no final da vida, a abertura definitiva de Bass é a concebida para *Cassino*, de Martin Scorsese, onde, depois de um breve prólogo em que o protagonista do filme é lançado ao ar em meios a chamas, sobrevém uma sequência de padrões luminosos baseada nos cassinos de Las Vegas, ao som do *Mathäuspassion*, de Bach.

Estes letreiros [o autor se refere às aberturas de *The age of innocence* e *Cassino*], os mais significativos da fase final de Bass, ressaltam um aspecto que está associado a praticamente toda a sua produção fílmica, mas que nesses trabalhos se encontra mais evidenciado: a busca do êxtase (FERREIRA, 2008: 284).

A contribuição de Averty

Jean-Christophe Averty, diretor de televisão que atuou na França entre 1957 e 1986, foi o inventor daquilo que se poderia chamar de uma televisão gráfica, onde a tela é encarada como uma superfície bidimensional e as imagens como formas (geométricas ou não) em calculado movimento, sempre sincronizadas com a música. Pode ser considerado o Saul Bass da televisão, com a vantagem de não fazer apenas aberturas de filmes, mas programas inteiros interpretados como desenho gráfico dinâmico.

Averty realizou perto de mil títulos para a televisão francesa, passando por todos os gêneros e formatos (ficção, documentário, teatro, show, jazz). Introduziu na televisão um gênero que muito depois veio a se chamar *videoclipe*,



mas que então ainda se chamava (pelo menos na França) *chansons illustrées* (canções ilustradas). Transformou em produto audiovisual canções com Yves Montand, Juliet Gréco, Serge Gainsbourg e quase toda a nata da canção popular francesa. Sua grande paixão e fonte de inspiração foi Alfred Jarry, o pai da “patafísica”, que ocupou um lugar privilegiado em sua obra. Dele, o diretor francês levou à tela quatro de suas mais importantes obras: *Ubu Roi ou les Polonais* (1965), *Ubu enchaîné* (1971), *Surmâle* (1980) e *Ubu Cocu ou l'Archéoptérix* (1981). Um de seus trabalhos mais elogiados foi *Les mariés de la Tour Eiffel* (1983), baseado em um balé modernista de Jean Cocteau, com música de cinco membros do grupo chamado “Os Seis” (Arthur Honegger, Georges Auric, Darius Milhaud, Francis Poulenc e Germaine Tailleferre).

Salta à vista em seu trabalho, antes de mais nada, a desnaturalização da cena e a aversão radical a toda e qualquer espécie de realismo. Em *Ubu* e *Mariées*, os atores aparecem em cena mascarados, e suas máscaras dão um aspecto impessoal às suas faces. Eles se locomovem e agem na cena como se fossem marionetes. Sintomaticamente, Averty declarou a um programa da televisão francesa (*Averty à la télé*, 2001) que “a preocupação principal é fazer grafismos, quero dizer: que cada espaço da tela esteja cheio”. Em outra ocasião, no mesmo programa, disse: “Em meu trabalho tenho a ambição de fazer desenhos animados com carne viva, e quando falo em ‘vivo’ quero dizer atores”.

A principal técnica usada por Averty é a *incrustação*: personagens vivos são filmados sobre um fundo azul e projetados sobre desenhos animados. Ou seja, há uma convivência na mesma tela de cenas filmadas e cenas desenhadas em forma de grafismos. Trata-se, então, de uma forma essencial de *collage* eletrônica, em que o corpo humano é integrado a um contexto gráfico. Essa *collage* eletrônica impõe a negação das dimensões próprias do corpo humano, como também de todo objeto tridimensional. Os atores são transportados para um espaço bidimensional e se tornam seres achatados. Para a câmera, tudo o que é azul funcionará como uma zona transparente, tornando-se um “buraco” que será preenchido por outra imagem. “Mas, e isso é uma particularidade do efeito eletrônico, jamais a integridade da imagem incrustada será destruída; ela poderá ser restituída a todo instante em sua totalidade” (DUGUET, 1991: 65). Isso quer dizer que a incrustação é virtual: um elemento

pode penetrar em outro sem deixar traço, mas pode também reaparecer novamente. Ao contrário do que acontece em outros meios, a incrustação em televisão funciona sem deterioração da imagem.

Em função de sua opção radical pelas *collages* eletrônicas, Averty parece cumprir o lema surrealista (devido a André Breton) de “um encontro do guarda-chuva com a máquina de costura numa mesa de cirurgia”. “Ele fez da tela de televisão esse plano de não conformidade, essa mesa de dissecação onde se opera a deflagração poética dos encontros fortuitos do heterogêneo” (DUGUET, 1991: 62). A máquina televisiva é, portanto, um gigantesco operador de *collages*: diversos fragmentos de imagem são recuperados por justaposição ou insertos numa continuidade temporal que os re-juntam e absorvem suas diferenças. Tudo (ou quase tudo) é *collage* na obra de Averty: o personagem é retirado de seu ambiente natural para se incrustar num espaço artificial autônomo, a imagem atravessa e reencontra outra. A *collage* eletrônica nega inclusive as dimensões próprias tanto do corpo humano como também de todo e qualquer objeto tridimensional. Essas dimensões podem variar umas em relação às outras, ao longo de todo um programa.

Os aparelhos de efeitos para televisão apareceram na França em 1958. Na verdade, eram apenas máquinas de comutação de imagens (*switchers*) muito rápidas, que permitiam passar de uma imagem a outra ao nível do *frame*: em lugar de ver duas imagens, o espectador via uma só, resultado da fusão das outras duas. Se o fundo fosse preto opaco ou branco transparente, a segunda imagem ocuparia todo o espaço dessa cor e ela apareceria então incrustada dentro da primeira. Assim nascem as primeiras máquinas de incrustação de imagens em preto e branco, de que Averty logo se apossaria. Com elas, o realizador francês logra seus primeiros efeitos, ainda rudimentares, mas já anunciadores da base de sua concepção gráfica da paginação da tela: quadro dividido em partes, forte contraste entre o preto e o branco, jogos de enquadramento, integração do personagem aos gráficos abstratos. No final dos anos 1950, com o surgimento do *videotape*, primeira tecnologia de registro da imagem eletrônica, foi possível registrar esses efeitos em fita magnética e multiplicar ao infinito as possibilidades de incrustação. Mais tarde, nos anos 1960, com o surgimento da televisão em cores, surgiram também as máqui-

nas de efeitos eletrônicos, que permitiam, entre outras coisas, incrustar uma imagem dentro de outra, eliminando uma das cores do espectro videográfico para substituí-la por outra imagem. Esse efeito, chamado *chroma key*, geralmente utilizava como fator de transparência a cor azul, pela simples razão de que o azul é a única cor que não comparece na formação da cor da pele humana (qualquer outra cor escolhida para o efeito incrustaria a segunda imagem no rosto de um personagem).

Poeta da eletrônica, Averty explora largamente as possibilidades do *chroma key*. Além das incrustações, ele utiliza também as *janelas* (*windows*) que se abrem no quadro para a entrada de outras imagens. O mesmo efeito é também invocado para produzir toda sorte de metamorfoses: estiramento e achatamento dos corpos, enrolamento em espiral, aparecimentos e desaparecimentos súbitos (como no cinema de Méliès) e assim por diante. Os enquadramentos de Averty colocam sempre muitos pontos de vista ao mesmo tempo, à maneira de um quadro cubista. Uma dança pode ser mostrada, ao mesmo tempo, com a bailarina em picado (*plongée*), de perfil, de frente, de costas, ou apenas focalizando o rosto. Na cena em que Pai Ubu e Mãe Ubu recebem seus convidados (em *Ubu Roi*), a janela e a mesa da sala são mostradas segundo pontos de vista antinômicos com os dos personagens. Assim, o artista elabora uma estética sem precedentes no contexto televisivo. O espaço eletrônico construído por Averty é um espaço que escapa inclusive ao peso da gravidade, como se fosse um espaço não-euclidiano. Tudo flutua, os personagens voam como em certos quadros barrocos em que os anjos aparecem acima das cabeças dos homens, desafiando a lei da gravidade. As dimensões são todas relativas: o grande e o pequeno convivem na mesma tela e podem a qualquer momento trocar de tamanhos. “Os efeitos especiais permitiram a Averty concretizar uma nova concepção de espaço-tempo televisivo fundado sobre a síntese do plano cujo princípio é o agenciamento de uma série de cenas num único espaço” (DUGUET, 1991: 83).

Outro aspecto importante da estética de Averty é a montagem no interior do quadro, tema já bastante discutido (e colocado em prática em seus filmes) pelo cineasta Serguei Eisenstein, sobretudo em seu livro *Film Sense* (1963). O quadro não é um plano, ele é composto de muitos micro-planos simultâneos

e dentro da mesma tela. A própria noção de plano parece obsoleta quando se está diante de um trabalho de Averty, porque o tempo todo, em cada quadro, há uma infinidade desses micro-planos tomados em tempos e espaços diferentes, mas convivendo agora no mesmo espaço-tempo.

Duguet (1991: 88) sugere que talvez possamos, no caso específico de Averty, contrapor a ideia cinematográfica de um *hors-champ* (fora de campo) pela ideia mais apropriada de um *hors-cadre* (fora do quadro), uma vez que os personagens podem aparecer ou desaparecer não porque se deslocaram para fora do quadro, mas porque simplesmente sumiram, ou foram tapados por uma tarja preta ou por outra figura que se agigantou no primeiro plano. Embora a figura não seja vista, nós sabemos que ela está dentro do quadro e não no espaço *off* (fora do quadro). Em lugar de entrar e sair do quadro, como no cinema ou no teatro, os personagens de Averty simplesmente aparecem e desaparecem subitamente, repetindo os efeitos de magia de Georges Méliès. “Nesse espaço, o fora de campo não mais existe, ele está por todo lado, tanto na frente como detrás da imagem, em sua própria espessura” (DUGUET, 1991: 89). Assim, Averty contrapõe aos códigos do cinema clássico as convenções das histórias em quadrinhos: o enquadramento fixo, a justaposição de planos mais ou menos independentes uns dos outros e sem figuras de continuidade.

Averty se opõe radicalmente a toda concepção de profundidade de campo. Ele desafia continuamente a profundidade de campo obtida no cinema pela regulagem do obturador e do diafragma, pelo tipo de lente utilizada e pelos jogos de luz. Ele pressupõe, portanto, um espaço sem profundidade. Para lutar contra a profundidade de campo, Averty adota várias estratégias. Em primeiro lugar, aquela que consiste em filmar o bidimensional, sua matéria privilegiada, que são as imagens elas próprias. Além disso, no momento da filmagem ele elimina tudo o que poderia dar uma impressão de relevo: as paredes do estúdio e a sala de controle são todas pintadas de azul (para permitir as incrustações) e seus pontos de junção são disfarçados sob uma curva doce que a câmera trata como uma superfície sobre a qual os atores serão posicionados. Tal operação faz da tela um espaço plano e transparente, no qual virão se inscrever objetos, grafismos, personagens, assim como outros signos. Ao mesmo tempo, Averty manifesta também um horror ao cinza: o que caracterizou as primeiras emis-

sões do realizador foi a utilização sistemática de um contraste máximo entre o preto e o branco. Os poucos meios de que ele dispunha reencontram sua fonte em “limpar” a tela, combater o amorfo, o diluído. O dinamismo óptico de suas imagens é largamente impulsionado pela energia produzida por essa tensão entre os dois polos diametralmente opostos.

Enfim, para resumir, Duguet (1991: 40) define assim o processo criativo de Averty, a partir de uma retomada das ideias de Alfred Jarry (no prefácio da peça *Ubu Roi*) sobre uma concepção “gráfica” de teatro:

- A redução do cenário a alguns elementos de sugestão muito simples e muito contrastados.
- A associação em um mesmo plano de elementos estranhos entre si: “as árvores aos pés da cama”, um encontro puramente surrealista.
- O desafio à lei da gravidade, autorizando o maravilhoso: “os pequenos elefantes flutuando sobre as escadas”, e o humor através do qual o pesado se torna aéreo.
- a metamorfose devidamente acompanhada pelos efeitos eletrônicos, seja de um elemento, seja de toda a cena que se abre para uma outra.
- a síntese do tempo, uma vez que vemos “as palmeiras crescerem diante de nossos olhos”.
- E, sobretudo, essa imagem extraordinária: as chaminés que se derretem (Jarry já concebia em seu tempo a “fenda eletrônica”); elas são enfeites de pêndulos. O tempo se abre sobre o espaço, ou o espaço se abre através de uma representação do tempo.

À guisa de conclusão

Não há dúvidas de que, no campo do cinema e da televisão, há um predomínio esmagador de produtos de natureza figurativa e narrativa. Mas nós enfocamos aqui a sua recíproca, que é a emergência de um audiovisual gráfico, de bases estruturais e conceituais completamente distintas. O computador, com todos os seus recursos de modelagem e animação, tem contribuído mui-

to para a expansão dessa tendência, a ponto dos chamados *motion graphics* terem se tornado campos férteis de experiências, e disseminados em revistas, DVDs, sites na internet, cursos exclusivos, encontros de especialistas, festivais e mostras dedicados exclusivamente ao audiovisual gráfico. Quiçá as novas gerações venham a aprender com as gerações de Bass e Averty a tirar todo proveito criativo de um campo emergente que se abre em mil possibilidades de acontecimentos. Enquanto as alternativas figurativas encontram-se já esgotadas, não lhes restando senão repetir fórmulas datadas, o audiovisual gráfico é uma possibilidade ainda nova, que tem um futuro possivelmente sem limites.

Referências bibliográficas:

DUGUET, Anne-Marie. *Jean-Christophe Averty*. Paris: Dis Voir, 1991.

EISENSTEIN, Serguei. *Film sense*. London: Faber & Faber, 1963.

FERREIRA, Fernando Aparecido. *Arte gráfica enquanto cinema / Cinema enquanto arte gráfica*. Tese de Doutorado, Escola de Comunicações e Artes da USP, Programa de Ciências da Comunicação, 2008.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo, Senac, 2000.

McLUHAN, Marshall. *Understanding media*. London: Routledge, 1964.

SUPANICK, Jim. "Saul Bass: To hit the ground running". In: *Film comment*, v. 33, n. 2, 1997.

**A leitura figurativa do Movimento Armorial¹ a partir da
significação da vinheta de abertura de A Pedra do Reino
(2007)**

**The figurative reading of Movimento Armorial based on the
signification of the opening sequence of A Pedra do Reino
(2007)**

Cristiane Passafaro Guzzi²

¹ A busca por uma poética, baseada em um novo modo criativo que traduzisse, por intermédio da cultura popular, a imagem de uma nova literatura ou de uma nova arte brasileira, originou o que podemos chamar de Movimento Armorial. Fundado em 1970, teve na liderança o escritor e dramaturgo Ariano Suassuna, que sempre manteve uma intensa relação com a valorização da cultura popular brasileira, bem como promoveu os ideais armoriais em suas atuações pessoais; fato que consolidou, na época, o Nordeste como um dos pólos de criação artística ao envolver artistas plásticos, músicos, escritores e poetas em um amplo projeto cultural.

² *Graduada, em 2009, em Licenciatura e Bacharelado, no curso de Letras pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - Campus Araraquara. Tem especialização concluída em 2011 em “Teorias Linguísticas e Ensino”, curso de pós-graduação lato sensu oferecido pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa, UNESP - Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Atualmente, é aluna de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da UNESP/FCLAR, com o projeto intitulado “Por uma Imagem da Literatura: a poética de Luiz Fernando Carvalho”, sob a orientação da Profa.Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan, tendo realizado, recentemente, um período de doutorado sanduíche na UCLA, Universidade da Califórnia, Los Angeles. Suas áreas de interesse concentram-se na linha de pesquisa de Relações Intersemióticas, atuando principalmente com os seguintes temas: teoria da literatura, semiótica, cinema, literatura contemporânea, adaptação televisiva, estudos sincréticos, estudos sobre roteiro.*

Resumo

Pretende-se, com este artigo, a partir da significação apreendida pela análise da vinheta de abertura da minissérie *A Pedra do Reino* (2007), do diretor Luiz Fernando Carvalho, delinear de que modo determinadas características exploradas pelo Movimento Armorial foram revestidas na transposição imagética do *Romance D' A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (1970), do escritor Ariano Suassuna.

Palavras-chave: Movimento Armorial; tradução intersemiótica; Luiz Fernando Carvalho; vinheta de abertura.

Abstract

This article's intention is , based on the signification apprehended in the analysis of the opening sequence of the miniseries *A Pedra do Reino* (2007), directed by Luiz Fernando Carvalho, to outline how certain characteristics explored by the Armorial Movement were set within the imagery's transposition of *Romance D' A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (1970), by Ariano Suassuna.

Keywords: Movimento Armorial; intersemiotic translation; Luiz Fernando Carvalho; opening sequence.



A definição de armorial no romance de Ariano Suassuna

Escrito em 1971, o romance *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, do escritor paraibano Ariano Suassuna, constrói-se a partir da junção de elementos de romance de cavalaria com os de novela picaresca; demonstrando, em seu desenvolvimento, a influência das raízes ibéricas na cultura nordestina e na sertaneja, evidenciada por elementos da Idade Média, da “Commedia dell’arte” e também da cultura árabe, pelos seus mais de 700 anos de dominação pelos mouros portugueses e espanhóis.

No prólogo do romance, a escritora Rachel de Queiroz (apud SUASSUNA, 2007, p. 15) afirma que o romance de Suassuna pode ser considerado uma obra picaresca; no entanto, este transcende o modelo estabelecido por tal gênero. A autora complementa, ponderando, que “*A Pedra do Reino* transcende disso tudo, e é romance, é odisseia, é poema, é epopeia, é sátira, é apocalipse [...]”. Constata-se que o romance assimila em sua estrutura não somente os elementos constituintes da modalidade picaresca, mas também de diversas outras formas narrativas, tais como a epopeia, o poema, o romance de cavalaria, o gênero ensaístico, o cordel, entre outros, que se mesclam e se fundem na composição da obra, conferindo-lhe, por fim, um discurso hibridizado – princípio de modernidade – capaz de ampliar a significação dos elementos empregados em sua construção.

A obra literária é apresentada como o primeiro romance armorial brasileiro. A palavra “armorial” originou-se de armaria, de brasões que, por conseguinte, são símbolos ou distintivos de famílias nobres ou pessoas influentes, além de designarem os escudos das armas. O romance não está dividido em capítulos, mas em cinco livros e 85 folhetos que, segundo Suassuna, são homenagens ao romanceiro popular do Nordeste que o autor escolheu para conservar a simultaneidade e independência das multifacetadas narrativas do protagonista que é também o narrador.

O romance é narrado por Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, que se autointitula Rei do Brasil, sonha ser coroado como Gênio da Raça e ser autor de um “[...] romance heroico-brasileiro, ibero-aventuresco, criminológico-dialético e tapuio-enigmático de galhofa e safadeza, de amor legendário e de cavalaria



épico-sertaneja” (SUASSUNA, 2007, p. 420). A história se inicia em 1938, com a prisão de Quaderna, por subversão, em sua cidade Taperoá, no sertão da Paraíba. Estamos diante, portanto, da escrita de um memorial, um depoimento, permeado de metalinguagem e intertextualidade, reunindo diversas passagens que remontam à história das famílias Ferreira-Quaderna, seus antepassados paternos e antigos donos do trono do Reino do Sertão Brasil, e dos Garcia-Barretto, antepassados maternos. Há, também, uma diversidade de conhecimentos disseminados, ao longo da narrativa, sobre genealogia, astrologia e cultura popular, herdados do pai de Quaderna, Senhor Pedro Justino, do amigo violeiro e poeta, João Melchíades, bem como as ideias políticas e literárias de seus dois mentores, o revolucionário comunista Clemente Ravasco e o monarquista conservador Samuel Wandernes.

Para recuperar toda sua genealogia familiar e configurá-la em uma grande obra da literatura nacional, o protagonista, Pedro Dinis Quaderna, faz um longo depoimento, datilografado por uma escritã, ao juiz corregedor. Desse modo, o sonho de Quaderna em juntar, em uma só obra, tudo aquilo que havia vivido, com referências eruditas, políticas e intelectuais, concretiza-se, uma vez que sua impossibilidade de realizá-lo sozinho devia-se ao problema de “cotoco”, uma proeminência óssea que tinha ao final da coluna, que não lhe possibilitava ficar sentado por muito tempo. No depoimento, em pé, Quaderna narra todos os trágicos acontecimentos relacionados à sua vida que o fazem acreditar em sua ascendência real.

O romance epopeico-armorial, nesse sentido, configura-se como um mosaico, uma dobradura que vai se desdobrando e criando novas dobraduras, uma colcha de fuxicos costurada por citações de poemas de cordel e poemas eruditos de diversos escritores, como Álvares de Azevedo e Gonçalves Dias. Há um vai e vem de histórias e personagens que desfazem uma linearidade convencional e é por meio da narração das peripécias do narrador-personagem, Pedro Dinis Ferreira Quaderna, que a sociedade, bem como seus meios de ascensão social, são satiricamente denunciados. Quaderna tentará, mediante o emprego de um jogo retórico com a linguagem, persuadir o seu destinatário de sua suposta “inocência” nos casos pelos quais está sendo julgado.

A busca pela brasilidade armorial na realização sincrética

Nesse caminho histórico e burlesco, Quaderna relata sua epopeia surrealista, no estilo dos romances de cavalaria, constituindo um armorial nordestino, no qual os costumes da realeza portuguesa misturam-se com a história política, o folclore, as crenças e as reações do nordestino popular. A brasilidade inerente a esse romance fez com que o diretor Luiz Fernando Carvalho voltasse as atenções, novamente, para a concepção de ancestralidade, já evidenciada em *Hoje é dia de Maria*. Abrindo, assim, oficialmente, a estreia do *Projeto Quadrante*, a transposição d'*O Romance d'A Pedra do Reino e do Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (1971) originou a minissérie *A Pedra do Reino* (2007), coprodução da Rede Globo com a produtora Academia de Filmes, levada ao ar entre os dias 12 e 16 de junho, em cinco episódios, coincidindo com as comemorações de 80 anos de nascimento do escritor Ariano Suassuna.

Para o diretor, o romance, de tom epopeico, mas ao mesmo tempo satírico e trágico, resume-se no embate humano entre a morte e a vitória da criação sobre a escuridão; uma vitória da arte e da vida sobre a escuridão humana. Essas lutas podem ser polarizadas “Tanto [em] Ariano, que lutava contra a morte do pai quando escreveu, quanto [em] Quaderna, o protagonista do romance, que reclama por seu Mundo e seu Deus. Assim, juntos, criador e criatura constroem um mundo novo” (CARVALHO, 2007, p. 9). A leitura, dessa forma, que permeia a construção narrativa da minissérie parte do texto como uma metáfora política, mas, principalmente, como uma construção narrativa metalinguística sobre o fazer criativo ficcional, reunindo, a um só golpe, reflexões, emoções e riso necessários ao país e a todos. Carvalho (2007, p. 9) declara que “[...] trata-se de um livro vertiginoso, uma espécie de visão alquímica e fabulesca do Brasil e do homem: ora cômico, ora trágico – e, portanto, mais atual do que nunca”.

Partindo, portanto, dos traços figurativos que estruturam sua poética, o enunciador adentra no universo do Movimento Armorial, enfatizando sua origem a partir dos elementos escancarados pelo próprio romance emblemático no modo de condução da poética armorialista. Luciana Buarque³, figurinista

³ Informação retirada do Menu “Bastidores”, do DVD *A Pedra do Reino* (2007).

que acompanha Luiz Fernando Carvalho em seus demais trabalhos, declara que a transposição realizada deste romance partiu, efetivamente, de um conceito estético próprio, que é o armorial. Como tal conceito se mostra de maneira vasta, com o apoio de outras manifestações para se chegar a algo eclético, como a cultura brasileira, a realização televisiva privilegiou partir da própria riqueza plástica da obra literária e de outras referências que inspiraram Ariano, como o medieval, a cultura ibérica, e mesmo a cultura universal (russos e árabes), perfilando um figurino, por exemplo, que é concomitantemente medieval e sertanejo, sem predominar um rigor de época, tal qual a realização.

Como é próprio de Carvalho e seu Projeto, *A Pedra do Reino* configurou-se por um processo descentralizado de produção para revelar um Brasil desconhecido. Para isso, a imersão no universo regional retratado no romance, bem como a mobilização dos trabalhadores locais como integrantes da realização artística enfatizou seu estilo autoral de fazer televisivo. O processo de leitura armorial da minissérie contou com, como principal conceito norteador, a capacidade de transformação dos objetos, materiais e sentimentos. Uma releitura efetiva e figurativa de tudo o que poderia representar não só o romance, mas a relação evidente com a própria história de Ariano Suassuna e com o Brasil foi realizada.

A brasilidade, a partir de uma estética hibridizada dos objetos, revestiu as categorias trabalhadas no romance. O processo de confecção dos elementos da minissérie, a exemplo das outras realizações do diretor, apresentou um processo de construção artesanal escancarado e baseado na colagem de materiais e tecidos que constrói um amálgama visual por meio da incorporação da cultura medieval e a monarquia decadente brasileira do começo do século XX. Dessa forma, podemos privilegiar em nossa leitura visual a presença de, pelo menos, três elementos considerados essenciais para a estruturação da estética armorial, conforme aponta Santos (1999, p. 56, grifo nosso):

a) o **parentesco com o espírito mágico e poético do romanceiro**, das xilogravuras e da música sertaneja;

b) a **semelhança com os brasões, bandeiras e estandartes dos espetáculos populares**, ou seja, a dimensão emblemática e heráldica;

c) a **complementaridade das disciplinas artísticas, que – como a poesia, a música e a gravura se encontram e se interpenetram no folheto** – devem manter estreitas e contínuas inter-relações: a pintura com a cerâmica e a tapeçaria, a arquitetura com a pintura e a cerâmica, a gravura com a pintura e a escultura etc.

Esses três alicerces estéticos constroem a unidade característica do romance armorial transposto para o meio sincrético. A importância, constantemente reafirmada pelo Movimento Armorial, da fonte popular como esquema de criação do texto, a partir do trabalho com outras narrativas e fontes, confirma-se, também, pela estruturação realizada em *A Pedra do Reino*. Com a participação contínua de Luis Alberto de Abreu na feitura dos roteiros, Carvalho privilegiou os trechos absolutamente cotidianos, míticos, alegóricos e delirantes para a transposição.

Criaram-se, assim, a partir da leitura do romance, duas linhas de força que predominam na sustentação narrativa sincrética: uma mais faroeste e realista e uma mais mítica e teatral. A minissérie, portanto, no processo de transposição do texto verbal para o sincrético, privilegiou um tom mais alegórico, efetivando sua construção como uma grande peça de teatro ao ar livre, como é próprio do romance. Ainda, de modo notório, ao longo das ações apresentadas pelo rememorar narrativo de Quaderna, podemos notar o foco acentuado da câmera nas bandeiras e nos brasões que, de modo deliberado, enfatizam o universo medieval e armorial transposto.



Figura 1 – Brasões e bandeiras armoriais em *A Pedra do Reino*.

A trilha sonora que permeia a minissérie *A Pedra do Reino* foi elaborada pelo compositor Marco Antônio Guimarães, parceiro de Luiz Fernando Carvalho no filme *LavourArcaica* (2001). Construindo uma mistura estética e cultural que une ritmos ibéricos, árabes, indianos, nordestinos, ciganos e indígenas,

a musicalidade que arquiteta toda a narrativa conseguiu traduzir e incorporar os traços que delimitam a musicalidade armorial. Para o compositor, a palavra que definiu o projeto musical realizado para a transposição foi “êxtase”, ao considerar a pluralidade expressiva de mistura, ousadia, irreverência nos estilos mixados e que configuraram uma estética do improviso também nesta camada significativa de expressão que constitui a trilha sonora.

A significação armorialista na vinheta de abertura



Imagem 1



Imagem 2

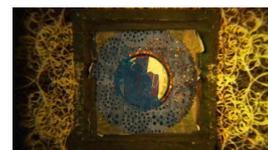


Imagem 3



Imagem 4



Imagem 5



Imagem 6



Imagem 7



Imagem 8



Imagem 9



Imagem 10



Imagem 11



Imagem 12



Imagem 13



Imagem 14



Imagem 15



Imagem 16

Figura 2– Plano-sequência da vinheta de abertura de *A Pedra do Reino*.

A vinheta de abertura⁴ de *A Pedra do Reino* apresenta uma espécie de registro visual do rito de passagem entre o telespectador e o universo ficcional a ser retratado. Para Balogh (2005, p. 147-148), toda vinheta de abertura apresenta em si as bases do contrato narrativo a ser efetivado e “[...] os simulacros do produtor e do receptor incrustados no discurso. Atende às mencionadas demandas de gênero e oferece uma ‘bula’ das modalidades de recepção por parte do espectador”.

⁴ A Lobo/Vetor Zero foi responsável pela abertura – tematizada pela canção *Quaderna* – e pelos efeitos digitais da minissérie. O trabalho contou com a direção de criação de Mateus de Paula Santos e produção de João Tenório. Cadu Macedo assinou o design da abertura, e Carlos Bela ficou responsável pelo design e pela animação. O tema de abertura *Quadrante* foi assinado por Tim Rescala e Reginaldo Salvador de Alcântara. (Informação retirada do site *Memória Globo*. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/a-pedra-do-reino/abertura.htm>. Acessado em: 28 de janeiro de 2014).

Composta por quadros trabalhados por animação gráfica e pela exploração do efeito de *zoom in*⁵, a vinheta traça o movimento de leitura preconizado pela transposição: um ir e vir, ora circular, ora embaralhado, de elementos, cores, personagens, histórias, referências. O “espírito mágico e poético”, típico dos romances populares, é figurativizado por meio do jogo criado a partir dos movimentos alternados de aceleração e retardamento da sequência e por meio de uma alternância entre claro e escuro que potencializam o efeito de sentido de alquimia (próprio de um imaginário ficcional) e apuro poético.

A inserção, a partir da imagem 1, de elementos que indiciarão o desenvolvimento da história instaura o sentido de ordenação para a significação pretendida. Temos, assim, uma coroa, alguns brasões e bandeiras, a Pedra do Reino, um coração, uma cidade em forma de lápide, um céu, as estrelas, uma caixa, um palhaço e algumas cartas dispersas no ar. Esses elementos, revestidos por traços que os ancoram na cultura popular do Nordeste brasileiro, mesclam-se com preenchimentos medievais, tais como a estruturação em forma de um céu visto por instrumentos de navegação ou astronomia. A câmera parece adentrar em uma caixa mágica filmada, a qual, por sua vez, cita os conceitos e elementos que irão ancorar a obra. Tais explorações, ainda, são registradas por intermédio da técnica de xilogravura popular brasileira, mas, no caso, realizada por computação gráfica. Temos, novamente, o artesanal, o regional, sendo relidos e trabalhados pelo tecnológico, criando, dessa forma, o efeito de sentido de contemporaneidade alicerçada pela tradição.

O rodar incessante dos elementos, a partir da imagem 9, configura o efeito de circularidade inerente ao protagonista Quaderna (e a toda narrativa) que irá rememorar fatos, histórias, lendas e sagas para, então, encontrar o sentido de sua origem e, conseqüentemente, criar sua epopeia e firmar sua identidade. A irrupção, na vinheta, de raios solares e o delinear de um sol que circunda e instaura o nome da minissérie produz um efeito de clareza ou verdade buscada para o relato ficcional que, sequencialmente, irá se apresentar. O nome da minissérie cita, em homenagem, a heráldica sertaneja, tão estudada por Ariano Suassuna ao longo de sua vida e apresentada em seu álbum *Ferros*

⁵ Movimento de câmara que traz a imagem distante para bem próximo.

do *Cariri* (1974)⁶. As letras utilizadas, portanto, são reproduzidas pela própria grafia do alfabeto proposto pelo escritor em suas pesquisas.

A a B b C c D d E e
 F f G g H h I i
 J j K k L l M m
 N n O o P p Q q
 R r S s T t U u
 V v X x Y y Z z



Figura 3 - Alfabeto heráldico de Suassuna *versus* título da minissérie grafado pelas letras do alfabeto heráldico.

O eco da significação da vinheta de abertura no primeiro plano-sequência

Como uma espécie de complementaridade para a significação da vinheta⁷, temos o primeiro plano-sequência da minissérie. Prolongada pela música criada⁸ por Tim Rescala, temos o registro de uma ciranda que apresenta todas as personagens da narrativa de *A Pedra do Reino*.

⁶ Em formato de álbum, o livro constitui o primeiro trabalho dedicado aos ferros de marcar bois interpretados com um alfabeto.

⁷ Vale ressaltar o movimento interessante no uso da análise de uma sequência para complementar a significação da vinheta, tornando-se, assim, de certa forma, tão importante quanto a própria vinheta.

⁸ Canção Quaderna – Vinheta de abertura *A Pedra do Reino* disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=zLdncAIWEFM&list=PLF251A9CC39F43DA0>. Acessado em: 3 de setembro de 2014.



Figura 4 - Ciranda de abertura na forma de mandala.

Na concepção registrada pelo diretor em seus diários, a ideia da abertura em forma de ciranda deu-se a partir da noção oriunda do teatro medieval que tem como palco a praça central da cidade e a população, no caso, as personagens, que participa da encenação. A circularidade que predomina, desde a vinheta, mostra-se enfatizada nessa primeira sequência por meio da tentativa de figurativizar, por intermédio da gestualidade e do posicionamento das personagens, uma mandala. A significação dessa estrutura deve-se ao fato de ser uma transposição coreográfica de três danças sagradas, circulares e coletivas. Segundo os depoimentos de Lúcia Cordeiro, preparadora corporal da minissérie, essas danças correspondem a uma mescla de mandala irlandesa, uma dança de Israel e uma dança russa.



Figura 5 – As personagens na ciranda de apresentação.

Se considerarmos que a mandala representa, tradicionalmente, uma exposição plástica e visual de retorno à unidade pela delimitação de um espaço sagrado e atualização de um tempo divino, verificamos que a opção cenográfica de posicionamento dos atores nesse formato, bem como a circularidade que perpassa toda a narrativa, configuram a sacralidade espacial e temporalidade mítica estruturada na realização televisiva por intermédio da memória do narrador Quaderna.

Quaderna-velho, espécie de *voz off* incorporada em cena, figurativiza o contador de história para o público da cidade, mas aos moldes circenses. Instalado em uma carroça inspirada nos moldes ciganos, contendo dois palcos giratórios, cujo movimento circular representa o tempo cíclico de um ponteiro de um relógio, o narrador protagonista reveste-se com movimentos típicos de um *clown*. Os dois palcos, ainda, indiciam a existência dos dois mundos que habitam o interior de Quaderna: o primeiro, seu mundo sensorial, no qual os acontecimentos se sucedem por meio de sua fala e de seu corpo; o segundo, tão sensorial quanto, e que figurativiza, por sua vez, o mundo sombrio e cheio de visões apocalípticas e caóticas da protagonista.

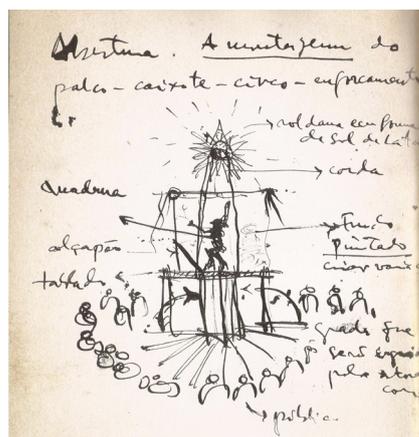


Figura 6 – Esboço da carroça no diário do diretor *versus* carroça exposta na exposição dos cenários da minissérie.

Já Quaderna-adulto transita por diferentes locações de cenário, como a cela da prisão, as caças nas serras do Sertão, a sala de depoimento do Juiz Corregedor, entre outros lugares. Seu figurino é composto pelo uso de um fraque estilizado com pedaços de couro e aplicações metálicas, calças curtas em tons de marrom, sapatos com tecidos colados e um chapéu de couro arredondado. Tal caracterização oscila entre a concepção de um sertanejo, com resquícios de tentativa, ainda que decadente, de uma possível nobreza.



Figura 7 – A caracterização sertaneja de Pedro Dinis Quaderna.



Quaderna traça uma busca em se constituir como um ser completo, por meio de uma intensa e detalhada procura por respostas mais profundas sobre sua ancestralidade, sua identidade e pela glória e poder do gene da raça brasileira. Contudo, toda essa jornada interior empreendida por este narrador pode ser lida e interpretada, conforme o próprio Suassuna declara, como uma verdadeira busca de qualquer homem por Deus.

Podemos dizer que Quaderna, ao enunciar sua jornada, por meio da construção de um depoimento que virou uma obra, revela-nos a maneira como ele olha a vida por meio da beleza da destruição. E é a partir da dor desse narrador que vemos construído o relato armorial. Quaderna, assim, faz querer, faz saber e faz sentir, em seu leitor ou espectador, o estilo régio, proposto por ele mesmo, de concepção nada clara, pois rebuscada, enviesada, que é a busca da identidade de qualquer ser humano.

O estilo régio, aliás, proposto pela personagem, estabelece uma entrada de leitura para a obra, uma vez que se trata do procedimento inerente a qualquer ato ficcional. De modo mais amplo, para Suassuna, a proposta deste estilo, na obra *A Pedra do Reino*, se faz como uma síntese literária que pretende reunir, numa única obra, referências eruditas, políticas, intelectuais e populares. Quando questionado pelo Juiz Corregedor, em meio ao seu depoimento, o que seria esse estilo que predominava em seu contar, Quaderna responde:

41. palco/sala do juiz corregedor (1938) noite

QUADERNA

...e contar algo de importância fundamental que estava acontecendo ali.

CORREGEDOR

E que é...?

QUADERNA

A cavalgada! Não vou descrever com pormenores, pois o senhor já conhece o meu estilo régio. Basta que diga que era composta quase toda por ciganos vestidos de gibões medalhados e cravejados, onças, veados e gaviões, bandeiras...



CORREGEDOR

E é verdade tudo isso? Todas essas onças, esses acontecimentos estranhos? Tudo isso é verdade ou é estilo régio?

QUADERNA ADULTO

Bem, se o senhor quiser, pode imaginar somente uns cavalos pequenos, magros e feios, uma porção de gente suja, magra, faminta e empoeirada arrastando pela estrada uma porção de velhos animais de circo. Para mim, porém, somente o facho sagrado da Poesia régia é capaz de dar a medida daquele evento extraordinário, de caráter epopéico! (ABREU e CARVALHO, 2007, p.44-45)

A partir deste trecho, é possível verificar que a personagem Quaderna utiliza da poesia régia para tornar mais palatável a “realidade” de Taperoá. O folclore, detectado na utilização da poesia régia, é mobilizado, assim, com fins de contestação, uma vez que a personagem não aceita a realidade “oficial”, sendo mais conveniente recriá-la, por meio do estilo régio inerente ao ficcional. Desse modo, o embelezamento, o exagero, o acréscimo de detalhes e a exploração da linguagem, carregada de sentido ao grau máximo, como diria Pound (2006, p. 32), permeiam a noção de estilo régio, transposta para a minissérie, somada aos tons épicos e barrocos amplamente explorados pelo enunciador.

Considerações finais de uma significação plural

Inferimos, assim, que o enunciador televisivo, ao lidar com a transposição de uma obra literária, mergulha não só no universo ficcional habitado pela fábula, mas deixa transparecer, pelo modo de entrada analítico enunciado já na vinheta de abertura, a possibilidade de recuperarmos também o percurso de leitura presente no conjunto ficcional do escritor escolhido. É como se, com esse modo de enfrentamento da obra do escritor como um todo, o enunciador parecesse nos alertar para um caminho necessário e profícuo para a própria concepção de arte. O que o trabalho autoral em questão inaugura, com o que chamamos de **metaficção televisiva**, é um fazer com que o telespectador “trombe”, verdadeiramente, com o signo e tudo o que possa estar envolvido na construção de seu sentido, ampliando, assim, a significação explorada do Movimento Armorial na minissérie *A Pedra do Reino* (2007).

Bibliografia

A PEDRA DO REINO. Minissérie dirigida por Luiz Fernando Carvalho. Roteiro de Luiz Fernando Carvalho, Luís Alberto de Abreu e Bráulio Tavares. Veiculada pela Rede Globo de Televisão. 2007. 2 DVD's (230 minutos). Produzido por Globo Marcas DVD e Som Livre.

ABREU, L.A; CARVALHO, L. F. *Roteiros inéditos A Pedra do Reino*. São Paulo, 2007. Não publicado.

BALOGH, A.M. *Conjunções-Disjunções-Transmutações: da Literatura ao Cinema e à TV.2*. ed.revisada e ampliada.São Paulo: Annablume, 2005.

CARVALHO, L.F. *Cadernos de filmagem do diretor* [V.1, 2 ,3 ,4 ,5]. *A pedra do reino* da obra de Ariano Suassuna. São Paulo: Globo, 2007.

LAVOURARCAICA. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Produção Donald K. Ranvaud e Luiz Fernando Carvalho. Adaptação do romance homônimo de Raduan Nassar. 2001. Rio de Janeiro: Riofilme distribuidora, 2001. 1 bobina cinematográfica (163 min), son., color., 35mm.

POND, E. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

SANTOS, I. M. F. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1999.

SUASSUNA, A. *Ferros do Cariri: Uma Heráldica Sertaneja*. Recife: Guariba, 1974.

_____. *Romance d'A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2007.

TV GLOBO. Abertura *A Pedra do Reino*. 2007. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/a-pedra-do-reino/abertura.htm>. Acesso em: 28 jan. 2014

Submetido em 4 de setembro de 2014 | Aceito em 4 de março de 2015

O Desejo projetado: *Uma visita às teorias do cinema em diálogo com a psicanálise*

Projections of Desire: *a dialogue between Film theory and Psychoanalysis*

Henrique Codato¹

¹ *Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), é pós-doutorando no Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará (UFC).*

Resumo

Este texto se propõe a (re)visitar algumas teorias do cinema, nascidas principalmente entre as décadas de 1960-1990, que adotam o discurso psicanalítico como referência central na elaboração/sistematização de suas ideias. A partir de perspectivas variadas, que envolvem a história do cinema, a crítica cinematográfica, os estudos de gênero, da ideologia, entre outros, pretende-se sublinhar um pouco da riqueza produzida no comércio estabelecido por esses dois campos do saber – o cinema e a psicanálise – e que parece *resistir*; ressurgindo, direta ou indiretamente, em diversos estudos sobre o cinema contemporâneo. Nossa ideia é mostrar como a psicanálise pode ainda servir às teorias do cinema na elaboração de um pensamento sobre a imagem cinematográfica e a experiência do sujeito espectador.

Palavras-chave: Teorias do Cinema, Psicanálise, Desejo

Abstract:

This text aims to revisit some film theories appeared mostly between 1960-1990 that adopt as main reference the psychoanalytical discourse. As from many different perspectives that include history, critics of films, ideology and gender studies, we intend to register the richness produced by the commerce between cinema and psychoanalysis, which seems to last till today, showing up more direct or indirectly in several studies dedicated to contemporary cinema. We stand the idea that psychoanalytical discourse can still be an important tool/field to reflect about the cinematographic image and the spectator experience.

Keywords: Film theory. Psychoanalysis. Desire

Introdução

Este ensaio nasce do *flerte* entre o cinema e a psicanálise, com o desejo de manter aceso um importante diálogo estabelecido por estes dois campos, que atravessou e influenciou boa parte das discussões sobre o dispositivo cinematográfico nas entre as décadas de 1960 e 1980, mas que, por motivos diversos,² acabou perdendo muito de sua força e de seu vigor, ainda que nunca tenha se apagado por completo. Tal diálogo, com efeito, parece mesmo é *resistir*; ressurgindo de forma mais ou menos implícita, direta ou indiretamente, em diversos estudos sobre o cinema contemporâneo. Neste sentido, propomos (re)visitar uma série de teorizações que adotam o discurso psicanalítico como referência na sistematização/articulação de suas ideias, buscando, com esse gesto, refletir acerca da experiência do cinema e do espectador em nossos dias.

É necessário reconhecer que a relação entre o cinema e a psicanálise é bastante heterogênea, apresentando, por conseguinte, uma vasta possibilidade de leituras, entradas, facetas e configurações. Assim, o leitor encontrará a seguir algumas reflexões que perfazem diferentes trajetos, partindo de variadas perspectivas, como a da história do cinema (Casetti); da crítica cinematográfica (Comolli); dos estudos da ideologia (Baudry); de gênero (Mulvey e Doane), além de discussões mais conceituais e/ou epistemológicas (Oudart, Copjec, Bellour). Longe de qualquer tentativa de sistematização ou esquematização mais rigorosa, nosso principal objetivo aqui é reencontrar algumas dessas teorizações a fim de sinalizar, ainda que de maneira breve e incompleta, um pouco da riqueza produzida no intenso comércio estabelecido por esses dois campos do saber.

² Ao longo de sua história, a "ciência do inconsciente" suscitou/suscita críticas, resistências e conflitos das mais diferentes ordens (lembramos, como exemplo, o recente e polêmico embate entre o filósofo francês Michel Onfray, autor de *Le crépuscule d'une idole, l'affabulation freudienne* (Paris, Grasset, 2010, inédito no Brasil), livro que rebate e questiona as teorias elaboradas por Freud, e a historiadora e psicanalista Élisabeth Roudinesco, defensora de suas ideias). No que tange precisamente ao seu diálogo com as teorias do cinema, vários autores (Xavier, 2004; Aumont et alii, 2006; Casetti, 2008) reconhecem seu incontestável valor, ainda que, explicitamente, considerem-no como um paradigma historicamente datado, relacionado à corrente estruturalista de pensamento.

1. Cinema e Psique: aproximando dispositivos

Em seu texto intitulado *As aventuras do dispositivo (1978-2004)*, Ismail Xavier (2008) aponta para a existência de um cinema clássico que, em razão de sua estrutura narrativa, explora a potência de *simulação* do dispositivo, permitindo que o espectador se veja diante do espetáculo como um sujeito soberano, a quem o mundo se oferece sob condições ideais, recompondo, assim, a relação sujeito-objeto nos moldes do pensamento cartesiano; ou seja, “consolidada dentro da tradição burguesa” (XAVIER, 2008, p. 175). Como explica Xavier, diversas correntes teóricas nascidas entre as décadas de 1960 e 1980 dedicaram-se a pensar a articulação entre o aparato técnico cinematográfico e toda a engrenagem que envolve o filme, tendo como intenção principal desmistificar o sujeito e a consciência como entidades autônomas. Tais teorias se servem – principalmente, mas não exclusivamente – tanto do pensamento marxista acerca do pressuposto da dominação social, quanto das teorias psicanalíticas e o modelo de funcionamento do inconsciente. Seu pressuposto central é de que a estrutura da psique, tal qual apresentada por Sigmund Freud, encontraria, na economia do dispositivo cinematográfico, uma forma de espelhamento.

Também com a intenção de categorizar essas teorias a partir de seus respectivos interesses, Mireille Berton (2004) explica que todas elas teriam em comum o fato de elaborarem seus princípios de análise fílmica por meio de uma sintaxe relacionada aos processos psíquicos, tais como definidos e descritos pela psicanálise. A autora destaca, nesse sentido, duas tendências vizinhas de pensamento, ainda que um tanto distantes em suas respectivas aplicações. A primeira delas mostra a cumplicidade existente entre os mecanismos do filme e os do inconsciente, recorrendo, para isso, à interpretação de certos procedimentos que seriam comuns ao filme e ao trabalho do sonho, ao lapso e à fantasia, a exemplo do deslocamento e da condensação, da metáfora e da metonímia. Segundo Berton, essas aproximações teriam um viés *formalista*, enquanto a segunda tendência buscaria, ao contrário, interpretar o *conteúdo* presente no filme através das lentes fornecidas pelas teorias psicanalíticas. Essa segunda via, por sua vez, procura entender a constituição do

sujeito por meio dos mitos, dos esquemas discursivos, além de outras estruturas psíquicas presentes na *diégese* fílmica, revelando, dessa maneira, um conteúdo latente em oposição ao conteúdo pretensamente explícito da obra.

Ao analisar uma série de trabalhos desenvolvidos no início do século XX acerca do funcionamento do cinema e do filme em relação ao psiquismo,³ Berton (2004) sustenta a tese de que o cinema teria conseguido materializar e formalizar o inconsciente sob o modelo de um dispositivo antes mesmo que a psicanálise o instituisse como um “objeto” teórico e analítico. Seguindo os passos da pesquisadora norte-americana Mary Ann Doane (2002), Berton infere que, ainda que Freud não tenha desenvolvido nenhuma reflexão dedicada particularmente ao cinema ou ao filme, ele elabora um modelo de aparelho psíquico cuja função principal coincide com a do aparelho cinematográfico, ou seja: “a de representar uma relação espaço-temporal, mantendo acesa nossa relação com o fantasma da imortalidade” (DOANE *apud* Berton, 2004, p.69). Berton reivindica, desse modo, uma influência mútua entre os dois campos de conhecimento, propondo uma nova maneira de ver o cinema em relação à psicanálise; ou seja, como um paradigma epistemológico de funcionamento. Para a autora, essas duas *técnicas* teriam em comum o poder de reabilitar, na modernidade, a energia da imaginação e da fantasia.

2. O surgimento de um paradigma

Em seu longo compêndio sobre a história das teorias do cinema *moderno*,⁴ o pesquisador italiano Francesco Casetti (2008) também apresenta e organi-

³ Berton cita as reflexões do neurologista inglês Ernest Jones, mas recorre, principalmente, aos escritos de Paul Ramain (médico, conhecedor da psicanálise freudiana e cinéfilo declarado) sobre a ideia de fazer, do filme, “um espaço de experimentação que permite comprovar as teses freudianas sobre o inconsciente e o sonho” (BERTON, 2004, p. 54).

⁴ Casetti (2008) explica que, por detrás da aparente continuidade de temas estudados, intervêm, a partir da segunda guerra mundial, uma série de fenômenos inéditos que “progressivamente mudarão as formas e os sentidos da reflexão teórica a propósito do cinema” (CASETTI, 2008, p. 11). Para o autor, esses fenômenos diriam respeito à (1)aceitação do cinema como um fato cultural, (2) à acentuação de aspectos especializados e de uma nascente teoria do cinema e, finalmente, (3) uma internacionalização do debate intelectual.

za suas ideias a partir de três eixos paradigmáticos que, divididos de forma um tanto didática e arbitrária, abarcariam, segundo ele, distintas correntes de pensamento a respeito do cinema. O primeiro eixo, chamado pelo autor de *eixo estético-essencialista*, concerne ao caminho escolhido por aqueles que se interessam por uma suposta *natureza realista* do cinema, buscando encontrar, com isso, uma possível *ontologia* para a imagem cinematográfica. O pensamento de André Bazin⁵ seria o exemplo maior desse tipo de vertente, mas ela também incluiria, para Casetti, entre outros, os trabalhos de Siegfried Krakauer e de Edgar Morin.⁶

Já o segundo eixo, intitulado *eixo interpretativo*, responderia ao modelo dito da *especialidade*, compreendendo o cinema como um fenômeno circunscrito por diversas contingências que, para Casetti, “dariam voz a emergências significativas” (CASETTI, 2008, p. 21). Não se trata, aqui, de encontrar para a sétima arte uma essência ou uma definição –preocupação do eixo anterior –, mas, sim, de interrogar-se sobre uma série de questões que entrecruzam o universo cinematográfico de forma mais ou menos direta, e que em conjunto e interação compõem uma espécie de *problemática* (de) marcada pela *expressividade do discurso* (CASETTI, 2008, p. 20). Esse seria o caso, por exemplo, de diversas teorias do cinema que se dedicam a entender os modos de representação, ou, ainda, o valor político e ideológico do suporte cinematográfico.

Finalmente, o terceiro eixo – que seria, na verdade, uma espécie de eixo *intermediário*⁷ – é batizado de *paradigma das teorias metodológicas*, e se interessa, sobretudo, pelo “método” utilizado para se acercar do “objeto” cinema, relevando, na sistematização de um *modus operandi* do olhar, uma perspectiva particular; uma ótica específica. Nesse tipo de eixo, a pergunta

⁵ Fica implícita, aqui, a menção que Casetti faz à obra de Bazin, chamada *O que é o cinema?* (*Qu'est-ce que le cinéma?*, 1959), que, como seu próprio nome sugere, preocupa-se em encontrar uma ontologia para a sétima arte.

⁶ Casetti faz referência aqui à obra de Morin *O cinema ou o homem imaginário* (*Le cinéma ou l'homme imaginaire*), originalmente de 1958.

⁷ De fato, o eixo dito das teorias metodológicas (Casetti, 2008, p.19) é apresentado, no livro, como o segundo paradigma. Para fins didáticos e de organização, deslocamos o segundo eixo de lugar, uma vez que ele parece ser, nos moldes de Casetti, aquele que abarca nosso problema de pesquisa.

central é: “de que ponto de vista devemos observar (o cinema), e como ele se revela sob esse determinado ângulo?” (CASSETTI, 2008, p. 19), pois o que está em jogo nesse paradigma relaciona-se menos ao objeto do que a certa *pertinência analítica*, por assim dizer. Esse seria o caso daquelas disciplinas que dedicaram ao cinema um olhar singular, sujeitando-o a alguma forma sistematizada de saber, a exemplo da sociologia, da psicologia, da psicanálise e da semiótica, domínios de estudo que Casetti decide abordar separadamente no decorrer de seu livro.

Ao apresentar mais especificamente esse último eixo, Casetti aponta o trabalho de Christian Metz como uma espécie de “marco fundador” desse modelo de investigação. Se o pensamento de Metz lhe parece emblemático, é sem dúvida em razão do notável rigor analítico e teórico que o ampara, uma vez que, para Casetti, as teorias metodológicas estariam muito mais engajadas em validar seus respectivos campos científicos do que em apreender a essência ou a complexidade do fenômeno e do objeto investigado. O autor chega a sublinhar um movimento duplo de transformação que tal eixo demarcaria, tanto no que diz respeito à maneira de refletir acerca do cinema – mais interessada na sistematização de um conhecimento a ele aplicável –, quanto, também, ao perfil daqueles que passam a se interessar por ele. De fato, diz Casetti, o pensamento de Metz constitui o ato de nascimento efetivo de um “novo paradigma” (CASSETTI, 2008, p. 104) que se abre para uma outra forma de experiência cinematográfica e que, por conseguinte, faz também aparecer um novo tipo de *olhar* lançado para o filme: aquele do pesquisador acadêmico.

Embora Casetti reconheça e até mesmo exalte a importância do trabalho de Metz na constituição de um campo científico aplicável ao cinema e ao filme,⁸ é impossível não assinalar a crítica lançada pelo autor sobre uma pre-

⁸ No caso de Metz e de seu ensaio, trata-se da semiótica/linguística. Aliás, é bastante curioso notarmos que, ao mesmo tempo em que Casetti parece exaltar a obra de Metz como marco fundador para sua arbitrária divisão de paradigmas das teorias do cinema moderno, ele questiona seu ineditismo ao citar os trabalhos de Gilbert Cohen-Séat, que já em 1946 falava na necessidade de organização metodológica para dar conta do fenômeno do cinema, lançando um domínio de pesquisa que intitulou *filmologia* e publicando suas conclusões (algumas, segundo Casetti, bastante próximas àquelas de Metz) por meio de congressos e revistas especializadas (notadamente da *Revue Internationale de Filmologie*), entre o final dos anos 1940 e meados dos 1960. (CASSETTI, 2008, p. 105).

tensa supervalorização do *método* em detrimento do objeto, qualidade que, para Casetti, distinguiria não apenas o trabalho do pesquisador francês, como também uma série de outras reflexões que o seguiram, atuando, por assim dizer, como um *sintoma* que as amarra às molduras de um mesmo paradigma. Ainda que se deva admitir que a preocupação em desenvolver um método de análise possa ser uma característica comum dessas ditas reflexões, sublinhar a oposição entre método e objeto como sua qualidade distintiva um gesto redutor por desprezar a singularidade e a complexidade que sustentam cada um desses campos teóricos em relação ao universo cinematográfico analisado. No que tange à psicanálise, Casetti afirma: “(...) a psicanálise do cinema se comportou amplamente como qualquer outra aproximação científica: ela estabeleceu pertinências, ela interpretou dados, ela elaborou modelos, ela procurou verificações” (Casetti, 2008, p. 177).

3. Cinema e imaginário: as contribuições de Christian Metz

Para Xavier (2008), Metz é o grande sistematizador das ideias de Jean-Louis Baudry. Em seu livro *O efeito cinema* (*L'effet cinéma*, 1976), Baudry “realça a dupla dimensão do filme, [tanto] como artefato (o fazer, a arte, a representação) [quanto] como experiência subjetiva” (XAVIER, 2008, p.175), aproximando, com isso, a situação do espectador de cinema àquela dos homens acorrentados do Mito da Caverna de Platão. A imobilidade do espectador é por ele utilizada para justificar tal comparação, também característica da criança que acaba de nascer e do sujeito que sonha. Nessa perspectiva, a tela de cinema seria, simbolicamente, o útero materno para o qual o espectador desejaria retornar, reafirmando as bases psicanalíticas que fundamentam a relação entre sujeito desejante e objeto desejado. Para Baudry, a experiência do cinema convoca o desejo de recorrer a uma realidade alucinatória ou mais que real. Assim, “aquilo que o sonho traz de maneira fisiológica, e que Platão expressou pela forma do mito, o cinema obtém da maneira mais concreta possível: pela percepção” (Casetti, 2008, p. 185).

Com efeito, Baudry se apropria da noção de *identificação* para fundamentar sua teoria sobre o cinema de ficção, baseada tanto nas ideias de Louis Althusser acerca dos aparelhos ideológicos do Estado, quanto nas teorias de Jacques Lacan sobre o sujeito psicanalítico, que o auxiliam a demonstrar que os efeitos ideológicos envolvem a constituição não apenas de um sujeito social, mas também de um sujeito transcendental, de uma unidade pretensamente imaginária presente no texto/filme. Dito de outro modo, o que interessa ao pesquisador é entender o lugar destinado pelo cinema narrativo a seu espectador; ou ainda, tal como infere Xavier (1983, p. 359), interessa-lhe mesmo a “participação efetiva”, o jogo das identificações, a constituição do espectador como “sujeito” a partir da instância do olhar.

Baudry defende que o mascaramento das diferenças e das contradições sociais são, de certo modo, análogas ao mascaramento de nossa percepção quanto à ilusão de movimento no cinema. Ao se posicionar politicamente, com um discurso notadamente marxista, o objetivo maior de suas observações se torna, então, identificar os efeitos ideológicos produzidos pela máquina cinematográfica, não somente no conteúdo proposto pelo filme, mas, sobretudo, através do funcionamento de seu dispositivo. Para tanto, Baudry compara o processo de identificação do espectador no filme de ficção à experiência de identificação vivida pela criança no chamado “estágio do espelho”, tal como introduzida e discutida por Lacan. Para Baudry, é necessário desconstruir o processo cinematográfico a fim de entendermos que há uma ideologia (dominante) inscrita no aparelho, reconhecível através das emendas, das lacunas e das descontinuidades próprias ao cinema (XAVIER, 1989).

Na época em que o cinema ainda era uma novidade, em que a reprodução de imagens em movimento era coisa surpreendente; quando a existência mesma do cinematógrafo era um problema, despontava o que Metz (1994) chama de crítica ou análise cinematográfica. Mesmo que ela tenha reconhecidamente um caráter muito mais *filmográfico* que cinematográfico, a atividade teórica de descrever o filme por meio de uma observação fundamentada no conceito de *impressão de realidade* traz como principal objetivo entender o todo pela parte, o meio pelo fim, o próprio cinema pelo filme. Judith Mayne (1993) explica que o cinema clássico se firma, desde seus primórdios, como

uma instituição essencialmente narrativa. Segundo a autora, o cinema surge como um prolongamento da tradição realista da narrativa associada à perspectiva do romance ocidental do século XIX. É preciso lembrar, nesse sentido, que o cinema (narrativo) e a literatura (junto com o teatro, acrescentaríamos) são artes que colocam em ação a palavra por meio do gesto do *contar*, gesto este que, para a psicanálise, é “uma das mais fundamentais vias para a construção de uma identidade, em termos tanto culturais quanto individuais” (MAYNE, 1993, p. 24).

A *impressão de realidade* é explicada por Metz (1980) como a sensação de que aquilo que vemos projetado na tela se refere à realidade propriamente dita. Essa suposta impressão permite um maior ou menor investimento por parte do sujeito no processo perceptivo e afetivo que a experiência espectral circunscreve, o que significa dizer que ela é proporcional à capacidade que o filme possui de “modular”, enquadrar, conduzir o olhar por meio de determinados artificios que lhe são únicos; mas com uma escritura que é sempre original e singular. Assim, os vários códigos narrativos de um filme fornecem ao espectador um *ponto privilegiado* de onde lhe será então possível entender, avaliar e compreender o que acontece na tela (MAYNE, 1994, p. 25). Cada uma das artes da representação – a fotografia, a pintura, o teatro e, claro, o próprio cinema – apresenta um distinto grau ou índice de impressão de realidade, admitindo, portanto, variações que (co)respondem ao dispositivo que lhe é próprio e à economia que ele dinamiza. Para Metz (1980), no cinema, a *impressão da realidade* alimenta um sistema dialético de oposições, elaborado a partir dos conceitos de realidade e de ilusão, de verdade e de verosimilhança.

A *impressão de realidade*, tal como solicitada pelo cinema, influencia o regime da representação no sentido de uma percepção mais ativa do desejo inconsciente. No cinema, o *voyeur* – característica fundamental de todo espectador de cinema – não pode contar com a condescendência do objeto observado, uma vez que ele está ausente no momento da experiência. O que se vê projetado na tela é apenas a imagem, a *sombra*, por assim dizer, desse referido objeto. Assim sendo, o cinema seria uma arte essencialmente fetichista, pois seu dispositivo faz com que nos esqueçamos, ao menos em parte, da ausência do objeto. A *identificação cinematográfica primária* seria, pois, a identificação

do espectador ao seu próprio olhar (narcisista) “como puro ato de percepção” (METZ, 1980, p. 62), que age dividido entre seu investimento pulsional na narrativa fílmica e a consciência de que aquilo que é visto não é a realidade propriamente dita. Nesse sentido, o cinema acaba sempre por convocar uma reencenação, uma (re)dramatização, uma repetição da cena primária.⁹

Tal consciência de percepção inaugura uma série sobreposta de identificações, por sua vez chamadas de *secundárias*. Idealmente, o espectador se identifica ao protagonista ou aos personagens do filme (ou, ainda, a elementos do cenário e/ou outros objetos filmados, o que ressalta o caráter fetichista do cinema). Essas identificações acabam por atravessar e, de certo modo, condicionar a relação estabelecida entre o olhar e a imagem cinematográfica. Segundo Metz (1980), nos identificamos mais facilmente aos habitantes das telas do que àqueles dos palcos, pois seria impossível imaginá-los desprovidos de sua realidade física, ainda que transpostos em objetos de um mundo imaginário. Se a *persona* do teatro é encarnada, por assim dizer, no próprio texto; na *palavra* que lhe destina o autor da peça (que, antes de qualquer coisa, é um escritor), no cinema, o corpo do ator e o corpo da personagem são completamente indissociáveis. Assim, um filme vem sempre alimentar as figuras fantasmáticas do sujeito espectador ao passo em que ele é confrontado com as fantasias encenadas do outro, da alteridade.

Metz sublinha, na experiência do cinema, um traço *semionírico*, uma espécie de sonho desperto, um “estado de vigília que precede da contemplação” (METZ, 1980, p. 160). No entanto, a despeito do sonhador que ignora que sonha, o espectador de cinema sabe que está no cinema, o que valeria dizer que a *impressão de realidade* do cinema é comparável à *ilusão de realidade* do sonho: estado fílmico e estado onírico se assemelham, justamente, em suas respectivas falhas. A tendência é que uma espécie de baixa de vigilância se instaure, favorecendo um recuo ao narcisismo e a outras matrizes fantasmáticas. Em suma, para Metz (1980, p.130), o cinema de ficção parece ser “a realização alucinatória do desejo ou de um fantasma”.

⁹ Também conhecida como cena originária ou primordial, ela designa a relação sexual observada ou fantasiada pela criança e interpretada em termos de violência paterna. Para a psicanálise, ela representa, junto com a ameaça de castração, um importante fantasma constituinte do sujeito.

A força de um filme reside, assim, na capacidade de transformar em presença aquilo que está ausente, se utilizando, para isso, de uma série de aparelhagens e de jogos de luz e de sombras. Se o dispositivo cinematográfico é inteiramente construído com a intenção de “configurar concretamente a ausência de seu objeto” (METZ, 1980, p. 73), o prazer se encontraria, nesse caso, na possibilidade desse distanciamento seguro que o espectador toma em relação à realidade na experiência do filme. Pois o grande paradoxo do cinema, como afirma a filósofa Marie-José Mondzain (2007), é que ele é significativo, mas também encarnação do imaginário, por isso mesmo batizado por Metz de *Significante Imaginário*¹⁰. Tal seria, portanto, a ilusão primordial do cinema: tomar essa imagem pelo imaginário, quando ela é apenas um significante que surge sob determinadas codificações específicas.

Como uma forma de arte, o cinema é absolutamente erótico, uma vez que tudo nele acontece para o outro, para o espectador. Ele aciona, de modo bastante particular, as chamadas *paixões perceptivas*: o desejo de ver e de ouvir (METZ, 1980). A sala de cinema é o lugar público das imagens, no qual o espectador experimenta a sensação de, ele mesmo, tornar-se um verdadeiro *lugar de imagem*; ele é ausente como percebido, presente (ou onipresente) como perceptor. Um filme existe apenas sob a condição de ser visto na duração de sua projeção. Nesse sentido, Metz destaca a importância dos enquadramentos e dos movimentos de câmera que nos guiam pela ficção filmada. Se, por um lado, elas são meras operações imagéticas, por outro agem como uma forma de *censura do olhar* – pois o gesto de enquadrar, de selecionar o que deve ser filmado, sempre pressupõe uma exclusão – colocando em paralelo a excitação e a retenção do desejo e fazendo, assim, variar infinitamente as fronteiras que limitam o olhar.

¹⁰ Nome de seu conhecido ensaio (*Le signifiant imaginaire*, 1975), inteiramente dedicado aos estudos psicanalíticos aplicados ao cinema.

4. Oudart e Comolli: a influência de Cahiers du Cinéma

O texto intitulado *A sutura*,¹¹ de Jean-Pierre Oudart, que aparece na revista *Cahiers du Cinéma* de maio de 1969, pode ser entendido, se atentarmos para a construção de seu pensamento e do vocabulário utilizado, como uma tentativa de diálogo entre a teoria psicanalítica lacaniana e o funcionamento do cinema narrativo. Por meio de uma extensa análise da obra de Robert Bresson, Oudart postula que, no quadro de um enunciado cinematográfico e a partir da articulação entre campo e contracampo, é possível vislumbrar uma espécie de *vão*, um espaço vazio representado pela existência de alguma coisa ou de “um suposto sujeito”, batizado pelo autor de “o Ausente” (*l’Absent*). O campo ocupado por essa *presença-ausência*, um terceiro campo em relação à tela, é o local no qual o imaginário cinematográfico se constitui, e é justamente nesse espaço que o significante encontra eco para reverberar no campo fílmico, adquirindo, assim, sentidos. Esse campo seria, para Oudart, o lugar do espectador.

Nesse caso, a sutura representa a relação estabelecida entre enunciado fílmico e sujeito espectador. Em termos gerais, o processo de sutura vem permitir ao olhar do espectador encontrar o gozo na imagem cinematográfica, assim como faz a criança na primeira infância, ao mirar seu reflexo no espelho, segundo Lacan. Essa “imagem idealizada”, que parece, ao menos num primeiro momento, estar completa ou unificada na presença de um campo filmado, logo se mostra fragmentada pela intervenção de um contracampo até então ausente, revelando o sistema de códigos e estratégia que sustenta a estrutura narrativa do filme e fazendo, desse modo, que o espectador saia da ilusão.

Oudart parece querer provar que os movimentos de deslocamento e de condensação operados pelo filme são análogos àqueles do sonho; esse processo de sutura, que tece e fabrica o sentido, é exatamente aquilo que permite à narrativa fílmica construir seu espaço. A sutura é tratada por Oudart a partir da mobilização de dois elementos fundamentais ao cinema: o corte e o ponto de vista (BORDWELL, 1985, p. 111). Segundo David Bordwell, a partir

¹¹ No original, *La suture*. O termo, apesar de nunca ter sido utilizado por Lacan, sendo sugerido, posteriormente, por um de seus discípulos (Jacques Alain-Miller), e serviria para nomear a relação de quebra entre o sujeito e a cadeia do discurso.

de uma interpretação do texto de Oudart, a primeira pergunta feita pelo espectador de cinema frente a uma imagem seria “quem está vendo isso?”. Na sequência, com a intervenção de um segundo corte, a narrativa revela, então, a figura de um personagem, logo associado como o dono da perspectiva e do olhar que conduz primeira cena. Assim, caberia ao espectador, simultaneamente, as tarefas de antecipação e de memória, pois no funcionamento do cinema narrativo dito tradicional ou clássico, uma imagem geralmente anuncia ou prefigura outra imagem, que, por sua vez, só ganha sentidos se entendida como uma espécie de resposta à anterior.¹²

Os escritos desenvolvidos por Jean-Louis Comolli durante seu tempo como redator-chefe da revista *Cahiers du Cinéma* (1968-1972) também apresentam um forte teor psicanalítico.¹³ Para Comolli (2008), na esteira de Guy Debord, o cinema seria ao mesmo tempo um alimentador da potência do espetáculo, mas também uma ferramenta crítica desse mesmo espetáculo; instrumento que convoca a contemplação, mas, do mesmo modo, a reflexão e a crítica. Este seria “a única oportunidade de discutir publicamente as dimensões históricas das narrativas e dos espelhos que abrigam – ou enquadram – nossos desejos” (COMOLLI, 2008, p. 23). O que interessa ao autor são as complexas relações que a técnica, a estética e a ideologia estabelecem na experiência cinematográfica. A questão da *mise-en-scène* aparece, então, como um elemento crucial no desenvolvimento de seu pensamento, pois, para Comolli, “colocar em cena é ser colocado em cena (...) pela própria constituição de uma cena” (COMOLLI, 2008, p. 82), o que implica dizer que, no gesto de fazer cinema, haveria uma inversão entre sujeito e objeto. É justamente por não se ver olhado que o olhar – ou o espectador – pode, então, aderir ao filme, à coisa representada.

No cinema, o espectador sempre está dividido entre o gesto de crer e o de duvidar. O exercício da *denegação* o transforma, simultaneamente, em cúmplice e adversário do filme que lhe é dado a ver. Segundo Xavier (2008),

¹² A ideia da sutura apresentada por Oudart influenciou uma série de outros importantes trabalhos sobre o filme narrativo, sobretudo anglófonos, tais como os de Daniel Dayan, Stephen Heath e Kaja Silverman.

¹³ Muitos desses escritos compõem a obra *Ver e poder (Voir et pouvoir)*, lançada em 2004 na França e em 2008 no Brasil (ver bibliografia).

Comolli mostra que o dispositivo técnico está implicado numa dinâmica que responde a um discurso hegemônico e que é necessário “introduzir a dúvida no campo do visível (...) para que se estabeleça a reflexão” (XAVIER, 2008, p. 181); o que justifica, segundo Comolli, a potência do cinema documentário – feito *sob o risco do real*¹⁴ – em detrimento do cinema de ficção. No que se refere ao papel do desejo neste processo, o autor lhe destina um lugar bastante privilegiado em sua teoria. Diz Comolli: “tudo o que atua em um filme passa, em algum momento, pelo filtro significativo do *desejo*: uma vez inscrito esse desejo, ele se manifesta no filme, até mesmo o excede, nele se distancia, mas nele atua” (COMOLLI, 2008, p. 105).

5. Questões de Gênero: tangenciando a psicanálise

Prazer visual e cinema narrativo,¹⁵ artigo escrito por Laura Mulvey em 1973 e publicado em 1975 na revista escocesa *Screen*, estabelece uma aproximação por vezes classificada como ortodoxa demais sobre o cinema dito *mainstream*, acusando-o de destinar à mulher e às protagonistas femininas o papel de objeto do olhar, em oposição ao lugar do sujeito espectador, ocupado, na maioria das vezes, por uma figura masculina. “A mulher como imagem e o homem como dono do olhar” é, aliás, o nome escolhido para introduzir a terceira parte de seu texto. Parece-nos, de fato, que Mulvey aponta e critica uma certa “masculinização” do olhar na experiência do cinema, uma vez que determinados modelos de prazer e de identificação parecem se repetir com certa frequência nos filmes narrativos, infligindo um ponto de vista “masculinizante” na construção tanto da imagem cinematográfica, quanto do olhar do espectador.

Ao fazer uso das teorias de Freud e de Lacan acerca do desejo, a autora denuncia uma tendência essencialmente patriarcal, machista e heteronormativa do cinema. Mulvey classifica o olhar lançado à representação feminina nas

¹⁴ Alusão a um dos textos do autor que leva esse mesmo título (COMOLLI, 2008). Trata-se, aqui, de sublinhar a intervenção do acaso e do inesperado na relação entre o sujeito filmado e o olho (mecânico) daquele que filma.

¹⁵ No original: *Visual pleasure and narrative cinema*.

grandes telas como fetichista e *voyeurista*, e abordando as teorias psicanalíticas a partir de um posicionamento claramente feminista e militante. Segundo Mulvey, o cinema de Hollywood, em especial o melodrama, geralmente reflete a linguagem patriarcal e a ideologia dominante sobre as quais ele mesmo é fundado. Nos filmes produzidos por esse tipo de cinema, a mulher aparece sempre como um objeto (do desejo sexual) e não como sujeito, tendo sua imagem a função de satisfazer o prazer visual masculino.

Uma das críticas mais recorrentes (e contundentes) acerca de seu trabalho deve-se ao fato de Mulvey, em seu ensaio, não ter se interessado pela mulher como espectadora de cinema, objetivando, assim, ainda mais o seu papel na experiência do filme. A autora passa ao largo de questões importantes, como a do prazer feminino, por exemplo, um “erro grave para uma autora feminista, em diálogo com outras autoras militantes” (RAMOS *apud* Bartucci, 2000, p. 143). Tais condenações acabaram gerando, como resposta, um segundo texto da autora, intitulado *Afterthoughts on visual pleasure and narrative cinema* (1981), uma análise dedicada ao faroeste de King Vidor, *Duelo ao sol* (*Duel in the sun*, 1946). Sua contribuição com o desenvolvimento de uma crítica de cunho feminista ao cinema narrativo tradicional é inegável, além de romper com os regimes de prazer visuais preestabelecidos, “única possibilidade de construção de um contra-cinema” (MALUF *in* Maluf et ali., 2005).

A articulação da voz, do corpo e do espaço no filme é a preocupação central da pesquisadora britânica Mary Ann Doane. Doane, assim como Mulvey, é declaradamente feminista e suas ideias são fortemente influenciadas pelas teorias francesas.¹⁶ A autora examina a diferença entre as categorias de sexo e gênero no universo do cinema, associando-as às teorias psicanalíticas. Além de questões relacionadas ao feminismo, com destaque para uma elaborada teorização sobre o olhar espectadorial feminino, interessa-lhe também a função do som na definição do que ela chama de “corpo do filme”, entendendo a

¹⁶ Há uma espécie de tendência em classificar os trabalhos teóricos sobre cinema, selecionando-os não somente a partir de suas ideias fundamentais, mas, do mesmo modo, pela origem geográfica ou pátria de seus autores. Assim, temos a escola francesa (que inclui, em larga medida, os nomes aqui citados, entre diversos outros), a escola norte-americana (Porter, Griffith), a escola russa (Eisenstein, Vertov, Kulechov) etc.

voz como “um índice de presença articulado a um corpo enquanto elemento definidor do espaço” (XAVIER, 1989, p. 369). Doane ressalta o notável paralelismo entre voz e poder, desmascarando o uso da voz no cinema narrativo enquanto um elemento que reafirma a ordem patriarcal; um fator de aparente unidade, que contribui para a constituição do filme como um *corpo imaginário* unificado, supostamente livre das fragmentações e descontinuidades que lhe são fundamentais.

Doane examina o cinema narrativo tradicional e coloca em tensão (1) a maneira como a câmera filma/dá voz ao corpo feminino nos filmes; (2) as formas como os personagens femininos definem seu próprio espaço na narrativa fílmica; e, não menos importante, (3) os interesses da indústria cinematográfica hollywoodiana em manipular imagens no sentido de promover o consumo entre a audiência feminina. Como explica Xavier (1989), a psicanálise cumpriria, no caso, dois requisitos fundamentais: o de tematizar o prazer da voz como uma “pulsão invocatória”, seguindo o pensamento lacaniano sobre o desejo; e, justamente, o de discutir a questão da “política da voz” no cinema. Ao vincular o problema da voz com a figuração do corpo e do espaço no filme, Doane sublinha o caráter heterogêneo do cinema no que tange a “uma diferença sexual acentuada pela desigual divisão do trabalho na economia do olhar e da escuta” (XAVIER, 1989, p. 371). Mais recentemente, Doane (2002) tem se dedicado a uma reflexão sobre o tempo, defendendo a existência de um *tempo cinematográfico*, que teria servido tanto como *sintoma*, quanto como paradigma no desenvolvimento da noção de temporalidade que balizou todo o século XX.

6. Outras perspectivas

Outro nome importante nesse grupo de teorias é o de Raymond Bellour. Xavier (2008) explica que Bellour, na década de 1970, preocupou-se enormemente com a questão da narrativa, procurando estabelecer “a integração de [seus] vários níveis num “sistema textual”, elegendo a psicanálise como referência central” (XAVIER, 2008, p. 197). Já na década seguinte, seu interesse parece migrar para a questão dos dispositivos, discutindo a passagem de um

tipo de imagem a outro, tema principal, aliás, de sua conhecida publicação *Entre-Imagens: foto, cinema, vídeo*¹⁷ (1980). Nesse momento, o que inquieta Bellour são as transformações na natureza e na percepção das imagens que, por meio de hibridizações, citações e enxertos, inaugurariam outros distintos regimes de experiência. Através desse comércio entre diferentes meios e suportes, o pesquisador francês defende a produção de uma outra relação espaciotemporal, resumida no conceito de *entre-imagens* – o que nos exigiria, por conseguinte, um outro tipo de visualidade, e inaugurando, nesse sentido, um novo paradigma estético-cultural (XAVIER, 2008).

No que diz respeito precisamente aos seus trabalhos de cunho psicanalítico,¹⁸ Bellour se dedica a analisar uma série de produções norte-americanas (notadamente de Alfred Hitchcock, Fritz Lang e Vincent Minelli) a fim de mostrar que o cinema dito clássico mobiliza um jogo de simetrias e de dissimetrias, de equilíbrios e desequilíbrios, de colagens e de rupturas, de repetições e de variações; movimentos¹⁹ através dos quais convoca um forte investimento do universo psíquico, sublinhando a emergência do desejo que se dobra à lei. Assim, segundo Bellour, “todo filme [narrativo] estaria submetido às regras da narrativa (castração), assim como todo sujeito se submete ao complexo de Édipo” (CASETTI, 2008, p. 189). Édipo torna-se, portanto, o elemento que marca qualquer estrutura ficcional, “aquilo que, sem cessar, continuamos a contar”, como sugere Casetti (2008, p. 191). Em suma, para Bellour, é a dinâmica das pulsões que forneceria o modelo da dinâmica do olhar solicitado por ambos, dispositivo cinematográfico e narrativa fílmica.

Já no final de década de 1980, a filósofa e psicanalista norte americana Joan Copjec faz uma releitura das teorias do cinema sob a luz de uma nova interpretação do pensamento de Lacan. Segundo a autora, a maioria dessas “teorias” concebem a tela de cinema como uma espécie de espelho, quando, de

¹⁷ No original: *L'entre-images: photo, cinéma, vidéo*.

¹⁸ Mais recentemente, em 2009, Bellour lançou um novo livro sobre a hipnose e o cinema, seu interesse de estudo nos últimos anos.

¹⁹ Esses movimentos seriam consequência de uma série de estratégias de câmera e de edição levantadas por Bellour (1975), tais como campo/contracampo; aberturas e fechamentos de ângulos, enquadramentos, alternância de planos, entre outros.

fato, parece mesmo que, numa leitura mais *radical* de Lacan, o espelho é que operaria tal qual uma tela (COPJEC, 1989). Copjec sugere que o modelo de espectador adotado por essas teorias se articula em torno de três conceitos-chave: o *olhar panóptico* de Foucault; a noção de *dispositivo* segundo Gaston de Bachelard; e a de sujeito althusseriano. Para a arte, de uma maneira geral, o *olhar* se torna uma noção *espacial*, construída por meio de uma analogia com o ponto geométrico da perspectiva renascentista,²⁰ a partir do qual nenhuma distorção ou deformação seria possível, fazendo, como consequência, que as noções de *ser* e de *sentido* coincidam. Para Copjec, se o sujeito é produto da identificação do olhar com o significado da imagem, então, o próprio sentido seria o responsável por *fundar* o sujeito (COPJEC, 1989, p. 34).

Ainda segundo Copjec, a incorporação da psicanálise ao campo dos estudos cinematográficos teria acontecido essencialmente por meio de uma leitura de “O estágio do espelho como formador da função do Eu”, escrito por Lacan em 1949. A autora defende, contudo, que Lacan reformula seu conceito, reestruturando as ideias apresentadas nesse ensaio inicial no decorrer de seu Seminário XI, de 1964, mais especificamente no capítulo intitulado “Do olhar como *objeto a*”. Se o espaço e a ideologia da perspectiva renascentista pressupõem um sujeito centrado e transcendente, tal ideia de sujeito é veementemente rejeitada por Lacan, que defende a ideia de um sujeito cindido, pois, para ele, “o sujeito que fala nunca pode ser totalmente apanhado no registro do imaginário” (COPJEC, 1999, p. 43). No que tange à estrutura do domínio visual nesse contexto, Copjec nos dirá que é a linguística, e não a ótica, que se ocupa desse domínio, uma vez que o que parece estar em jogo, nesse caso, é muito mais o sentido, além do próprio significante:

Quando nós dizemos que o sujeito foi apanhado/capturado (*piegé*) no imaginário, nós queremos dizer que o sujeito não pode imaginar nada fora desse registro;

²⁰ Sob o princípio da *câmera obscura*, os artistas sempre procuraram encontrar/atingir um realismo fiel para suas obras, construindo e adaptando, ao longo da história, uma visão geométrica de perspectiva que produz uma ilusão da realidade na medida em que transpõe proporcionalmente, em tamanho e posição, os objetos representados. A perspectiva renascentista é oriunda da ótica, baseada na ideia de uma convergência dos raios de luz sobre um determinado ponto, tendo sido extremamente importante no desenvolvimento das artes ditas bidimensionais – a pintura, a fotografia e o cinema –, do mesmo modo que para a arquitetura (PANOFSKY, 1999).



não existe nada no imaginário que permita ao sujeito transcendê-lo. Quando nós dizemos que um quadro, ou qualquer outra representação é uma armadilha (*piège*) para o olhar, nós queremos dizer que o sujeito consegue imaginar alguma coisa fora do quadro. O sujeito é capturado ao passo que ele se sente refreado, proibido de ver aquilo que ele imagina alhures²¹. (COPJEC, 1999, p. 44)

Contrariamente a essa posição chamada pela autora de *idealista*, que, como vimos, faz da forma a *causa* do ser, Lacan localiza essa suposta causa naquilo que, justamente, não tem significante ou significado no campo visual – portanto, algo sem forma (*informé*). Como defende Copjec, o sujeito espectador seria, então, “produto da impossibilidade de ver aquilo que falta à própria representação”, criando novas fantasias, a fim de conseguir, de algum modo, transpor (ainda que imaginariamente) esse incontornável impedimento. “Em outros termos, é o desejo que investe o sujeito no campo do visível” (COPJEC, 1999, p. 45). Assim, se nas teorias do cinema o sujeito é geralmente identificado ao olhar, entendido como um sentido ou um significado relacionados à própria dinâmica da imagem (como mostra, por exemplo, a *identificação primária* de Metz), para Lacan, por sua vez, o sujeito também se identificaria ao olhar, mas como um significante para a *falta*. “Um sujeito é criado por um desejo que é sempre *feito* da lei, mas não sua realização”, lembra Copjec (1999, p.45). Portanto, o desejo não poderia jamais ser uma realização, visto que ele não tem nenhum conteúdo. Ele é vazio, fratura ocasionada pela própria ideia da impossibilidade, da interferência da lei, do irromper do Simbólico.

Convém também citar algumas contribuições originais que, mais recentemente, se ocuparam em relacionar cinema e psicanálise. É o caso, por exemplo, de Slavoj Žižek, que trabalha na perspectiva da psicanálise lacaniana, da filosofia de Hegel, somadas às teorias marxistas acerca da ideologia e da luta de classes, desenvolvendo uma crítica contundente ao capitalismo, à ideia de cultura e à própria noção de política, tal qual aparecem no contempo-

²¹ No original: “Quand nous disons que le sujet est piégé par l’imaginaire, nous voulons dire que le sujet ne peut pas imaginer quelque chose en dehors de lui; il n’existe rien dans l’imaginaire qui permette au sujet de le transcender. Lorsque nous disons qu’un tableau, ou n’importe quelle autre représentation, est un piège pour le regard, nous voulons dire que le sujet vient à imaginer quelque chose en dehors du tableau. Le sujet est piégé, en ce sens qu’il a le sentiment d’être retenu, interdit de voir ce qu’il imagine au-delà. » (N.T.)

râneo. No que tange mais propriamente ao cinema, Zizek explora possíveis elementos simbólicos supostamente escondidos ou camuflados nos filmes de Hollywood, tentando mostrar que a impressão de realidade – ou o *efeito de realidade*, como prefere dizer o filósofo – só se manifesta em razão da dependência estabelecida entre os campos do Real e do Simbólico. O intervalo entre esses dois campos seria sempre mediado por uma elo imaginário que ordena a cadeia de significantes do filme, lugar no qual o sujeito espectador *ancora*, por assim dizer, seu olhar e suas fantasias.

Considerações Finais

Estas reflexões são esforços reconhecidamente importantes no desenvolvimento das teorias do cinema. Malgrado sua apresentação, feita aqui de maneira panorâmica, todas elas permitem entrever, logo de partida, um núcleo de ação comum: a utilização do conhecimento psicanalítico como uma *ferramenta*, um campo de saber que serve para pensar o cinema – enquanto um dispositivo, uma máquina que opera a partir de certas condições para determinados fins; o filme – esse lugar imaginário para onde somos deslocados por meio da articulação entre as imagens e os sons que estruturam a narrativa; esse “corredor entre mim e o mundo” (COMPAGNON, 2007, p. 18) – e, finalmente, o espectador – noção que parece se dividir entre os estatutos de *olhar* (numa perspectiva ótica e fenomenológica) e de *lugar* (topologicamente falando). Como atenta Copjec (1999), não há consenso na maneira dessas teorias se aproximarem da ideia de um sujeito espectador, o que, de algum modo, expõe uma das mais profundas fragilidades, nas, também, ao mesmo tempo, a maior riqueza desse grupo de teorizações.

A multiplicidade de aproximações se embaralham em torno de uma discussão que visa dar conta de um complexo aparato responsável por articular a tríade formada entre imagem cinematográfica, texto fílmico e esse suposto olhar/lugar que, como vimos, serve para “definir” a entidade espectral. A problemática alarga-se mais ainda se pensarmos que tal categoria adquire um viés deveras particular para cada um desses postulados, sendo ora relevado

seu caráter político – como nos casos de Mulvey, Baudry ou Comolli –, ora seu caráter perceptivo – como fazem Metz, Bellour e Doane; ora, ainda, seu caráter de ausência ou de fenda, de *corte* – como bem notam Oudart e Bellour. Para Berton (2004), essas teorias propõem, muitas vezes, concepções antinômicas do espectador, buscando atestar ou testar posicionamentos.

Finalmente, cabe observar, como recorda Mayne (1993), que dentre os elementos comuns que estruturam os discursos tanto da psicanálise quanto das teorias do cinema, o termo *desejo* aparece como um significante dominante e balizador. Essas teorizações, em larga medida, entendem que o cinema aciona e perpetua o desejo do espectador, mobilizando-o através de uma dinâmica do olhar que alterna visibilidade e invisibilidade, crença e dúvida. De fato, se a imagem (cinematográfica) solicita, convoca, apanha o olhar é certamente porque algo da ordem do desejo se manifesta nela e através dela; desse modo, quiçá o cinema nos dê acesso a um inconsciente visual, assim como a psicanálise nos permite aceder a um inconsciente dito pulsional. Eis, talvez, o elo mais fundamental entre esses dois campos.



Bibliografia

AUMONT, Jacques (et ali.). *L'Esthétique du film*. Paris: Ed. Nathan, Col. Nathan Cinéma, 2006.

BAUDRY, Jean-Louis. *L'Effet-Cinéma*. Paris: Albatroz, 1978.

BELLOUR, Raymond (Org.). *Communications n. 23: Psychanalyse et cinéma*. Paris: Seuil, 1975.

BERTON, Mireille. *Freud et l'«intuition cinégraphique»: psychanalyse, cinéma et épistémologie. Érudit, revue d'études cinématographiques. In Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies, vol. 14, n° 2-3, Paris, 2004, p. 53-73.*

BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. University of Wisconsin Press, Madison, 1985.

CASSETTI, Francesco. *Les Théories du cinéma depuis 1945*. Paris: Ed. Nathan, 2008.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

COPJEC, Joan. *Le sujet ortopsíquique: Théorie du film et réception de Lacan*. *Revue Hors Cadre*, n. 7., Paris, 1989, p. 27-49.

DOANE, Mary Ann. *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge/London, Harvard University Press, 2002.

MALUF, Sônia (et ali.). *Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey*. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 13(2): 256, maio-agosto/2005.

MAYNE, Judith. *Cinema and Spectatorship*. New York: Routledge, 1993.

METZ, Christian. *Le signifiant Imaginaire*. *Psychanalyse et Cinéma*. Ed.1018. Paris : UGE, 1977.

METZ, Christian (et ali.). *Psicanálise e Cinema*. Cinetexto. São Paulo: Global Editora, 1980.

MONDZAIN, Marie-José. *Homo Spectator*. Paris: Bayard, 2007.

MULVEY, Laura. “Prazer Visual e Cinema Narrativo”. In XAVIER, Ismail. (org.) *A Experiência do Cinema*. Col. Arte e Cultura, no 5. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

LOUDART, Jean-Pierre. La Suture in *Cahiers du Cinéma*, n. 211 e 212, avril et mai, 1969.

PANOFSKY, Erwin. *A Perspectiva como Forma Simbólica*. Arte e Comunicação. Lisboa: Ed. 70, 1999.

RAMOS, Fernão Pessoa. “Teoria do Cinema e Psicanálise: interseções”. In BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, Cinema e Estéticas de Subjetivação*. São Paulo: Imago, 2000.

XAVIER, Ismail. (org.) *A Experiência do Cinema*. Col. Arte e Cultura, no 5. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

_____. *O Discurso Cinematográfico: A opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 4ª Ed., 2008.

ZIZEK, Slavoy. *La Subjectivité à venir: Essais critiques*. Paris: Champs-Flammarion, 2006.

Cinema na Universidade de São Paulo¹

Cinema at the University of São Paulo

Luiz Bargmann Netto²

¹ Este trabalho é baseado em pesquisa original de pós-graduação concluída em 2000 “Produção audiovisual na Universidade de São Paulo”, na ECA USP, e complementado com outros dados até recentemente.

² *Domingos Luiz Bargmann Netto - Formado em Geografia (USP, 1980), realizou mestrado (2000) e doutorado (2008) em Ciências da Comunicação, na ECA USP. Na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo desde 1987, é coordenador da Seção Técnica de Audiovisual. Atuando na direção de documentários, tem produções em www.fau.usp.br/intermeios.
E-mail: lbnetto@gmail.com*

Resumo

O artigo apresenta um levantamento sobre a presença do Cinema na Universidade de São Paulo desde o primórdio de sua história. Principalmente a partir das décadas de 1950 e 60, alguns setores da universidade mobilizaram-se para a produção de filmes para atividades de Ensino, de Pesquisa e de Extensão; porém, essas experiências chegaram ao fim sem deixar uma documentação organizada, restaram apenas vestígios. Relaciono esses casos e apresento entrevistas com algumas das pessoas envolvidas.

Palavras-chave: História da Universidade de São Paulo, preservação audiovisual, documentário, cinema científico

Abstract

The paper presents a survey about the presence of Cinema at the University of São Paulo since the beginnings of its history. Mainly since the 1950s and 1960s, some sectors of the University were mobilized to produce films for Teaching activities, Research and Extension; however, these experiences came to an end before an organized documentation was left, only traces of it have remained. These cases, and interviews with some of the people engaged in it, are listed and presented in this paper.

Keywords: History of the University of São Paulo, audiovisual preservation, documentary, scientific film

“O cinema nasce científico para depois tornar-se espetáculo.”³

Uma reflexão sobre as relações entre o Cinema e a universidade motivou a busca de informações que permitissem configurar um panorama da presença da imagem em movimento na Universidade de São Paulo. Visto que o Cinema surge intimamente ligado à evolução das Ciências, seria a universidade um lugar privilegiado para as atividades cinematográficas?

A criação da Universidade de São Paulo está registrada oficialmente pelo ato de Armando de Sales Oliveira, interventor federal no Estado nomeado por Getúlio Vargas em 1933, o decreto nº 6.238 de 25 de janeiro de 1934.

Assim reza o texto:

Art. 1º - Fica criada, com sede nesta Capital, a Universidade de São Paulo

Art. 2º - São fins da Universidade:

- a. promover, pela pesquisa, o progresso da ciência;
- b. transmitir, pelo ensino, conhecimentos que enriqueçam ou desenvolvam o espírito ou sejam úteis à vida;
- c. formar especialistas em todos os ramos de cultura, e técnicos e profissionais em todas as profissões de base científica ou artística;
- d. realizar a obra social de vulgarização das ciências, das letras e das artes, por meio de cursos sintéticos, conferências, palestras, difusão pelo rádio, filmes científicos e congêneres.

A citação direta ao cinema já no documento que marca a fundação dessa universidade, na sua “certidão de nascimento”, é deveras relevante para a pesquisa proposta.

A menção ao cinema e ao rádio nesse decreto indica que os seus autores⁴ estavam atentos às iniciativas de renovação do ensino existente no Brasil da época,

³ Comentário do Prof. Dr. Mário Guidi em depoimento coletado pelo autor em setembro de 1999. Mário Arturo Guidi exerceu suas atividades de ensino e pesquisa no Instituto de Psicologia e na Escola de Comunicações e Artes da USP, realizou trabalhos de divulgação científica em cinema e vídeo.

⁴ Uma comissão composta por Agésilau Bittencourt (Instituto Biológico), Almeida Júnior (Instituto de Educação), André Dreyfus (Faculdade de Medicina), Júlio de Mesquita Filho (O Estado de S. Paulo), Raul Briquet (Faculdade de Medicina), Rocha Lima (Instituto Biológico) e Vicente Rao (Faculdade de Direito) discutiu e elaborou o decreto de criação da universidade, in: USP: Alma Mater Paulista. Maria Cecília Loschiavo dos Santos, São Paulo, EDUSP, 1998.

A década de 20 é o marco de uma grande reforma na educação brasileira. O desejo de criar as bases para o erguimento de um país moderno e progressista orientou a reflexão e as iniciativas de um número significativo de educadores, em vários estados.⁵

Os debates em torno do sistema educacional do país estenderam-se por toda a década de 20, com a participação de educadores, intelectuais, jornalistas, da ABE – Associação Brasileira de Educação, do Rio de Janeiro e do jornal O Estado de São Paulo, incluindo-se aí a questão da universidade no Brasil. Buscava-se definir o papel e o perfil que o sistema universitário brasileiro deveria assumir, o tipo de universidade, a dedicação do professor, a abrangência dos cursos, as particularidades regionais, os recursos materiais necessários.

Junto a essa movimentação ocorria uma outra discussão, iniciada na década anterior na Europa, que trazia o cinema à pauta da agenda educacional:

Os educadores, porém, logo perceberam a vocação educativa da linguagem cinematográfica e começaram a organizar, em todo o mundo, entidades a pesquisar e elaborar estudos e projetos que estimulassem e desenvolvessem essa possibilidade entrevista.⁶

O uso educativo das imagens em movimento difundiu-se rapidamente “por volta de 1910, catálogos especializados de filmes educativos eram disponíveis nos EUA, na França e na Inglaterra”⁷ e “... o Brasil pode ser considerado um dos países precursores, senão no emprego ordenado, pelo menos na preocupação de utilização do cinema educativo.”⁸

Em julho de 1931, a Diretoria Geral de Ensino de São Paulo instituiu uma Comissão para organizar a atividade cinematográfica no âmbito da educação e houve uma “Semana do Cinema Educativo”, para divulgar e demonstrar os recursos que o cinema oferecia ao ensino. Essa movimentação em torno da questão cinema/educação tem a sua mais expressiva e concreta realização

⁵ FRANCO, Marília da Silva. Escola audiovisual. Tese de Doutorado, São Paulo, ECA/USP, 1987.

⁶ *Idem Ibid.*

⁷ NETTO, Samuel Pfromm. Telas que Ensinam, Editora Alínea, Campinas, SP, 1998.

⁸ PARRA, Nélio. Recursos Audiovisuais e a renovação didática. Tese de Doutorado - FE/USP, São Paulo. 1972.

com a criação do INCE - Instituto Nacional de Cinema Educativo em 1936. A Lei nº 378, em seu artigo nº 40, destinava o INCE a promover e orientar a utilização da cinematografia, especialmente como processo auxiliar do ensino e ainda como meio de educação em geral.⁹

A nova universidade nascia sob o foco das luzes da modernização econômica, social e cultural do país, acesas desde os anos 20. Nesse contexto nada mais natural que no ato de criação da tão almejada Universidade de São Paulo já se mencionasse explicitamente o uso do rádio e de filmes científicos para a vulgarização do conhecimento.

O decreto de criação da USP, em seus 54 artigos, não detalha toda a estrutura da nova instituição, matéria que seria elaborada no decorrer dos primeiros anos de vida universitária. Em 29 de fevereiro de 1944, o decreto nº 13.855 regulamenta a organização da universidade. A Reitoria compreendia então, entre outros, o DCAS - Departamento de Cultura e Ação Social e neste encontramos a Divisão de Rádio e o Serviço de Documentação com sua Seção de Cinema Educativo à qual competia "... proceder à confecção e divulgação de filmes educativos ou documentários das atividades da Universidade."¹⁰

Serviço de Documentação da Reitoria da USP

As informações sobre o Serviço de Documentação foram inicialmente coletadas em textos do Prof. Dr. Ernesto de Souza Campos¹¹. Em artigo publicado em 1952, com entusiasmo ele comenta o uso do cinema educativo,

Por intermédio do professor Gudín tomei conhecimento da existência do Cinema Educativo, organização a que, depois, procurei dar o maior prestígio.

Desde aquela época introduzi definitivamente o cinema educativo no curso que dirijo em nossa Faculdade de Medicina. Empenhei-me, também, para que a

⁹ FRANCO, Marília da Silva *Ibid.*

¹⁰ WASHINGTON, Luis. Universidade de São Paulo, monografia, São Paulo, USP, 1950.

¹¹ Ernesto de Souza Campos foi professor da Faculdade de Medicina da USP por mais de trinta anos. Participou das primeiras discussões sobre o ensino superior no Brasil e acompanhou a criação da Universidade de São Paulo, integrando a Comissão para o estudo da localização da Cidade Universitária sendo, depois, presidente da Comissão da Cidade Universitária.

nossa Universidade criasse serviço idêntico ao do Rio. O apelo foi ouvido. Com o auxílio dos Fundos Universitários de Pesquisa, o cinema educativo associou-se ao serviço já instituído do microfilme universitário.¹²

Este serviço teve sua origem no Serviço de Divulgação Bibliográfica, criado em 1944, para facilitar o acesso a artigos de periódicos na área de Biologia e funcionou inicialmente na Faculdade de Medicina. Com o apoio da Fundação Rockefeller, recebeu uma das primeiras máquinas de microfilmagem no Brasil para o armazenamento e difusão de informações científicas, atendendo a pesquisadores da universidade e de outros centros de pesquisa do país e do exterior. Em 1948 foi incorporado ao DCAS - Departamento de Cultura e Ação Social da USP.

Segundo o relato de Souza Campos, o Serviço foi reorganizado em 1950 e passou a desenvolver outras atividades, agora com a denominação de Serviço de Documentação:

Nessa época, foi o Serviço de Documentação instalado à rua Vieira de Carvalho, 172, 5º andar, com equipamentos inteiramente novos e modernos.

Com a reforma, introduziram-se novas produções de materiais correlatos aos trabalhos fotográficos, tendo-se em vista o melhor aproveitamento da capacidade dos aparelhos foto-técnicos adquiridos.

O Serviço de Documentação opera, atualmente, com 25 funcionários especializados e compreende:

- Secção de Cinema Educativo
- Biblioteca Central
- Seção de Microfilme

À Secção de Cinema Educativo compete:

- organizar filmes documentários sobre as atividades da Universidade de São Paulo;
- confeccionar filmes de caráter educativo;
- proceder a ampla divulgação dos mesmos, em colaboração com a Divisão de Difusão Cultural;
- cooperar com outras entidades de caráter cultural, mantendo e incentivando o intercâmbio de filmes.

¹² CAMPOS, Ernesto de Souza. Temas universitários, São Paulo, USP, 1952.



O Serviço já exibiu 260 filmes de 35 e 16 m/m, de conteúdo educativo e científico na capital e outros Estados do Brasil. Realizaram-se empréstimos de mais de uma centena de filmes e filmagens de mais de 1.500 metros, compreendendo cenas da Cidade Universitária e aspectos tradicionais de Ouro Preto, Congonha dos Campos, Itanhaém, etc.¹³

No Arquivo da Secretaria Geral da Reitoria consta que o DCAS foi extinto em 1955. O processo RUSP 10839/55 trata da reestruturação dos órgãos remanescentes do Departamento de Cultura e Ação Social; as discussões em torno do tema arrastaram-se até 1960 e são bastante reveladoras sobre as relações entre a Universidade e a Comunicação. Em junho de 55, o então Reitor Prof. Dr. Alípio Corrêa Netto questionava o art. 35 do Regimento Interno da USP que atribuía à Divisão de Difusão Cultural a competência de promover e incentivar, por todos os meios à sua disposição, atividades de caráter cultural destinados à divulgação dos conhecimentos, afirmando que a Divisão de Difusão Cultural “é, por assim dizer, uma universidade dentro de uma universidade” e que esta “viria a superpor-se aos Institutos universitários”. Em outro parecer, comenta-se que:

... de fato, quando se estabelece que a Divisão entrará em entendimentos com as Faculdade e Institutos da Universidade de São Paulo para promover a difusão, o que se deve entender é que a iniciativa é da Divisão. Em vez de ser ela um órgão central auxiliar à disposição dos Institutos da Universidade, ela inverte a relação e passa a pedir ou a esperar que estes Institutos lhe tragam a sua contribuição. Mais ainda, se esses institutos se furtarem à colaboração, a Divisão poderá dar desenvolvimento ao seu magnífico programa de difusão cultural apelando ou comprando a colaboração de universidades nacionais e estrangeiras, ou mesmo das entidades culturais em geral.

A questão de autonomia ou não na produção de materiais de divulgação é o pano de fundo de todas as discussões neste processo.

O Serviço de Documentação, entretanto, permaneceu ativo junto à Reitoria até o final dos anos 60. Esse Serviço, desde seu início até sua extinção, foi chefiado pelo Sr. Guelfo Oscar Campiglia. Em 1963, este abre processo na Reitoria pleiteando a mudança de designação de “Serviço” para “Divisão”, argumentando que:

¹³ CAMPOS, Ernesto de Souza. *História da Universidade de São Paulo*, São Paulo, USP 1954.



... sem embargo de ser um órgão 'meio' na prestação de serviços especialíssimos aos usuários da documentação especialmente, científica e tecnológica, verifica-se que esses serviços fundam-se em um complexo de 'teorias e técnicas' cujas aplicações, dos mais simples aos mais complicados 'procedimentos tecnológicos', exigem um corpo de técnicos, dentre os quais documentalistas, bibliotecários, cineastas, etc.,(...) Cabe dizer ainda, que é fator essencial aos organismos especializados o fornecimento rápido, atualizado e completo, face o ritmo acelerado dos acontecimentos científicos e técnicos na atualidade de onde se infere que, os organismos documentários devem gozar de autonomia suficiente para que a burocracia não represente fator negativo e colidente com a própria natureza do 'serviço' a prestar, ... A atividade informativa é realmente um importante 'serviço', nunca um 'Serviço' no sentido 'Estatutário'.¹⁴

Além do relato de Souza Campos e dos processos consultados no Arquivo da Secretaria Geral da Reitoria, a busca em outros arquivos da USP, na Escola de Comunicações e Artes, na Superintendência de Comunicação Social, em outras bibliotecas e acervos da universidade, obteve poucas informações; o que não permitiu formar um quadro detalhado sobre a atuação do Serviço de Documentação. Apenas alguns dados esparsos e a localização de um só filme: "Apêlo", de 1961.

"Apêlo"¹⁵ tem exemplar na ECA e na CB – Cinemateca Brasileira; é um filme de 35mm, P&B, sonoro, 18 min e tem os créditos de: Argumento, Roteiro e Direção Trigueirinho Neto; empresa produtora USP – Divisão de Documentação/Seção de Cinema; Produção de G. Oscar Campiglia; Direção de Fotografia Halley B. Velloso; Direção de Som Gervásio B. Marques; Montagem Trigueirinho Neto. O filme apresenta um jovem que, ao estudar a vegetação e os solos no Brasil, toma conhecimento dos diferentes ecossistemas existentes no país e dos problemas de pobreza dos solos, do desmatamento, das queimadas, e manifesta uma posição contrária a tais práticas. É baseado em tese de Mário Guimarães Ferri e apresenta uma desenvoltura na linguagem cinematográfica com uma montagem de contrastes e deslocamentos que fogem à linearidade do documentário tradicional.

¹⁴ Processo Rusp 15.625/63.

¹⁵ A ficha completa está disponível em <http://tinyurl.com/pahewgc>

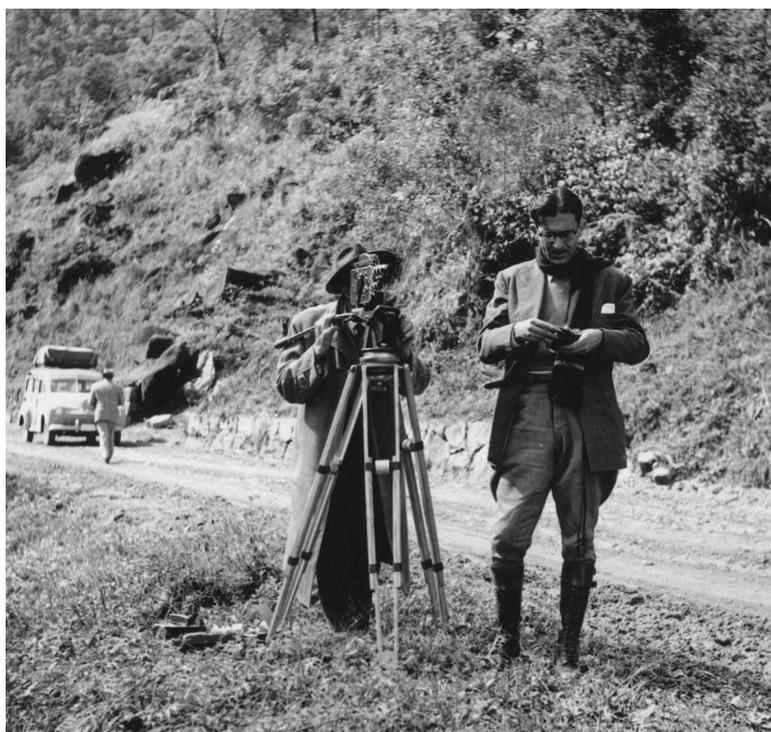
Em consulta recente, a CB informou a existência de outro filme da lavra do Serviço de Documentação da USP, de 1962 “Cidade Universitária”, 35mm, P&B, tem a direção de Guelfo Oscar Campiglia e de Luiz Paulino¹⁶. Porém, não foi possível a visualização do filme pois não há cópia de acesso público.

Por outro lado, o acervo do Instituto de Oceanografia (I.O.) da universidade conta com uma significativa coleção de fotografias que documentam atividades de G. O. Campiglia.



Aspectos da Rodovia São Paulo-Cananéia. Fotografias tiradas durante a viagem realizada por servidores do I. O., e enviados do Serviço de Documentação da RUSP, para filmagem da região. Agosto de 1953. s/a. (legenda original)

¹⁶ A Cinemateca Brasileira informou que, quanto aos depositantes desses filmes na instituição, na época, não existiam a infraestrutura e os procedimentos atuais e não há dados relacionados.



Bom Abrigo, Ilha do. Prof. W. Besnard, Diretor do I.O., Dr. V. Sadowsky, encarregado da Base de Pesquisas de Cananéia e O. Campiglia, Diretor do Serviço de Documentação da RUSP, na Ilha do Bom Abrigo, por ocasião de filmagem. Agosto de 1953. s/a (legenda original)

Porém, o acervo do I.O. não possui filme algum dessa documentação, nem quaisquer outras informações a ele relacionadas.

Na busca por mais informações, encontrei Oscar Campiglia, filho do Sr. Guelfo (falecido em 1969), morando em Campinas, seu depoimento resgata um pouco da história desse pioneiro na produção audiovisual na USP. Segundo o relato de Oscar Campiglia¹⁷:

A primeira instalação física do Serviço de Documentação foi feita lá na rua Vieira de Carvalho, 172, 5º andar, próximo do largo do Arouche, em São Paulo.

Então o Serviço de Documentação ocupava todo o 5º andar e tinha do lado esquerdo as câmaras escuras, o laboratório fotográfico, a secagem, e foi,

¹⁷ Transcrição de depoimento coletado pelo autor em novembro de 1999.



inclusive, numa das salas que foi instalada uma das primeiras grandes máquinas de microfilmagem no Brasil, já que o objetivo do serviço de documentação na primeira fase da sua instalação era fazer reprodução de bibliografias, livros, revistas, etc., para atendimento de pesquisadores da USP. E na continuação, no centro havia a parte organizacional, de busca e recuperação das obras a serem reproduzidas, e do lado direito havia uma seção de cinema onde havia uma pequena sala de projeção com projetor 16 e 35 mm e os aparelhos de som e um pequeno estúdio de gravação de som.

E ali foram produzidas, expostas e testadas as primeiras produções de cinema que eu tenho conhecimento, que foram feitas pela USP de uma forma mais específica como documentação e divulgação de informação; assistimos às primeiras exposições de alguns dos documentários que ele fez como o alcoolismo, o tratamento de madeiras. As primeiras produções ele fez em 16 mm. Como se chamavam aquelas câmeras antigas? Paiard? Faiard?¹⁸

Depois, o setor mudou para o prédio da Reitoria velha, lá na Cidade Universitária, então ele ocupou inicialmente a ala direita do prédio da Reitoria, com a seção de foto-documentação e reprodução bibliográfica, com a seção de cinema, com o laboratório e o embriãozinho de uma gráfica. Mas depois com a outra ala do prédio, aí pôde se expandir mais a gráfica e algum laboratório. E lá ficou até a criação da Escola de Comunicação e Artes, cuja comissão de criação foi integrada por ele e depois deve ter se juntado à escola.

Uma parte deste material que estava em casa, eu fiz uma doação para a Unicamp para garantir que esse acervo fosse realmente mantido e servido para várias pesquisas. O restante do material também como aquelas produções antigas de filmes, etc., ficaram na USP, só que a gente não tem ciência exatamente de onde eles estão.

Encerrada a entrevista, Oscar Campiglia cedeu uma cópia do currículo do pai, onde está citado, no item Cinematografia:

Produziu cerca de 10 documentários cinematográficos destacando-se dentre eles: “Modernos Sistemas da Construção”; “Apêlo”, filme sobre ecologia, baseado na tese do Prof. Dr. Mário Guimarães Ferri; “Cidade Universitária”; “Alcoolismo”, etc.

Chama a atenção, nesse documento, a diversidade de atividades que o Sr. Campiglia desenvolveu na área de documentação, não só em cinema, fotografia, microfilmagem, microfotografia científica, mas também na organização de vá-

¹⁸ Paillard Bolex – tradicional fabricante de câmeras de cinema muito difundidas no mundo. Na fotografia encontrada no Instituto Oceanográfico, aparenta ser um modelo de 16 mm de 1949 ou 1950, cf. <http://www.bolexcollector.com/>, acessado em 10/01/2015.

rios Centros de Documentação, no país e no exterior. Dos filmes citados, apenas “Apêlo” foi localizado à época da pesquisa, mas, algum tempo depois, ocorreu um acréscimo fortuito, porém, bastante significativo.

Em reportagem televisiva, assisti ao entrevistado José Luis Zagati comentar sua trajetória de colecionador de filmes, das dificuldades de obter materiais, projetores etc. Ao final da reportagem, convidou a repórter a assistir um filme sobre a construção da USP... tratava-se de “Modernos sistemas de construção” (o filme não foi exibido na reportagem). Em contato com a produção do noticiário, obtive o endereço e procurei o personagem.

Zagati, de origem humilde e residente em Taboão da Serra, é um cinéfilo já reconhecido internacionalmente, inclusive foi tema de três documentários, um deles premiado no Festival de Gramado em 2002. Por pura paixão pelo cinema e, às próprias custas, sobrevivendo da catação de sucatas nos arredores de São Paulo, Zagati coletou restos de filmes, projetores, cadeiras de auditórios e montou uma sala de projeções em sua residência na periferia de Taboão, o Mini Cine Tupy. Seu acervo de filmes formou-se por doações e achados que fez desde o tempo em que vivia do trabalho de rua. Um dos filmes dessa coleção é uma cópia de “Modernos sistemas de construção”, 1963, de Guelfo Oscar Campiglia, realizado pelo Serviço de Documentação da Reitoria da USP e inexistente nos acervos da universidade. Zagati, sempre animado em falar de cinema e dos filmes que reuniu no Mini Cine Tupy, esclareceu que o filme chegou às suas mãos por uma doação de um colecionador amigo e que nada mais sabia do percurso daquele rolo...

O filme é um documentário tradicional, uma enfática narração *off* faz um elogio à ciência e à tecnologia aplicadas à engenharia e à arquitetura. As imagens, que ilustram o texto, apresentam os processos de fabricação e uso do aço, alumínio, laminados, que foram empregados na construção dos edifícios destinados ao CRUSP - Conjunto Residencial da USP. A cópia em mãos de Zagati – 16 mm, P&B, sonoro, com 28 min – não tem o final do filme. Avalio que se perderam alguns poucos minutos.

No resumo dessa história, foram localizados três filmes produzido pelo Serviço de Documentação da Reitoria da USP – “Apêlo”, “Cidade Universitária” e “Modernos sistemas de construção”. Dos 20 anos de atividades do Serviço,

restaram apenas fragmentos de uma história e uma grande interrogação – por que toda essa experiência de produção audiovisual, com seu patrimônio de filmes produzidos, praticamente desapareceu da universidade?

Caberá a outras instâncias da USP, no caso de interessar o resgate de sua memória, providenciarem a busca e o processamento desses materiais.

Clube de Cinema na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras

O cinema na USP tem uma passagem digna de nota, no início dos anos 40, não dedicada à produção de filmes, mas à sua exibição, através do Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. Em torno de Paulo Emílio Salles Gomes e seus colegas da revista “Clima”, Antônio Cândido, Lourival Gomes Machado e Décio de Almeida Prado, as sessões de filmes selecionados, reunindo professores, alunos da Faculdade de Filosofia e outros intelectuais, criaram um ambiente de debates estimulando a formação de uma crítica cinematográfica. Tal experiência teve curta duração, pois logo chamou a atenção do DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda, sendo fechado pelo governo Getúlio Vargas. Ainda ocorreram algumas sessões clandestinas na casa de Paulo Emílio, mas por pouco tempo.¹⁹

Serviço de Recursos Audiovisuais do CRPE - Centro Regional de Pesquisas Educacionais “Prof. Queiroz Filho”, de São Paulo

Os Centros Regionais de Pesquisas Educacionais foram criados em 1955 e representam mais uma etapa do projeto de grande envergadura para o INEP – Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos, que Anísio Teixeira vinha reali-

¹⁹ Relato do professor Rudá de Andrade ao autor, em fevereiro de 2000.

zando desde que assumira a direção do órgão, em 1952.²⁰ Bastante detalhadas eram as atividades dos Centros Regionais: biblioteca, documentação e informação, museu, pesquisa, cursos, estágios, elaboração de livros didáticos e serviços de educação audiovisual.

O CRPE de São Paulo, instalado em 1956 na Cidade Universitária, em área hoje ocupada pela Faculdade de Educação, funcionou sempre conveniado à USP. Por lá passaram professores e alunos da universidade realizando pesquisas e estágios nas diversas áreas de atuação do Centro Regional inclusive no seu SRAV – Serviço de Recursos Audiovisuais.

O CRPE recebeu forte apoio do programa “Aliança para o progresso”, que os Estados Unidos implantaram no início dos anos 60 para a América Latina, no esforço de ampliar sua área de influência política, econômica e cultural. Com recursos do Banco Mundial, um dos itens do programa, conhecido como “Ponto 4”, apoiava acordos de cooperação para a formação de centros de produção audiovisual.

Esse programa foi concretizado, em 1960, com a criação do SRAV do Centro Regional de Pesquisas Educacionais de São Paulo que, através de doações do “Ponto 4”, recebeu um conjunto de equipamentos de cinema para produção, montagem, sonorização e cópiagem de filmes educativos.²¹ Vários funcionários do CRPE receberam auxílio financeiro do “Ponto 4” para realizarem cursos técnicos em produção cinematográfica nos EUA.

O CRPE propunha o uso dos recursos audiovisuais como auxiliares do ensino, numa perspectiva de instrumental didático. Oferecia a professores de 1º e 2º graus e mesmo de 3º grau, cursos de capacitação no uso do retroprojeto, do projetor de diapositivos, na produção de materiais impressos. Outras atividades eram de tradução e legendagem de filmes americanos, para distribuição às escolas e o apoio à produção de filmes educativos.

O responsável pela direção do Serviço de Recursos Audiovisuais do CRPE foi o Sr. Chicralla Haidar, que relatou um pouco dessa história²²:

²⁰ CASTRO, Maria Helena Guimarães de. *O INEP ontem e hoje*, INEP, www.inep.gov.br, acessado em 18/11/1999.

²¹ NETTO, Samuel Pfromm. *Telas que ensinam*, Campinas, SP, Ed. Alínea, 1998.

²² Transcrição de depoimento coletado pelo autor, em fevereiro de 2000.



Quem dirigiu o centro era o Dr. Fernando de Azevedo, foi o primeiro diretor do CRPE. Nessa época o Dr. Anísio estava nos EUA, e quem estava dirigindo o INEP era o Prof. Darcy Ribeiro, muitíssimo amigo do Prof. Anísio. Eu fui conversar com ele, foi um contato muito bom, e ele me disse uma coisa que na hora eu não entendi, mas que demonstra a inteligência dele: 'é uma pena que vocês estejam instalando esse Centro em São Paulo e não na Bahia, num estado menor, que se sentiriam muito felizes e dariam maior apoio. Em São Paulo vocês não vão ter esse apoio'. E foram proféticas essas palavras, não houve realmente um grande apoio nem do Estado, nem da Prefeitura e da USP também muito pouco.

Então, veio muito equipamento dos EUA. Caixas e mais caixas, onde veio o equipamento de som pro cinema, câmeras de filmagem, o que havia de melhor. Os americanos não fizeram economia mesmo; nos anos 60, o audiovisual teve uma grande expansão.

As atividades do audiovisual eram de dois tipos: treinamento, nós treinamos centenas e centenas de professores de São Paulo, como da América Latina, porque o CRPE mantinha cursos para alunos de todos os países da América Latina e o audiovisual deu uns 8 a 10 cursos para alunos de fora. Eram professores do 1º e 2º graus e do ensino superior. Esses cursos tinham uma boa aceitação. No ensino primário o flanelógrafo, quando bem usado, dá resultados muito bons. Flanelógrafo são figuras cortadas, que colocando, ajudam a criar uma história. O uso correto do quadro negro parece uma coisa secundária, mas não é. Publicações, jornaizinhos também têm o seu papel importante e o slide, o diapositivo, o retroprojetor que é de uma importância extraordinária e precisam de uma técnica para serem usados corretamente. Tudo isso era ensinado e demonstrado.

Criei também um Cinema, trazíamos filmes famosos que já não se exibiam mais, Paulo Emílio veio fazer palestras, e no curso de cinema eu enfatizava o roteiro porque eu parto do princípio que se você tem um bom roteiro é capaz de ter um bom filme, se não tem um bom roteiro não adianta.

E produzíamos também filmes educativos pela importância do próprio filme, como treinamento de funcionários para produção de filmes. Tudo em 16 mm. As despesas de produção eram do MEC e do Ponto 4, do governo americano, não da USP.

O fim do audiovisual se deu porque no Ponto 4 mudaram as pessoas, e os últimos que vieram acharam que o audiovisual já tinha cumprido a sua função do ponto de vista dos americanos. Embora nós mostrássemos que ainda deveria permanecer mais tempo para se firmar ..., e aí aconteceu a profecia do Darcy Ribeiro: tiraram eles e não veio nada em troca, nem o Estado nem a Prefeitura. Nem a própria USP.

Alguma coisa foi para a Faculdade de Educação, alguma deve ter ido para a ECA, não sei. Isso foi de 60 para 70, fins de 60. E aí morreu, acho que não tem mais nada lá, aí morreu o audiovisual.

Em 1972, com a reforma administrativa do Ministério da Educação e Cultura, o INEP - Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos passa por uma grande reestruturação. Em decorrência, é firmado um acordo com a USP, referente à incorporação do patrimônio do CRPE de São Paulo, à Faculdade de Educação, absorvendo os setores técnicos, administrativos e as pessoas que neles trabalhavam.

Com tal amplitude de atividades, seria esperado que o material do SRAV do CRPE de São Paulo estivesse catalogado e disponível, mas não é o caso. Por um certo tempo, alguns filmes ficaram sob a guarda da Cinemateca Brasileira e posteriormente foram devolvidos para a Faculdade de Educação e depositados em seu Centro de Memória. O único título que ainda consta no acervo da CB é “A escola de nossos dias”²³, de 1962, 16 mm, P&B. O filme mostra uma visita de escolares ao Museu Paulista e, no retorno à escola, a professora utiliza recursos de projeção de imagens, encenações dos alunos e outras práticas modernas de ensino. Trata-se de uma produção do SRAV com participação de professores do Departamento de Educação da USP. Dos filmes visionados, “O parque” é uma produção do INCE, de 1963, sem créditos técnicos, que parece ter a “mão” de Humberto Mauro, tal a graça e leveza em contar a história de um menino pobre que deseja brincar no parque de diversão mas não tem dinheiro. Outro destaque é um material bruto, 16 mm, P&B, que mostra uma visita do governador Abreu Sodré à Faculdade de Educação; mesmo sem som, percebe-se um clima de tensão das autoridades presentes, *takes* rápidos indicam que houve uma manifestação de estudantes, uma correria, e discursos cheios de entreolhares. A atuação do SRAV na área de cinema, em grande parte, foi dedicada a produzir versões brasileiras de filmes educativos americanos, as produções propriamente ditas foram em associação com outras instituições, sejam da USP ou externas, como no caso de “Técnicas para aplicação de injeções intramusculares”, s/d, 16 mm, P&B, sonoro, realizado junto à Santa Casa de São Paulo.

²³ A ficha completa do filme em <http://tinyurl.com/ohzaftd>

Departamento de Produção de Filmes Documentários do IEB - Instituto de Estudos Brasileiros

Em 4 de março de 1966, o Prof. Paulo Emílio Salles Gomes apresenta uma proposta ao Conselho de Administração do IEB²⁴ – a criação de um Departamento de Produção de Filmes Documentários. Aprovada por unanimidade, tinha as seguintes atribuições e finalidades:

- 1 - a realização de documentários que atendessem aos interesses do IEB;
- 2 - a realização de estudos e debates sobre o cinema documentário;
- 3 - a programação e exibição de filmes de interesse das atividades do IEB;
- 4 - o estabelecimento de convênios com instituições nacionais ou internacionais para fomentar o intercâmbio cultural na área do cinema documentário;
- 5 - a formação de um centro de produção de documentários, com equipe e equipamentos próprios, a partir da obtenção de verbas, mediante convênios com entidades nacionais e internacionais.

O escopo da proposta é exemplar na inserção do cinema dentro da instituição universitária. A mobilização que acarreta, pelas pesquisas necessárias à produção de documentários, pesquisas estas desenvolvidas e/ou apoiadas pelo IEB, e nos estudos da linguagem cinematográfica, estimulados pelas exposições e debates, colocam a realização cinematográfica como elemento de integração intra e extrauniversidade.

Em maio do mesmo ano, o Conselho de Administração do IEB aprova a participação do Departamento de Produção de Filmes Documentários, em coprodução com os cineastas Geraldo Sarno e Thomas Farkas, na realização de documentários sobre o Nordeste brasileiro. Foi liberada a compra de filme virgem para esse trabalho. Nessa mesma reunião, o C. A. aprova também a proposta encaminhada por documentaristas ligados ao Departamento de Filmes Documentários,

²⁴ Nessa reunião do C. A. do IEB, estavam presentes os conselheiros Egon Schaden, Sérgio Buarque de Holanda, José Aderaldo Castello, Aroldo de Azevedo e Eduardo Kneese de Mello.



que solicita apoio à realização de palestras do cineasta Joris Ivens em São Paulo.

Porém, as produções foram realizadas de fato mais com o apoio formal e/ou financeiro do IEB que propriamente produzidas por esse instituto. Foram trabalhos que contaram com a participação dos cineastas Francisco Ramalho Jr., Thomas Farkas, Sérgio Muniz, Paulo Gil Soares, Geraldo Sarno e enfocavam temas vários da realidade brasileira. Como exemplo de filmes que contaram com maior participação do IEB, cito dois documentários dirigidos por Sérgio Muniz – “O Povo do Velho Pedro” e “Projeto Ilha Grande”

Em depoimento coletado pelo autor, Sérgio Muniz relata uma parte desta história²⁵:

Deve ser mais ou menos isso, final de 1965, a partir de quatro produções que o Thomas Farkas tinha feito, que é o “Nossa escola de samba”, “Subterrâneo do futebol”, “Memórias do cangaço” e “Viramundo”, esses filmes tiveram uma certa repercussão nacional e de uma certa forma interessaram muito a Paulo Emílio e Maria Isaura Pereira de Queiroz. Então começaram a ver se haveria outras formas de continuar fazendo esse tipo de trabalho, não é um documentário sociológico, mas um documentário que tentasse ver a realidade brasileira.

Então, mexe daqui, mexe de lá, com relações do Paulo Emílio e da Maria Isaura, se conversou com o Prof. José Aderaldo Castelo, que na época era o diretor-geral lá do Instituto de Estudos Brasileiros, que aceitou uma proposta desse Departamento de Produção de Filmes Documentários, que na verdade era um nome pelo qual a gente pudesse estabelecer relações, não tinha cargo, não tinha função, não tinha dinheiro, não tinha nada, as propostas partiram de nós, vendo o que era possível, no momento, fazer. Não era nenhum projeto. Eram coisas de fora para dentro.

Então, se propuseram alguns trabalhos conjuntos com o IEB, que resultaram em alguns trabalhos concretos, fosse uma produção totalmente de fora do IEB e que eles entravam com alguma coisa, fosse alguma coisa produzida mais quase que inteiramente com certos recursos do IEB, então eu diria que nessas duas possibilidades de produção houve a seguinte participação: no caso dos filmes que foram feitos pra fora, que foram feitos com Geraldo Sarno e Thomas Farkas, foi feito “Jornal do sertão” e se não me engano “Vitalino Lamião”. São documentários do Geraldo Sarno que geram um trabalho de pesquisa que vai avançar, um ou dois anos depois, na continuação que o Farkas fez no Nordeste inteiro, que acabou se transformando em “Brasil verdade”, onde nós fizemos uns 19 ou 20 documentários, do ano de 64 até quase 80.

²⁵ Transcrição de depoimento coletado em fevereiro de 2000.



Teve uma produção mais diretamente ligada ao IEB, que era um filme do Geraldo Sarno e chama-se “Auto de Anchieta” que é um documentário que ele faz a partir da chegada dos ossos do Anchieta a São Paulo. Até ajudei a fazer câmera, ele passando por Aparecida, chegando num tanque de guerra a São Paulo ...

Em 66, junto com o Departamento de Zoologia da USP, pelo Vanzolini, ele tinha acesso a uma câmera Arriflex, 16 mm, que ficou à nossa disposição, e com uma verba internacional que ele tinha; era um projeto sobre uma pesquisa que ele estava fazendo em Angra dos Reis, era pro Geraldo Sarno fazer e eu acabei fazendo, esse projeto em Ilha Grande²⁶.

Depois, foi um documentário que eu vim a fazer em 67, que teve uma maior participação da Maria Isaura, chamado “O povo do velho Pedro” que é uma documentação de uma comunidade messiânica no interior da Bahia que a Maria Isaura tinha estudado no início dos anos 50 e que nessa época de 67, ela forma um grupo interdisciplinar universitário pra voltar a essa cidade, pra ver como é que estava aquela comunidade não sei quantos anos depois e que envolvia várias áreas: antropologia, sociologia, geografia, economia, psicologia, foi um especialista de cada área e iria uma equipe pra filmar, não pra filmar o resultado da pesquisa, mas o que estava acontecendo naquele momento. Também não era pra eu fazer o filme, era pro Paulo Gil fazer, mas no último momento ele não pôde ir e eu acabei fazendo.

Então a participação maior é da Maria Isaura nesse caso e a participação do IEB, foi que eles deram negativo, foi uma confusão, filme sensível, baixa sensibilidade, Kodak, Agfa, e o material de som, as fitas de som, som direto e só isso. Depois com o dinheiro, que veio através da FAPESP, foi possível pagar algumas pessoas, pagar a montagem.

Quem também ajudava um pouco nessa coisa de acabamento, no caso do filme “O povo do velho Pedro”, era aquele Centro de Audiovisual que tinha na entrada da USP, o CRPE, eles tinham um pequeno estúdio de cinema e foi possível fazer transcrição de áudio, de magnético, sincronizar algumas coisas, então teve uma participação por tabela depois que nós tínhamos feito esse contato com o IEB, por estar no IEB nós pudemos usar uma coisa que normalmente sendo fora da Universidade você não poderia utilizar.

Eu organizei, em 67, a vinda do Joris Ivens ao Brasil. Eu fiquei amigo dele e apareceu a possibilidade junto à Cinemateca de São Paulo de trazer o Joris Ivens, não me lembro como o IEB entrou nisso, porque na verdade quem produziu fui eu, consegui a passagem, consegui o hotel através do Rubens Paiva que era um dos sócios do hotel, no Rio consegui que ele ficasse hospedado na casa da

²⁶ O documentário “Projeto Ilha Grande” trata de uma expedição científica à região de Angra dos Reis, na Ilha Grande, num projeto de pesquisa envolvendo o Departamento de Zoologia, de Geografia e de Geologia da USP. O filme foi realizado em 1966 e tem 60 minutos de duração.

sogra do Luís Carlos Barreto. Todo o trânsito dos filmes vindos da Europa pra cá e de volta pra lá quem pagou foi a Cinemateca Brasileira na época. O que o IEB fez não me lembro. Eu sei que tem uma entrevista gravada com ele. O original dessa fita está no Museu Segall.

Mas o IEB nunca consolidou uma base de produção, depois, como não era uma coisa estrutural, regimental, consagrada formalmente pela Universidade, aquilo acabou se desfazendo na medida em que nós começamos a fazer outras coisas. O IEB na época queria fazer coisas no Nordeste, mas não tinha condições de comprar negativo para participar, então ficou uma relação amistosa, porém sem capacidade de fazer qualquer produção

Os filmes realizados no contexto descrito por Sérgio Muniz, que pertencem ao Fundo Arquivo IEB, foram: “Antologia do cangaço” (35 mm); “Auto da vitória” (35 mm); “Jornal do sertão” (35 mm); “Mal de Chagas” (16 mm); “O povo do velho Pedro” (16 mm); “Projeto Ilha Grande” (16 mm) e “Casa de Mário de Andrade” (16 mm, não editado). Os filmes estão depositados na CB.

ECA - Escola de Comunicações e Artes

A inserção de um tópico sobre a ECA, neste levantamento, visa apenas o registro de seu surgimento e, também, apontar o papel que logo assumiu nas questões do audiovisual na universidade. Sem dúvida que uma avaliação apurada da contribuição da ECA e um detalhamento de sua história é matéria para um trabalho intenso e específico, não cabendo aqui tal pretensão.

Criada em junho de 1966, pelo Decreto nº 46.519, com o nome de Escola de Comunicações Culturais, a nova unidade nasceu no conturbado cenário político brasileiro do regime militar e, como toda a USP, não escapou ileso a esse ambiente, muito pelo contrário. É interessante resgatar um depoimento do Prof. Dr. José Marques de Melo²⁷, apresentado na Mesa Redonda Primeiros Professores da ECA:

Quando a escola é criada e instalada, em vez de ter a sua administração confiada aos docentes recrutados mediante concurso público, considerados competentes nos diversos ramos do saber que compunham o universo

²⁷ In *Revista Comunicações e Artes*, volume 12, págs., 35, 36 e 38, ECA/USP, 1984. Esta edição da revista foi toda dedicada aos 17 anos da Escola.

acadêmico da área, põe-se em prática o mecanismo tutelar de remeter todas as decisões fundamentais a um comitê de catedráticos designados pelo Conselho Universitário. Assim sendo, a Escola passa a ser dirigida de cima para baixo e de fora para dentro. A ECA nasce sem autonomia, subordinada às instâncias superiores da USP.²⁸

Os regulamentos eram aplicados ao pé da letra, quando sabemos que sempre existem brechas, capazes de serem contornadas por legisladores sintonizados com a realidade. É triste, mas é a verdade. A ECA foi criada para ser o jardim da Universidade. Mas o jardim não produz as flores esperadas. Os jardineiros sentem-se tolhidos nas suas iniciativas, nas suas ações, obedecendo instruções vindas de cima, semeando com hesitação, com insegurança. O resultado são flores bravias, agressivas, nutridas no estrume político que o movimento militar de 64/68 lança em todo o país. O contingente juvenil que converge para a ECA revela inquietação, destemor e efervescência. O ambiente da Escola sempre foi de contestação, de insatisfação e de resistência. A rebeldia dos nossos alunos foi, em alguns momentos, o único incentivo com que contaram os professores que não se conformavam com o arbítrio.

Por outro lado, desde cedo a ECA passa a constituir um novo vetor para a produção audiovisual da USP. Já em 1967 o então diretor da ECC, Prof. Dr. Julio Garcia Morejón, foi autorizado pelo Conselho Universitário a manter entendimentos com a Televisão Bandeirantes para a cessão de duas horas diárias de programação, a fim de ser dada divulgação de atividades desenvolvidas na USP²⁹. Em 1968, é aprovado um convênio entre a USP e a Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo do Estado de São Paulo para a realização de um filme documentário, focalizando o município de Embu em seus aspectos históricos e artísticos.³⁰

²⁸ Nos arquivos da Secretaria Geral da Reitoria constam vários registros de atas do Conselho Universitário tratando de encaminhamentos ao CTA - Conselho Técnico e Administrativo da ECA, já nos primeiros anos de sua existência.

²⁹ Conforme consta da Ata 583, de 08.05.67, do Conselho Universitário, nos Arquivos da Secretaria Geral da Reitoria.

³⁰ Conforme consta na Ata 601, de 05.08.68, do Conselho Universitário, dos Arquivos da Secretaria Geral da Reitoria. Segundo o Prof. Rudá de Andrade, em relato a este autor, o documentário, uma das primeiras realizações em cinema da ECA, foi dirigido por Roberto Santos, então professor do Curso de Cinema.

No decorrer de sua história, além das atividades próprias a suas finalidades de Ensino e Pesquisa, na área de Comunicações e Artes, a ECA tem representado significativa contribuição à produção audiovisual da universidade. Em cinema, rádio e televisão, as várias unidades desejosas de produzir materiais afins recorrem à ECA em busca de orientação e apoio técnico.

IP - Instituto de Psicologia

O levantamento no IP USP restringiu-se ao trabalho do Prof. Dr. Mário Arturo Alberto Guidi, que realizou sua tese de doutorado baseada inteiramente no registro cinematográfico de seu objeto de estudo – a etologia da formiga saúva. A etapa seguinte, de Livre Docência, foi realizada no CTR – Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA, versando sobre a história instrumental da cinematografia. Em seu percurso de mais de trinta anos de universidade, Guidi colaborou com vários pesquisadores incentivando o uso do cinema e do vídeo principalmente para a produção da imagem científica, eis seu relato³¹:

Quando eu estive no CRPE – Centro Regional de Pesquisas Educacionais, por volta de 1955, eu trabalhei lá ainda como aluno, como auxiliar de pesquisa, eu estava no setor de estatística, mas eu sempre me interessei muito pela parte de fotografia, cinematografia.

E existia um convênio com os EUA, com base no famoso 'Ponto 4', umas dessas atividades de ajuda norte-americana à América Latina, em função desse acordo, desse 'Ponto 4', no CRPE foi montado um laboratório, na verdade um estúdio de cinematografia em 16 mm, profissional.

Eu cheguei a ver algumas dessas produções e eram de qualidade técnica indiscutível, realmente aquela coisa de americano: é para fazer, é para fazer. Então tinha moviola, câmera, equipamento de iluminação, tudo, um material de primeira linha.

Então minha ideia nunca foi realmente tentar fazer alguma coisa no sentido de um cinema educativo na psicologia, mas fazer cinema científico no seu conceito mais puro, mais restrito, quer dizer, se nós trabalhamos com observação de comportamento, como de fato se trabalhava e se trabalha até hoje, se nós observamos esse comportamento e o anotamos através de sistemas tradicionais,

³¹ Transcrição de depoimento coletado pelo autor em novembro de 1999.



como caderninho de notas, um gravador, aonde transpor aquilo que nós estamos vendo, por que não fazer isso diretamente numa película cinematográfica?

Com isso eu consegui que fosse comprado um equipamento 16 mm, câmera e um projetor de cinema e eu comecei a trabalhar registrando o arquivo que naquela época era, vamos dizer, dos núcleos de pesquisa mais importante na área de etologia, de psicologia comparada, como se dizia então, que era a pesquisa sobre saúva, que era liderada pelo Prof. Valter Hugo de Andrade Cunha que dispunha inclusive de um formigueiro, de um saúveiro de laboratório.

O período mais intenso da minha atividade foi entre 67 e 73 quando eu utilizei o material que eu tinha coletado, filmado para elaborar a minha tese de doutoramento. A minha foi a primeira tese realizada em película³², eu fiz questão de frisar que o meu trabalho principal era o registro em película. O texto que acompanhou era um texto mínimo, era coisa de 20 páginas, ilustrando uma hora e meia de imagens, causou realmente uma discreta celeuma na ocasião, no mundo acadêmico não precisa muito pra você ser malhado, mas eu fui duramente criticado, até, num certo sentido, insultado por colegas alegando até uma certa, quase que, desonestidade científica, acadêmica, da minha parte por querer fazer um trabalho deste tipo. E prevendo resultados desastrosos, que eu seria reprovado na tese, que a banca rejeitaria meu trabalho, eu realmente paguei pra ver. Eu fiz o trabalho, a banca que foi indicada foi uma banca que eu entendo ter sido uma banca de bom gabarito. Foi constituída toda de pessoas de notável reputação científica e acadêmica e meu trabalho foi aprovado com nota 10. Entendo que pelo menos não fui o único a defender esse ponto de vista, porque eu acho que a banca toda concordou com a minha colocação. Mas foi o primeiro trabalho na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo a ser finalizado em película. Acho que primeiro e último, praticamente, porque eu não me recordo depois de nenhum outro trabalho. Mas isso corrobora aquilo que você acabou de dizer, realmente o mundo acadêmico ainda é muito restrito à forma tradicional de apresentação, ele aceita, vamos dizer, a imagem agora com relativa facilidade desde que essa imagem seja como uma ilustração de um texto, mas a mensagem principal deve ser ainda uma mensagem falada, impressa, escrita em palavras. Eu acho que é apenas um fenômeno de medievalismo contemporâneo.

³² Intitulada “Desenvolvimento de uma técnica instrumental: registro cinematográfico do comportamento de *atta sexdens rubropilosa*, Forel, 1908”, a tese foi defendida em 1973, junto ao Instituto de Psicologia da USP. Orientadora: Carolina Martuscelli Bori. O filme/tese do Prof. Guidi foi realizado com a colaboração da ECA e contou com a montagem de Eduardo Leone e Marília Franco.

IF - Instituto de Física

O IF USP contava com um dos maiores acervos de filmes da USP, principalmente com materiais adquiridos e importados, mas também realizou produções próprias. O Prof. Dr. Claudio Zaki Dib, do IF, que tem uma larga experiência de trabalho em pesquisa e desenvolvimento de Tecnologia da Educação aplicada ao ensino/aprendizagem, relatou sua experiência de produção³³:

Em 1963 houve um projeto chamado Projeto Piloto para o Ensino de Física, com 25 professores latino-americanos, com uma consultoria na área psicológica; essa equipe ficou aqui um ano e eu tratei de levá-los para o Instituto de Física e os acomodei lá e trabalhamos durante um ano. Esse projeto tinha como objetivo verificar as possibilidades de desenvolver projetos para o ensino de física para o 2º grau, pretendia-se criar materiais – naquela época, anos 60 – de ensino programado, e pensava-se na produção de 'loops', filmes contínuos, projetados em projetores especiais, em programas de televisão, em filme de 16 mm.

O projeto era da UNESCO, tínhamos de produzir textos e havia em São Paulo, na Cidade Universitária, o CRPE e lá havia um serviço de audiovisual com profissionais muito competentes, tinha o Chicralla Haidar, o Mc Coy, então eles buscaram, o pessoal da UNESCO, o Albert Baez, professor do MIT/EUA, autor do projeto, procurou uma aproximação com o Chicralla Haidar e eles, trabalhando com esses professores vindos para o projeto piloto, puderam produzir um filme de 16 mm. O filme não era tão bom quanto os canadenses, mas era um filme claro "A luz é uma onda", com apresentação do Prof. Paulus.

Quando terminou o projeto eu fiquei como depositário de todo o material e coloquei à disposição do Instituto de Física. Já havia uma coleção de filmes importados, comprados, pelo Prof. Antônio de Souza Teixeira Antunes, que era um dos precursores dessa preocupação no ensino de física, todos esses materiais foram juntados e começamos a filмотeca do Instituto de Física.

Dos materiais produzidos, "Luz é onda?" estava depositado na CB, porém não é mais encontrado no seu sistema de busca. Trata-se de uma película 16 mm, de 1964, P&B, sonoro, 32 min. Apresenta duas crianças pré-adolescentes envolvidas com um professor de Física em experiências que demonstram a natureza ondulatória da luz.

³³ Transcrição de depoimento coletado pelo autor em outubro de 1999.

O Prof. Dr. Ernst Hamburger também desenvolveu produções de filmes voltados para o ensino de Física. Esse trabalho contou com a participação de alunos da ECA e do Prof. Marcelo Tassara que, além de ser formado em Física, é cineasta e professor da ECA. É dele o seguinte relato:

Conheci o Prof. Hamburger logo que eu entrei na universidade, fui estudar Física, eu nem sonhava em me dedicar ao cinema e o Prof. Hamburger trabalhava com o Prof. Sala no Laboratório de Física Nuclear. ..., ele soube que eu tinha entrado na ECA, então ele teve essa idéia de desenvolver uma série de filmes. Na época estava chegando ao Brasil o Prof. Albert Baez e, um desses casos raros: ele é, ou era físico, e ao mesmo tempo realizador; ele se dedicava à realização de filmes educativos. E ele veio aqui e o Prof. Hamburger resolveu criar um grupo de trabalho de pesquisa e ele me convidou para dirigir esse pequeno grupo. E nós então realizamos uma série de filmes, chegamos a realizar 17 ou 18 filmes. Ainda na época, praticamente não se usava vídeo, faz 30 anos. E nós filmamos em película, depois evidentemente fizemos telecinagem, passamos para a mídia eletrônica, mas a captação foi feita em película, com muitas dificuldades, todas as dificuldades inerentes à mídia química.

Nós usamos recursos da ECA, na época os recursos que nós tínhamos eram relativamente novos, e quem trabalhou nisso foram alunos do nosso curso de cinema e do curso de física. Foi um momento de rara felicidade de junção, de colaboração dos dois Institutos: da ECA, através da minha pessoa e o Instituto de Física, através do Prof. Hamburger. Os filmes que nós conseguimos realizar, me parece que são 17 filmes, um bom resultado nós colhemos, depois de três anos, pouco mais de três anos de trabalho.”³⁴

Alguns desses filmes – “As leis de Kepler” (16 mm), “Colisões” (16 mm), “Centro de massa” (16 mm), estão depositados na Biblioteca da ECA, outros no IF USP.

LRAV - Laboratório de Recursos Audiovisuais da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

O LRAV da FAU, que não produziu filmes, é aqui citado pela relevância do depoimento de Cristiano Mascaro acerca do audiovisual na universidade. No

³⁴ Transcrição de depoimento coletado pelo autor em novembro de 1999.



começo dos anos 70 o Prof. Dr. Nestor Goulart Reis Filho, então diretor da faculdade, idealiza a criação de um Laboratório de Recursos Áudio Visuais.

Mascaro, formado na FAU, foi convidado a implantar o novo laboratório. Em depoimento a este autor, ele relata um pouco dessa história³⁵,

Na época eu trabalhava na Veja e resolvi voltar pra FAU, que foi uma coisa muito cara pra mim. Percebemos que tinha que ter um laboratório dos alunos e um laboratório de produção e um setor de empréstimo. A gente começou a criar fisicamente o laboratório de forma que os alunos tivessem acesso facilmente. Um laboratório para os alunos trabalharem em revelação, ampliação; um setor de empréstimos onde tinha todo equipamento para o aluno poder retirar uma câmera fotográfica e projetor, etc.

O que para nós parecia extremamente fascinante era a possibilidade de documentar a arquitetura paulistana, paulista ou brasileira. Não existe até hoje um registro sistemático e reunido num lugar só, e a gente imaginava que a gente já estava sendo pago pra isso, produzir fora é absolutamente caro.

Todas as nossas ideias a respeito do que o laboratório poderia auxiliar, apoiar, complementar o ensino da arquitetura, que é de fato responsabilidade dos Departamentos, a gente mandava as ideias através de circulares, comunicados, e não recebia sequer uma resposta.

Quando chegou o vídeo, nem a ECA tinha equipamento igual, os alunos queriam usar e o diretor mandava segurar. O corpo docente foi comunicado que o equipamento de vídeo estava à disposição e nenhum professor se manifestou.

Tentando resumir, existe um conflito grande entre o corpo docente, que é a espinha dorsal da Faculdade e daqui pra frente vai ser cada vez mais, com a computação, com a fotografia, com o vídeo, que requer pessoal não docente, técnicos especializados que tenham uma competência na área específica de cada um, superior à dos professores, e os professores não admitem, eles não entendem o que é roteiro adaptado, é como um filme feito de um livro, é outra linguagem.

Eu ouvi uma vez de um professor que os professores decidem o que fazer e os técnicos como fazer. Tudo bem, eu acho que não há restrição a isso desde que os professores 'bolem' o que fazer, mas não 'bolam'. Então, aqueles técnicos que têm uma experiência profissional começam a tentar forçar, a fazer e daí criam-se os conflitos, e foi o que aconteceu comigo.

Então, entre mortos e feridos a experiência foi muito boa para mim, mas existe fundamentalmente isso, uma incompatibilidade entre a atividade docente e uma atividade criativa como na nossa área. Felizmente, hoje eu tenho um trabalho

³⁵ Transcrição de depoimento coletado em março de 2000.

peçoal que eu pude desenvolver por ter estado na FAU, não que a FAU tivesse me permitido, foi porque eu fui abrindo caminho.

Em um ano ou dois, depois que eu saí da FAU, eu fotografei mais arquitetura do que os 14 anos que eu passei lá dentro.

Mesmo sem produção própria, a FAU tem um acervo de filmes, a maioria estrangeira e adquirida, sobre Arquitetura História da Arte, etc., que está depositado na biblioteca da unidade.

Outras unidades da USP

Cabe destacar ainda, os trabalhos realizados no âmbito da Faculdade de Medicina, no Hospital das Clínicas, onde Benedito Junqueira Duarte documentou, ao longo de 30 anos, dezenas de cirurgias e outras atividades médicas, acumulando prêmios em Festivais Internacionais de Filmes Científicos (vários de seus filmes estão depositados na CB). Historicamente, a área médica foi uma das primeiras a se utilizar do cinema para fins de pesquisa e ensino, e foi na Faculdade de Medicina da USP que se instalou inicialmente o Serviço de Documentação, como anteriormente citado. Destaco ainda, quatro filmes que apresentam a FM – “Faculdade de Medicina de São Paulo”, 1930-39; “Obras do Hospital das Clínicas de São Paulo”, 1938; “Assistência hospitalar no Estado de São Paulo”, 1946; depositados na Cinemateca Brasileira; e “Hospital das Clínicas”, película 9,5 mm depositada no Museu Histórico Prof. Carlos da Silva Lacaz.

Em outras unidades da USP também encontramos filmes produzidos por professores, alunos e funcionários da universidade: na EEFÉ, o registro em Super-8 de exercícios de ginástica, esportes e competições, quase todos sem edição; na ESALQ, filmes institucionais de formaturas, um com a presença de Juscelino Kubitschek, outro, um documentário sobre a vida do aluno da Escola, de 1959, dirigido por B. J. Duarte; um registro, de 1952, mostra um alegre desfile de alunos e calouros nas ruas de Piracicaba; na FFLCH, filmes de produção externa à USP para estudos na área de antropologia; uma significativa iniciativa do Grêmio da Filosofia na produção de cinema está em “Uni-

versidade em crise”, de 1965, dirigido por Renato Tapajós; na FAU, o desenho animado “O bairro de Higienópolis”, de 1987, foi realizado em coprodução com a ECA; no IB, filmes de observação da natureza, realizados em parceria com instituições europeias; no IO, registros cinematográficos de expedições de coleta de materiais marinhos.

Nesse levantamento, foram localizados em torno de 80 películas em acervos de 13 Unidades da USP. Outro material de interesse, uma parceria do DCE – Diretório Central dos Estudantes da USP com o DCE da PUC, em 1977, produziu “O apito da panela de pressão”, sem créditos de autoria, apenas assinado por “grupo alegria”. O filme traz a movimentação estudantil em ascensão nos meados da década de 70, com cenas da primeira passeata no Viaduto do Chá, em São Paulo, contra a ditadura militar e o material está depositado na CB.

Do conjunto de filmes visionados, temos uma diversidade de tipos. Uma parte significativa são registros de pesquisas científicas ou mesmo para o ensino, sem montagem, sem som, como na EEFE e no IO. O filme de caráter institucional comparece nos acervos da ESALQ, na produção do Serviço de Documentação da Reitoria. Filmes educativos estão representados no caso do IF e do SRAV/CRPE e filmes documentários de caráter mais autoral são encontrados na coleção do IEB.

Considerações finais

Neste artigo, apresentei os casos mais relevantes considerando a produção de filmes e a mobilização de pessoas e recursos envolvidos. Configura-se uma visão panorâmica, ainda que incompleta e carente de dados mais precisos, pois muitos dos materiais não têm créditos de autoria e produção, mas que propicia uma base de referência para futuros estudos sobre a presença do Cinema na Universidade de São Paulo.

Os casos apresentados, cada um, são fruto de situações específicas e das ações de pessoas em circunstâncias únicas. Independentemente das diferentes concepções em relação ao papel do audiovisual na universidade, as traje-

tórias dos realizadores nos mostram como cada um buscou concretizar suas ideias, nas suas conquistas e nos seus limites.

Porém, verifica-se uma descontinuidade nos processos, no Serviço de Documentação da Reitoria as atividades terminaram sem um desfecho, e não se sabe como foi o final dessa história; o SRAV do CRPE foi incorporado à Faculdade de Educação, mas seu patrimônio se dispersou; sem maiores recursos, a produção de documentários no IEB aconteceu por um curto período. Todo o conhecimento acumulado, técnico, artístico e conceitual, que constitui um patrimônio de saberes, desapareceu sem registro. A descontinuidade muitas vezes desperdiça um investimento de recursos públicos feitos em infraestrutura, mas o prejuízo maior se dá por não ocorrer a transferência daquele conhecimento acumulado na produção dos materiais audiovisuais para outras pessoas que poderiam dar sequência ao trabalho. É justamente a continuidade das produções, o processo sistemático do pensar, do fazer e avaliar os materiais, que permitiria uma reflexão crítica e o surgimento de novas proposições na área do audiovisual.

Afinal, a produção audiovisual tem importância para o mundo acadêmico? E todas as outras experiências aqui apresentadas, qual seu valor para a universidade? A inexistência de documentação sobre esses setores e essas realizações, a dispersão dos dados e dos filmes, o abandono e esquecimento que pesa sobre tudo isso, indica uma baixa valorização que a universidade tem por esses materiais. Parece que a universidade não aceita uma produção que não é científica para os cânones da academia, o saber/fazer artístico não tem o reconhecimento da instituição enquanto produção de conhecimento e, por não fazer parte da carreira acadêmica, fica relegado a um papel secundário, uma ornamentação.

É a partir da incorporação de outras formas de pensar e fazer conhecimento que a universidade poderá buscar novos paradigmas para reconstruir-se como uma entidade *da* sociedade. A universidade, além de tudo que lhe é intrínseco, suas tradições e seu fazer crítico, também precisa se perceber como um espaço onde a sociedade se expõe e se transforma, não deve recusar o novo que esta lhe traz.

Já iniciado o século XXI, imersos numa cultura digital repleta de conteúdos audiovisuais, onde a significação das coisas é mediada por interfaces imagéti-

cas, cabe às universidades formarem um novo ser humano e, para isso, faz-se necessário criar novas concepções para a produção do conhecimento, que não apenas aquelas já estabelecidas pela tradição das Ciências.

Na esteira da pesquisa, com o acesso a boa parte dos filmes citados e o apoio da Comissão USP 70 anos, em 2004, realizamos o documentário “Filme partido”³⁶. As cenas selecionadas e as entrevistas com Oscar Campiglia e José Zagati, apresentam uma história da Universidade de São Paulo feita de fragmentos e esquecimentos.

Em 2005, publicamos um catálogo intitulado “O sentido do filme na Universidade”³⁷, que relaciona todos os filmes desse levantamento, com dados sumários de autoria e localização.

³⁶ Disponível em <http://www.fau.usp.br/intermeios/pagina.php?id=51>

³⁷ O catálogo foi distribuído a todas as Bibliotecas da USP, e está disponível na FAU USP, no VIDEOFAU.

Bibliografia

ANTUNHA, Heladio Cesar Gonçalves. *Universidade de São Paulo, Fundação e Reforma*, São Paulo, INEP/CRPE São Paulo, 1974.

DANIEL, Taunay. *Televisão e Comunicação Científica*. 1995. Dissertação de Mestrado - Instituto de Artes/UNICAMP, Campinas, SP.

CAMPOS, Ernesto de Souza. *História da Universidade de São Paulo*, São Paulo, USP, 1954.

_____. *Temas Universitários*, São Paulo, USP, 1952.

CAVALLETTI, Mauro. *Expressão Audiovisual*, 1999. Dissertação de Mestrado - ECA/USP, São Paulo.

FARKAS, Thomaz Jorge. *Cinema Documentário: um Método de Trabalho*, Tese de Doutorado, São Paulo, ECA/USP, 1972.

FRANCO, Marília da Silva. *Escola Audiovisual*. 1987. Tese de Doutorado - ECA/USP, São Paulo.

GUIDI, Mario. *De Altamira a Palo Alto*. 1991. Tese de Livre Docência - ECA/USP, São Paulo.

KUNSCH, Margarida M. Krohling. *Universidade e Comunicação na Edificação da Sociedade*, São Paulo, Editora Loyola, 1992.

LEVY, Pierre. *As Tecnologias da Inteligência*, Rio de Janeiro, Editora 34, 1993.

MARTIRANI, Laura. *Vídeo, Cultura e Linguagem*, Tese de Doutorado, São Paulo, FE/USP, 1997.

MEDINA, Cremilda. *O Signo da Relação*, São Paulo, CCS/USP, 2000.

NETTO, Samuel Pfromm. *Telas que Ensinam*, Editora Alínea, Campinas, SP, 1998.

PARRA, Nélio. *Recursos Audiovisuais e a Renovação Didática*. 1972. Tese de Doutorado - FE/USP, São Paulo.

PRETTO, Nelson De Luca. *A Universidade e o Mundo da Comunicação*. 1994. Tese de Doutorado - ECA/USP, São Paulo.



SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. *USP: Alma Mater Paulista*, São Paulo, Editora da USP, 1998.

SOUZA, Maria Adélia Aparecida de, e equipe. *O Espaço da USP: Presente e Futuro*, São Paulo, USP, 1985.

WASHINGTON, Luís. *Universidade de São Paulo*, São Paulo, USP, 1950.

Outros documentos

Arquivo da Secretaria Geral da Universidade de São Paulo, processos RUSP no. 10.839/55, 15.625/63, 17.534/64.

Consolidação dos Estatutos da Universidade de São Paulo, USP, 1964.

Decreto no. 6.238 de 25 de janeiro de 1934, de Fundação da Universidade de São Paulo, 1934.

Estatuto e Regimento Geral da USP, Departamento de Jornalismo, ECA/USP, 1972.

Estatuto da Universidade de São Paulo, conforme Resolução no. 3461, de 07 de outubro de 1988, e complementações, USP, 1999.

Regimento Geral da Universidade de São Paulo, conforme Resolução no. 3745, de 19 de outubro de 1990, e complementações, USP, 1998.

Depoimentos

Oscar Campiglia, coletado pelo autor em novembro de 1999.

Chicralla Haidar, coletado pelo autor em fevereiro de 2000.

Prof. Dr. Claudio Zaki Dib, coletado pelo autor em outubro de 1999.

Prof. Dr. Marcelo Tassara, coletado pelo autor em novembro de 1999.

Sérgio Muniz, coletado em fevereiro de 2000.

Prof. Dr. Mário Arturo Alberto Guidi, coletado pelo autor em setembro de 1999.

Cristiano Mascaro, coletado pelo autor em março de 2000.

Submetido em 24 de abril de 2014 | Aceito em 19 de junho de 2014

O beijo ausente: reflexos do colonialismo e da luta pela independência no cinema de Bombaim da era colonial indiana¹

The absent kiss: the impact of colonialism and the struggle for independence on colonial Bombay cinema

Emília Teles²

¹ Este artigo, em sua primeira versão, foi produzido para uma disciplina de pós-graduação de Mariana Balthar e Paula Sibilia. Gostaria de agradecer muito às professoras por terem apontado erros e feito diversos comentários durante a correção do texto. Quero agradecer aos pareceristas anônimos da revista Rebeca, cujos comentários foram essenciais para que eu pudesse corrigir o artigo. Uma versão inicial em inglês deste artigo foi apresentado na conferência IAMCR em Hyderabad/Índia em julho de 2014.

² *Designer, doutoranda em Comunicação do PPGCOM-UFF, mestra em Artes Visuais pelo PPGAV-UFRJ.*

Resumo

Este artigo procura entender as razões para o desaparecimento do beijo no cinema de Bombaim de meados dos anos 30 em diante. Filmes indianos do final dos anos 1920 e início dos anos 1930 tinham cenas de beijo, ao contrário de filmes posteriores. Argumento que a ausência do beijo aproximadamente entre o final dos anos 30 e o final dos anos 80 está relacionado a uma reação da elite indiana ao desprezo demonstrado pelos colonizadores em relação à cultura, aos costumes, aos princípios e sobretudo à moral dos indianos. Em reação, a elite indiana hindu fez um esforço considerável para “moralizar” a cultura e as pessoas, especialmente as mulheres, e reprimir castas mais baixas, em um processo que se intensificou quando a luta pela independência progrediu.

Palavras-chave: Nacionalismo. Cinema. Índia.

Abstract

This article seeks to understand the reasons for the disappearance of the kiss from Hindi films from the mid 30s on. Indian films from the late 1920s and early 1930s did have kisses, unlike later films. I argue that the absence of the kiss in Hindi film roughly between the late 30s and late 80s is related to a reaction of the Indian elite to the contempt shown by the colonizers towards native cultures, people, customs, principles and especially morals. In reaction, the Indian Hindu elite made a considerable effort to “moralize” the culture and the people, repressing especially women and lower castes, in a process that intensified as the struggle for independence progressed.

Keywords: Nationalism. Cinema. India.



Introdução

'A pornografia de uma cultura se torna, efetivamente, um mapa muito preciso das fronteiras daquela cultura, suas 'ansiedades, investimentos, contradições'. (Laura Kipnis)³

Ninguém pode negar que o amor é representado de uma forma muito elementar e inocente na tela indiana. Os heróis e heroínas nunca se beijam ou mesmo esfregam os narizes. Eles simplesmente tocam as mãos e se entreolham com a emoção brilhando em seus olhos. (Jornalista anônimo, revista *filmindia*, 1942)⁴

Durante um período de quase cinquenta anos, até 1980, os beijos na boca⁵ não eram exibidos nos filmes de Bombaim⁶. Como Kobita Sarkar (1975) aponta, havia uma intensa censura sobre a sexualidade; no período pós-colonial, a ausência de beijos era principalmente uma questão de censura, embora Rachel Dwyer (2007) afirme que os cineastas também praticavam autocensura. A partir de 1947, com a independência da Índia, o número de filmes censurados aumentou aproximadamente nove vezes em relação ao período colonial⁷. Os códigos de censura pós-coloniais em vigor na época não faziam uma referência direta ao beijo; a princípio, tratava-se de uma proibição informal, embora, na prática, os censores interditassem essas cenas⁸. No final dos anos 70, a censura começou a ser mais leniente, e na década de oitenta, menos de dez filmes híndis⁹ conseguiram que cenas de beijo fossem aprovadas. O número

³ Kipnis, apud Atwood (2002: 95). Tradução nossa, assim como todas as outras traduções para o português de trechos de livros que estiverem em inglês na bibliografia.

⁴ *Filmindia* (1942, maio:66).

⁵ A partir deste momento, a palavra "beijo" sempre se refere a "beijo na boca", a não ser quando expressamente indicado.

⁶ Ao longo de todo artigo, estamos nos referindo à indústria de Mumbai (antiga Bombaim), na Índia. Iremos nos referir a Mumbai como *Bombaim* quando estivermos escrevendo sobre a cidade antes da mudança de nome para *Mumbai*, em 1996. A Índia produz cerca de 1600 filmes por ano, em diversas línguas. Cerca de um oitavo destes filmes são produzidos em Mumbai. Atualmente, a indústria de cinema de Mumbai produz filmes em uma versão da língua híndi.

⁷ Report of the film enquiry committee (1951).

⁸ Ver o livro de Kobita Sarkar (1975).

⁹ As palavras "hindu", "híndi", e "indiano" têm a mesma raiz (referente ao rio Indus), mas significados diferentes. Um "hindu" é aquele que pertence à religião hinduísmo. "Híndi" é uma das principais línguas da Índia. "Índiano" é um nativo da Índia.

aumentou na década de 1990 e tem crescido progressivamente desde então. Atualmente, os beijos nas telas passam sem causar polêmica. Este desenvolvimento não seria possível sem o abrandamento da censura, que ocorreu em paralelo.¹⁰



Figura 1. Nargis e Raj Kapoor cantam durante uma tempestade em *Shree 420* (1955). Uma das convenções dos filmes americanos é a cena (geralmente no fim) em que o mocinho e a mocinha, apaixonados, se beijam. Os cineastas de Bombaim desenvolveram outras formas de mostrar a paixão, a principal das quais é a cena musical romântica. Nestas cenas, os personagens declaram seu amor cantando em cenários idílicos. Dwyer (2007) afirma que o amor no cinema híndi é mais verbal do que visual, e é expresso em diálogos e canções.

¹⁰ Nem todos os diretores se conformavam com a censura, mas poucos tinham o poder necessário para enfrentá-la. Não há espaço neste artigo para falar da resistência aos censores, mas podemos mencionar Raj Kapoor, um dos principais diretores/produtores, que conseguiu, nos anos 1970, com dinheiro e influência, mostrar muito mais nos seus filmes do que era permitido aos outros, inclusive – a partir dos anos 1970 – beijos. O diretor Dharmesh Darshan (2012) fala da inesperada liberação pelos censores de uma das primeiras cenas de beijo no período pós-colonial, no seu filme *Raja Hindustani* (1996): “Eu estava um pouco preocupado, pois não era apenas um beijinho no jardim, mas uma sequência física e emocionalmente libertadora de quatro ou cinco minutos [...]. Eu disse a mim mesmo, “Deus ajuda quem se ajuda”, rezei muito à memória de Raj Kapoor e apresentei-a ao conselho de censores e você acredita? Aprovaram-na sem um único corte.”



Por um motivo ou outro, a censura cinematográfica indiana tem até recentemente se concentrado na excisão de excessos sexuais - reais ou imaginárias. [...] Seja como for, o beijo pode não ser exibido publicamente. Lábios se aproximando em *close-up* são perfeitamente admissíveis. Considerando que é imperativo que diferentes padrões devam prevalecer na censura para que possa efetivamente “proteger” os diversos públicos, por que deve haver tanto reboliço em relação ao ‘beijo’, e por que isso deveria ser o único fator proibido de forma consistente nos filmes indianos?¹¹ (Kobita Sarkar, 1975)

Entre os anos 1920 e 1930, as cenas de beijo eram comuns¹². Em meados dos anos 30, porém, iniciou-se uma fase em que esses beijos não eram representados – em seu lugar, surgiu a cena musical romântica. Os primeiros beijos no cinema de Bombaim parecem ter sido os de *Shiraz* e *Anarkali*, ambos filmes de 1928 (o primeiro beijo no cinema indiano como um todo parece ter sido em *Bilat Ferat*, de 1921, um filme bengali que também é o primeiro filme indiano romântico), e o último que encontramos ocorreu em 1943, com *Pahili Manglagour*, embora Bose (2006) afirme que os beijos tenham sumido somente após a independência¹³. Mas *Pahili Manglagour* parece ter sido uma exceção, numa época em que já se notava a ausência do beijo. Nesta época, não se tratava de uma questão de censura. Embora o beijo no cinema fosse de fato censurado a partir da independência da Índia, em 1947, este não era o caso na era colonial. Como Bose (2006:164) afirma, antes da independência, “os censores britânicos estavam ansiosos para garantir que o status elevado da mulher branca não fosse comprometido entre os nativos, mas não objetavam a nativos se beijando.”¹⁴ Assim, a censura não é a única explicação. Neste artigo, buscaremos entender por que os beijos sumiram do cinema de Bombaim entre os anos 1930 e 1940.

¹¹ Sarkar (1975:62)

¹² Bose (2006).

¹³ *Heer Ranjah* (1929), *A Throw of Dice* (1929), *Dagabad Dushman* (1931), *Zarina* (1932) e *Karma* (1933) também tinham cenas de beijo.

¹⁴ O que não quer dizer que os censores não cortassem aquilo que eles consideravam “obsceno” ou “vulgar”, como o sacudir de quadris das dançarinas, personagens na cama, roupas reveladoras ou frases sugestivas. Mas beijos geralmente não eram cortados, como mostra a exibição de *Pahili Manglagour*, embora os censores pedissem a redução de cenas de beijo muito passionais ou consideradas excessivamente compridas.



Figura 2. Cenas de *Shiraz* (1928) e *A Throw of Dice* (1929).

A ausência do beijo no cinema parece ser tanto uma questão da regulação da sexualidade quanto do controle de como, e se, atos sexuais podem ser exibidos em obras artísticas. Madhava Prasad (1998) afirma que a ausência do beijo é devido à proibição da exibição da privacidade, sintoma de uma aliança entre Estado e Patriarcado para manter o poder desse último sobre os jovens casais. Prasad tem razão. Entretanto, argumento que a proibição do beijo no cinema está relacionada também com o movimento de independência da Índia e com uma reação da elite indiana aos colonizadores.

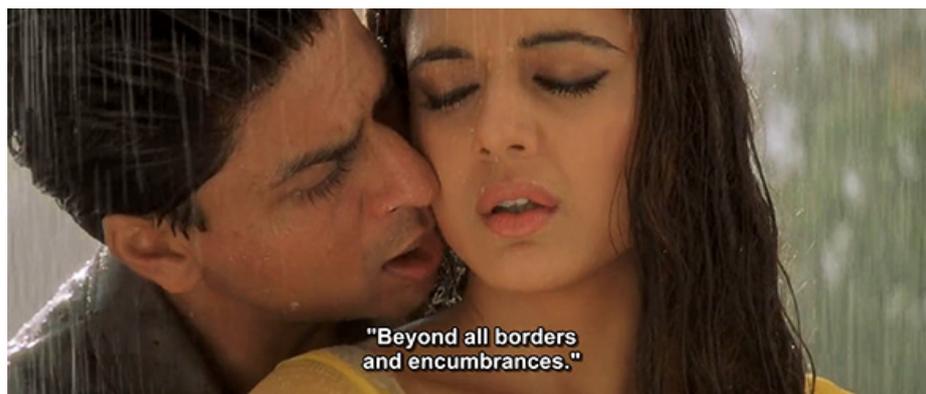


Figura 3. Shahrukh Khan e Preity Zinta em *Veer Zaara* (2004). A chuva se tornou recorrente em cenas românticas após os anos 50, e conotava paixão intensa. A chuva permitia também que a roupa molhada da heroína grudasse no corpo (“*wet sari sequence*”), como aponta Rachel Dwyer (2007). Neste cinema, recorria-se muito ao uso metafórico da natureza: flores ou pássaros que se tocavam, a chuva torrencial que inevitavelmente caía nestes momentos.

Ao longo deste artigo, começaremos com uma investigação das opiniões sobre o beijo em uma revista de cinema, quase dez anos depois do período que estamos estudando. Esta investigação será útil para percebermos que a ausência do beijo não passou despercebida pelos espectadores indianos. Em seguida, investigaremos o pano de fundo histórico deste momento: a campanha da elite indiana pelo fim da obscenidade iniciada no século XIX. Veremos também o moralismo no nacionalismo indiano, movimento este que estava entrando em seu auge nos anos 30.



Figura 4. Nanda e Manoj Kumar em *Gumnaam* (1965). A maioria das cenas musicais românticas se passava ao ar livre, em jardins, campos floridos, vales, cachoeiras, rios, montanhas ou bosques. Segundo Rachel Dwyer (2007:294), os filmes partem de um repertório estético desenvolvido em poesias urdus e hîndi/sânskrito, e também em arte de calendário (“*calendar art*”), em que “o espaço é remoto e paradisíaco, geralmente um jardim, e a estação é a primavera, ou a época das monções [...] ou a noite em sua beleza e tranquilidade.” É importante ressaltar que no cinema de Bombaim, a verossimilhança não era considerada essencial; os filmes tendiam, ao invés disso, seguir modos consagrados de representação.



“Dê-nos um beijo de verdade”

A técnica de namoro no Oriente é diferente. Ela não precisa de beijos para expressar o amor. (Baburao Patel, editor da revista *filmindia*, 1940)¹⁵

Em 1942, quase dez anos depois de o último beijo ter sido exibido num filme indiano, Sushila Rani, uma jovem jornalista indiana, escreveu um artigo na popularíssima revista de cinema *filmindia* reclamando de uma “notável ausência em nossos filmes”. O artigo, intitulado “Dê-nos um beijo de verdade – um apelo por mais realismo” foi relativamente controverso, e vários leitores enviaram cartas com críticas e louvores. Sushila Rani reclama que os filmes indianos apresentam as cenas amorosas sem nenhum realismo:

[...] em uma cena romântica típica em nossos filmes, vemos um rapaz e uma moça se encontrando em um jardim ou nas margens de um rio. A moça olha com seus ‘olhos celestiais’ (estando apaixonada!) e o rapaz se aproxima. A moça então foge de seu amante [...] e um instante depois o rapaz a persegue. O processo é repetido de árvore em árvore ou de pedra em pedra se eles estiverem na margem de um rio. [...] O herói ainda está exatamente a um metro de distância e irrompe em um gemido patético, que nos somos solicitados a acreditar que seja uma canção de amor.¹⁶

Nas cenas românticas com Leela Chitnis e Ashok Kumar, por exemplo, “o máximo que o diretor fazia era trazê-los provocantemente perto um do outro, causando tensão indevida nas mentes da audiência e deixando por isso mesmo”.¹⁷ Para Rani, não era natural que um casal apaixonado mantivesse tanta distância entre si, e ela perguntava: “Quais de vocês, que já estiveram apaixonados, podem dizer honestamente que não sentiram o desejo de beijar.”¹⁸ E ela afirma: “em uma cena romântica, o beijo não deve ser considerado como algo extraordinário. [...] Se isso pode ser feito na vida, por que não em filmes?”

Rani oferece ainda uma explicação para esta ausência: “Na Índia, há um

¹⁵ *Filmindia*, edição de março de 1940:40. O título da revista era sempre impresso em caixa baixa.

¹⁶ Sushila Rani (1942:33). É interessante notar que a ausência do beijo provoca uma tensão na audiência, segundo Rani: a não-consumação possui uma tensão erótica maior do que o beijo em si teria.

¹⁷ Sushila Rani (1942:33). É interessante notar que a ausência do beijo provoca uma tensão na audiência, segundo Rani: a não-consumação possui uma tensão erótica maior do que o beijo em si teria.

¹⁸ Sushila Rani (1942:33).



equivoco estranho sobre o beijo - de que é feito apenas no Ocidente 'imoral', e que, portanto, deveríamos abster-nos de mostrá-lo em nossos filmes indianos."¹⁹ Esta seria uma razão oferecida pelo editor da mesma revista, Baburao Patel, a uma leitora que perguntou por que não havia beijos no cinema indiano, ao contrário dos filmes estrangeiros (no mesmo ano, respondendo a outro leitor²⁰, Baburao culpava os censores).

O Ocidente é um mundo materialista em que trocas concretas são toleradas até mesmo para estabelecer valores emocionais. [...] Beijar no Ocidente é um gesto barulhento e visível, moldado no modo materialista habitual deles [...] No Oriente, o amor é uma emoção espiritual abstrata [...] Quando as mulheres indianas amam, elas veneram e não se abandonam em beijos ruidosos.²¹

A explicação de que a cultura indiana não permitia o beijo em público, razão pela qual ele não aparecia no cinema, era comum (SARKAR, 1975), mas parece inadequada, dado que nos anos 20 e 30, as críticas de filmes como *Zarina* (1932) ou *Karma* (1933) não mencionam essas cenas. No caso de *Karma*, que tem uma cena de beijo relativamente longa, a falta de menção a essa cena nos jornais é notável.

Os leitores da *filmindia* parecem ter tido muita curiosidade em relação ao beijo, a julgar pelo número de cartas publicadas pela revista a esse respeito. Nem todos os leitores da *filmindia*, entretanto, tinham uma opinião favorável ao beijo no cinema. O artigo de Rani foi criticado, e o leitor K. T. Mirchandani reclamou da crítica favorável ao filme *Pahili Manglagour*: "A parte de beijo de 'Pahili Manglagour' vai definitivamente causar danos a nossas mulheres"²². Em uma crítica em outra revista, *Picturpost* (com o sugestivo título "beijos excessivos"), Mehr Tarapore também desaprovou deste filme: "o fato inegável permanecerá sempre que o beijo, neste filme, foi incorporado em uma série de seqüências que são incompreensivelmente sugestivas e lascivas!"²³

¹⁹ Sushila Rani (1942:31).

²⁰ Em 1940, outros dois leitores fariam a mesma pergunta.

²¹ Baburao Patel (*filmindia*, edição de maio de 1946:19). É digno de nota que até 1940, Baburao publicava uma coluna da *filmindia* chamada *Kicks and kisses*, com inúmeras piadas sobre beijos.

²² *Filmindia*, edição de julho de 1943:21.

²³ *Picturpost*, edição de 15 de abril de 1943:13. Itálicos no original.



Figura 5. Cena de *Awaara* (1951). Nos filmes produzidos entre as décadas de 40 e 80, os personagens tocavam um ao outro, hesitavam, se desviavam, fugiam. O beijo no pescoço ou no ombro, como visualizado acima, também era comum.

Mesmo no final dos anos 20, quando vários filmes de Bombaim continham beijos, muitos espectadores desaprovavam destas cenas, como descobriram os relatores de uma comissão montada pelo governo em 1927 para investigar a indústria cinematográfica, a Indian Cinematograph Committee. A comissão entrevistou dezenas de residentes da Índia, um dos quais, J. Henderson, reclamou que, ao contrário do beijo público na vida real entre europeus, o beijo na tela nunca era “um beijo passageiro”²⁴. Muitos dos respondentes distinguiam entre diferentes beijos cinematográficos: o grau de intensidade e a duração seriam essenciais para determinar quais beijos eram aceitáveis na tela. O editor do jornal *Jam-e-Jamshed*, Pherozeshah Marzban, por exemplo, afirmou que beijos poderiam ser eventualmente aceitáveis, mas não qualquer tipo de beijo: haveria “o beijo longo, o beijo

²⁴ Apud Mazzarella (2009: 86).

prolongado, o beijo quente e o beijo suave, todos os tipos de beijos”²⁵. Um outro entrevistado afirmou que se poderia até definir que o beijo poderia durar aproximadamente um segundo: “mas eu acho que beijar durante 30 segundos ou mesmo um minuto não é apropriado. Isso afeta qualquer homem que vê o filme.”²⁶ Certamente, a duração do beijo, sua intensidade e seu contexto eram fatores que os censores coloniais levavam em conta. Os beijos em *Shiraz*, por exemplo, e *A Throw of dice*, não duram mais do que cinco segundos, e não são particularmente passionais (não mostram, por exemplo, bocas abertas ou línguas, sendo beijos de lábios cerrados). O mesmo pode ser dito do beijo de Devika Rani e Himansu Rai em *Karma*, embora este tenha uma duração maior (entrecortada por uma montagem paralela de um faquir e de uma cobra). Os censores censuravam, por exemplo, cenas em que os beijos fossem motivados por luxúria, ou estivessem no contexto de uma vida devassa. No caso do filme *Dagabaj Dushman* (1931), por exemplo, os censores exigiram que a cena em que o herói Jalim, bêbado, abraçava e beijava a dançarina Mohini fosse reduzida.²⁷



Figura 6. Kareena Kapoor e Shahid Kapoor se beijam em *Jab we met* (2007). A principal diferença entre os beijos cinematográficos dos anos 20 e os atuais é que os atores atualmente abrem a boca para beijar.

²⁵ Apud Mazzarella (2009: 75).

²⁶ Apud Mazzarella (2009: 75).

²⁷ The Bombay Government Gazette (1931:2370).

A censura colonial, entretanto, era considerada branda. Sobretudo após a Segunda Guerra Mundial, editor e leitores da revista *filmindia* reclamariam da leniência dos censores coloniais em relação ao que eles consideravam imoral. Os colonizadores britânicos buscaram conter o que consideravam obsceno na colônia, sobretudo aquilo que pudesse denegrir a imagem da mulher branca, cuja pureza era vista como a garantia da superioridade britânica, e criticavam os indianos por sua suposta imoralidade (HEATH, 2013). Entretanto, Heath (2013) afirma que ainda que o governo colonial tivesse uma política contra a obscenidade, na prática, os oficiais coloniais nem sempre seguiam as instruções do governo. No caso de impressos considerados pornográficos, por exemplo, que frequentemente eram vendidos ou distribuídos através dos correios, seu banimento tornaria necessária a inspeção de todos os pacotes postados.

A mera dimensão da tarefa no início do século XX tornava mesmo a contemplação da regulação do obsceno virtualmente uma impossibilidade, uma vez que o Estado não era mais capaz de [...] verificar todas as correspondências recebidas pelo correio (até 2.000 sacos de correio por dia até 1909). O caos dos sistemas do Estado para regular o 'obsceno' gerava impedimentos adicionais, assim como a efetiva autonomia destes sistemas.²⁸

Mesmo nas ocasiões em que o governo chegava a processar um infrator, muitos processos eram perdidos devido à dificuldade de definir o que era obsceno. Obras científicas ou de caráter educativo, por exemplo, eram consideradas aceitáveis. Mas se as publicações eram de fato difíceis de controlar (ainda que sua venda fosse clandestina), o cinema – um meio mais difícil de existir ilegalmente – sofreu mais sob a censura. Se a proibição do obsceno leva à privatização de sua experiência, as artes de exibição pública sofrem mais, justamente porque a experiência teatral/cinematográfica não pode ser realmente privada (ao menos antes da invenção do vídeo). O livro obsceno sobrevive mais facilmente por poder ser lido em casa, vendido secretamente, ao contrário da peça de teatro e do filme.

²⁸ Heath (2013:180)



Figura 7. Beijos não consumados em *Dilwale Dulhania Le Jayenge* (1995) e *Dil Se* (1998), respectivamente. Embora os protagonistas não se beijassem, o aproximar dos lábios (nunca consumado) era um expediente muito usado. Às vezes, um protagonista desviava o rosto, como em *Dil Se* (abaixo), ou a chegada de alguém os impedia de continuar, como em *Dilwale Dulhania Le Jayenge* (acima). Outras vezes, havia um corte imediatamente antes do beijo. Outro recurso comum era a câmera se desviar, de modo que os atores ficassem brevemente fora do enquadramento.

A Índia colonial

A Índia era vista pelos ingleses como uma civilização que, tendo havia muito passado do seu auge, no período clássico, estava em franca decadência, inclusive moral²⁹. Os indianos eram classificados como efeminados, promíscuos, impotentes, fracos, preguiçosos (sobretudo aqueles com uma tradição de estudo, como os Bengalis, ou de castas superiores como os Brâmanes) ou marciais (como os afegãos e os Sikhs)³⁰.

Nayar (2012) afirma também, contudo, que a visão britânica sobre os indianos não era uniforme. De um modo geral, ela era negativa, embora houvesse

²⁹ Nayar (2012), Gabriel (2013).

³⁰ Ver Nayar (2012) e Gabriel (2013).

divergências em relação ao valor dos nativos, da cultura indiana e de suas línguas, etc.³¹ Ainda que essa visão possa não ter sido unânime, gostaríamos de citar as palavras de Charles Grant, que escreveu em 1792 sobre os efeitos esperados da educação inglesa sobre os hindus: “seus afetos gradualmente se tornariam interessados por várias obras cativantes, compostas para recomendar a virtude e afastar do vício; a massa geral de suas opiniões seria retificada; e, sobretudo, eles veriam um sistema de princípios e morais³²”. Ou seja, acreditava-se que os hindus eram moralmente inferiores, embora pudessem ser “cultivados” por meio da educação e da evangelização³³.

Como os indianos reagiam às alegações de superioridade britânica em todos os campos, entre elas às acusações de os nativos serem efeminados, violentos, promíscuos, impotentes, moralmente inferiores? Para Heath (2013), o império britânico buscava se justificar a partir de uma suposta superioridade moral, que os indianos, na opinião dos colonizadores, não possuíam. Assim, para os indianos, era preciso se transformar para provar aos britânicos que eles seriam capazes de se governar, em todos os sentidos. A partir do fim do século XIX, e em conjunção com o movimento de independência, uma parte dos hindus criou estratégias bem definidas para lidar com essa situação. Como aponta Heath (2013), foram as elites indianas, não os britânicos, que transformaram a regulação do obsceno em um projeto biopolítico. O movimento de independência era composto por pessoas de todas as religiões, e o hinduísmo é bastante heterogêneo; então, trata-se de uma parcela pequena da população (composta de hindus das castas mais altas), mas que foi bastante influente³⁴. Este grupo (que compunha o nacionalismo hindu³⁵) reagiu de quatro modos: buscando tornar os hindus mais másculos; reconfigurando o

³¹ Um britânico, Macaulay, citado por Nayar (2012: 176), escreveu em 1835 que uma única prateleira de uma boa biblioteca europeia valia mais do que toda a literatura nativa da Índia e da Arábia.

³² Charles Grant, apud Nayar (2012: 175).

³³ Os ingleses viam parte de sua missão (que justificaria moralmente o império) como o resgate das mulheres nativas das práticas do hinduísmo consideradas abomináveis, como o *sati*, o infanticídio feminino e os casamentos com crianças (NAYAR, 2012).

³⁴ Não encontramos referências às opiniões sikhs, muçulmanas ou cristãs sobre essa questão.

³⁵ O nacionalismo hindu, que almejava formar uma nação hindu, se opunha ao nacionalismo secular de Nehru e Gandhi.

passado e enfatizando determinados mitos; tentando moralizar a sociedade hindu como um todo, inclusive buscando controlar o cinema e a literatura (e é este ponto que parcialmente explica o sumiço do beijo nos filmes); construindo uma representação do muçulmano, este sim, como tendo uma hipersexualidade perigosa.

Gupta (2011) descreve a emergência de um movimento de renovação e reforma hindu, o Arya Samaj, em 1875. O movimento ganhou força durante os anos 20. O Arya Samaj estava particularmente preocupado com a questão da masculinidade hindu, bem como o fato de que inúmeros membros das castas inferiores estavam se convertendo a outras religiões. Em 1923, o Arya Samaj lançou dois movimentos, o *shuddhi* (conversão para o hinduísmo) e o *sangathan* (organização e defesa da comunidade). Esses movimentos tinham a intenção de construir um hindu forte e másculo, capaz de assumir tanto o fortalecimento da comunidade quanto lutar no movimento nacionalista³⁶. Como Gupta (2011: 447) afirma, eles acreditavam que o “único patriota de verdade era um hindu, e para aqueles que não o fossem, *shuddhi* era a resposta.” O *sangathan* dava ênfase à força física. Diversas academias para fortalecimento físico e ensinamento de luta básica foram criadas. Gupta (2002) afirma que a virilidade da comunidade (hindu) passou a depender da defesa da honra da mulher. Haveria “uma obsessão com a castidade e pureza feminina hindu”.³⁷

A questão da sexualidade também foi parte da luta pela independência. Gandhi, por exemplo, tinha como um dos princípios a ser seguido pelos indianos o *Swaraj*, que significava tanto autogoverno (isto é, uma Índia governada pelos indianos) quanto autocontrole (cada indiano deveria ter uma disciplina interna). Ligado a este conceito de *Swaraj* estava o *Brahmacharya* (a busca por Brahma – a verdade – o que implicava celibato, a eliminação de todo desejo³⁸). Gandhi era, ele mesmo, praticante de *Brahmacharya* e advogava contra o uso dos anticoncepcionais, que deveriam ser substituídos pelo celibato. Para Gan-

³⁶ Segundo Gupta (2011), Gandhi era bastante crítico em relação a movimentos como o Arya Samaj, que ele percebia que poderiam aumentar a agressividade entre as comunidades. O desgosto era mútuo, e levou ao seu assassinato.

³⁷ Gupta (2011: 444).

³⁸ Gabriel (2013), Lal (2000).

dhi, através do *Brahmacharya*, aquele que lutava pela independência teria a força interior para resistir, desarmado, contra o mundo todo. Sem o *Brahmacharya*, na hora em que fosse necessário, ele não teria força suficiente³⁹.

Outros reagiram à questão da sexualidade de outra forma, buscando moralizar ao máximo possível as obras artísticas da sociedade, começando com a literatura e, a partir dos anos 30, o cinema. Gupta (2000), falando no contexto da censura sobre a literatura hindu em na região United Provinces (atualmente chamada de Uttar Pradesh), escreve sobre o “pânico moral” que tomou uma parte das classes médias hindus no fim do período colonial, a partir do final do século XIX. “A criação de uma literatura ‘civilizada’ e ‘apropriada’ pavimentou o caminho para uma nova estética, e para a criação de uma identidade hindu moderna e fortalecedora⁴⁰”. Para tanto, foi necessário tentar excluir toda uma vasta literatura erótica, inclusive os textos medievais clássicos como os poemas que celebram o amor entre Radha e Krishna.

Isso não foi uma preocupação exclusiva dos hindus: lembramos que a Inglaterra estava, nesta mesma época, numa campanha pela eliminação da pornografia em todo seu império, inclusive na Índia, e que os EUA logo estabeleceriam o chamado “Hays Code”. Assim, a luta de uma parcela dos hindus para “higienizar” a literatura recebeu amplo apoio dos britânicos. O governo colonial passou as primeiras leis contra a obscenidade na Índia no final do século XIX. Três seções do Código Penal Indiano dispunham contra material visual ou escrito que fosse “lascivo ou apelasse ao interesse sexual” ou que tivesse o “efeito de depravar ou corromper pessoas expostas a ele”⁴¹. Mais tarde, a Índia teve ainda o Obscene Publications Act de 1925. Essa luta teve cada vez mais intervenções práticas, enquanto o século XX avançava. Em 1922, os britânicos baniram o *Kamasutra*. Livrarias eram inspecionadas e livrarias, gráficas e editoras foram processadas.⁴²

Sobretudo a partir do final do século XIX, como dissemos, uma classe média hindu estava tentando forjar uma nova identidade coletiva para si. Se-

³⁹ Lal (2000).

⁴⁰ Gupta (2000: 89).

⁴¹ Apud Gupta (2000: 90).

⁴² Ver Gupta (2000).

gundo Gupta (2000), sentia-se que se a nação hindu tivesse que invocar seu poder masculino, a poesia que falasse de prazer sexual era o principal desvio e ameaça⁴³.

Tentativas de padronização linguística eram combinadas com ataques sobre qualquer sugestão de erotismo e obscenidade na literatura, vistos como marcas de uma cultura decadente, feminina e não civilizada. Havia um medo crescente de romance, de prazer sexual ou físico, visto como uma transgressão dos ideais de nação eles mesmos. A asserção de uma identidade hindu nacionalista ficou associada com a formação de noções compartilhadas de moralidade e respeitabilidade⁴⁴.

Para os hindus, buscando a emancipação do jugo inglês, havia uma conexão entre o erotismo e a servidão. Isto é, acreditava-se que um povo que desse vazão à própria luxúria era mais vulnerável, e isso ajudaria a explicar por que a Índia foi colonizada (visto que se acreditava que na Índia medieval havia mais promiscuidade). Um artigo de 1925 perguntava se era “necessário reiterar que *kamshastra* [textos sobre ciência sexual] foram compostos numa época em que havia uma orientação excessivamente luxuriosa na Índia e, no fim, isso só resultou na nossa escravização?”⁴⁵

Esta relação entre nacionalismo e sexualidade (a ser contida) pode ser vista também em Gandhi, que teria aconselhado recém-casados a manterem-se em castidade após o casamento: “Não consigo imaginar nada mais feio do que a cópula entre homem e mulher⁴⁶”. Para Gandhi, o celibato libertaria a alma e a mente e canalizaria a energia para a luta a serviço da nação. A restrição sexual seria essencial para o indivíduo e para a saúde da nação – e para a vida moral da mesma, que, para Gandhi, estariam associadas⁴⁷. Ele também condenava “essa sujeira na literatura”. Esses livros teriam que ser especialmente mantidos fora do alcance das mulheres.⁴⁸

⁴³ Poesias eróticas só se tornavam mais aceitáveis se tivessem a procriação como resultado. Gupta (2000).

⁴⁴ Gupta (2000: 98)

⁴⁵ Apud Gupta (2000: 112).

⁴⁶ Apud Lal (2000: 120).

⁴⁷ Gabriel (2013)

⁴⁸ Gupta (2000).

Neste processo de criação de um nacionalismo hindu, a imagem da mulher, investida com esses novos valores – hinduísmo e nacionalismo – torna-se assexuada, em contraste com a Radha das poesias (que, como já mencionamos, sumiu do cânone literário). “A esposa casta reformada era um emblema de feminilidade, pureza e sexualidade sublimada, que o discurso colonial tinha negado à sociedade Hindu. Os tabus em seu comportamento almejavam cercar e disciplinar corpos femininos⁴⁹, assegurar uma nova hierarquia moral e social de poder e integrar a castidade com uma identidade de classe média.”⁵⁰

O quanto essas tentativas de moralização foram bem sucedidas? De maneira bastante semelhante ao que Foucault descreve ocorrendo na Europa, na Índia, também, foi impossível controlar o volume crescente de publicações tidas como “obscenas” (manuais de sexo, romances populares, canções, textos de autoajuda sexual – um amplo espectro era visto como obsceno). Essas publicações faziam um enorme sucesso comercial e, por isso, era difícil realmente contê-las.

Além disso, a censura não tinha unanimidade. Mesmo alguns membros do Arya Samaj achavam que o sexo precisava ser discutido. Nehru, que viria a ser primeiro ministro e que era um dos líderes do movimento de independência, achava as opiniões de Gandhi sobre abstinência sexual no casamento “não naturais e chocantes”. Gandhi “não reconhece a validade ou necessidade do ato sexual em nenhum momento, a não ser pelas crianças; ele se recusa a reconhecer qualquer atração sexual natural entre homens e mulheres”, no que ele estaria “absolutamente errado”⁵¹. Mas como Banerjee (1987) afirma, essas vozes eram raras e fracas demais para resistir o impulso antiobscenidade. Embora as publicações tenham resistido nas Províncias Unidas, em Bengala, a cultura popular (das castas mais baixas, na forma de poemas, mas também canções, teatro de rua, dançarinos, rituais, festivais, procissões, etc.) foi efe-

⁴⁹ Muito poderia ser dito acerca do controle da sexualidade feminina na Índia, que ainda persiste. Ver Chowdhry (2004) sobre o modo como o governo recaptura moças que fogem para se casar, anulando o casamento e as devolvendo para os pais (que frequentemente as matam, em casos que nunca são punidos).

⁵⁰ Gupta (2000: 105).

⁵¹ Nehru, apud Lal (2000: 121).

tivamente reprimida ao longo do século XIX. Essas expressões, que muitas vezes abordavam diretamente os aspectos físicos da vida – os prazeres de comer, beber, o prazer sexual, a doença, o envelhecimento, a escatologia, a morte – eram consideradas obscenas⁵².

O nacionalismo indiano e o cinema

Mas até a década de 1920, uma elite nacionalista indiana ascendente e cada vez mais atenta à raça estava ansiosa para expor as falhas na lógica moral da estética colonial, ainda mais depois de 1929, quando o *swara*⁵³, previsto por Gandhi tanto como aperfeiçoamento moral quanto emancipação política, tornou-se o objetivo explícito do Congresso Nacional Indiano. (Deana Heath)⁵⁴

Sempre houve um traço puritano no movimento de independência indiano.⁵⁵

O sumiço do beijo coincidiu com o acirramento da luta pela independência. Em 1932, mais de 80.000 pessoas se tornaram presos políticos, inclusive todos os líderes do partido Congress, que lutava pela independência. Desde seu surgimento, o cinema foi visto com apreensão pelos britânicos, pela elite hindu e por aqueles que lutavam pela independência⁵⁶. Gandhi, por exemplo, em 1927, disse que nunca tinha ido ao cinema, afirmando que “mesmo para alguém de fora o mal que [o cinema] tem e está fazendo é patente. O bem, se é que ele tem algum, resta a ser provado”⁵⁷. Nehru, um pouco mais otimista, afirmou, em 1954, que os filmes tinham um papel essencial a exercer no mundo moderno, mas que uma mídia poderosa como o cinema tinha um efeito bom e um efeito ruim. “Temos de tomar cuidado, portanto, para enfa-

⁵² Banerjee (1987).

⁵³ “Autogoverno”.

⁵⁴ Heath (2013:201).

⁵⁵ Guha (2008: 710, tradução nossa).

⁵⁶ Bose (2006: 162) cita o cineasta Benegal: “Nenhum dos nossos líderes nacionais gostava de filmes, nem mesmo Nehru. Nossos líderes nacionais pré-independência sempre viam filmes populares indianos como deficientes culturalmente.”

⁵⁷ Apud Bose (2006): 162.

tizar o aspecto bom dele”.⁵⁸ Nehru tinha falado em resposta a uma petição de 13.000 mulheres de Delhi, que solicitavam que ele impedisse a influência malévola dos filmes que fazia com que seus filhos adquirissem hábitos sexuais precoces e vícios.

O ministro Morarji Desai, responsável pela censura cinematográfica, declarou em 1946 que o cinema tinha um papel importante na moldagem da mente juvenil. O filme teria um efeito duradouro na moralidade pública. Assim, era preocupante que os filmes indianos tivessem tanta frivolidade.⁵⁹ De modo semelhante, a revista *filmindia* publicou um artigo em julho de 1943 alertando para os perigos do cinema, que poderiam levar jovens ao crime, à prostituição ou à vida devassa. Esta preocupação já estava presente nos anos 20. O relatório da Comissão de Cinematógrafo de 1927/28 tinha abordado o assunto, afirmando que certas cenas de filmes mostrando cenas amorosas “passionais” tinham uma tendência a reduzir a moralidade dos jovens.

O editor da revista *filmindia*, Baburao Patel, começou em 1946 uma campanha pela “purificação” do cinema indiano. Ainda que esta campanha tenha começado cerca de dez anos depois do sumiço do beijo dos filmes da indústria de Bombaim, sua realização um ano antes da independência, no auge da luta nacionalista, permite que lancemos um olhar para uma visão nacionalista sobre o cinema. Baburao Patel era um nacionalista fervoroso que denunciava em sua revista a escravidão à qual os britânicos submetiam os indianos, e ansiava pelo momento em que a Índia seria livre.

Produtores de cinema tinham uma reputação bastante negativa na revista *filmindia*⁶⁰, assim como seus filmes, a maior parte dos quais, segundo Baburao, era “lixo sexy⁶¹”. Em seu editorial de junho de 1946, após reiterar que o cinema era o mais poderoso meio de educação de crianças, mas perigoso na mão de produtores irresponsáveis, Baburao afirma que o bom trabalho dos

⁵⁸ Apud Mehta (1999).

⁵⁹ *Filmindia*, edição de julho de 1946.

⁶⁰ “E esses quatro adjetivos - analfabetos, iletrados, incultos e irresponsáveis - descrevem bem a maioria dos nossos produtores de cinema” (edição de julho de 1947: 4, editorial). “Em seus 30 anos de carreira criminal, os produtores indianos transformaram o cinema em uma ameaça à sociedade decente”. (editorial, edição de abril de 1947:5).

⁶¹ Edição de julho de 1946:5, editorial.

ministros indianos poderia vir a ser nulificado em poucos meses por estes filmes que iriam contra os interesses da população. Assim, em sua opinião,

O patriotismo exige que a nossa indústria cinematográfica seja planejada em linhas nacionais e um início imediato deveria ser efetuado com o controle dos produtores por meio da censura oficial. Embora a censura seja uma negação da democracia, a censura sábia é essencial em um país devassado por dois séculos de escravidão, que agora tenta encontrar sua alma antiga e seu respeito próprio.⁶²

Baburao demandava um código de produção nos moldes do americano. Ele proporia um código na edição de outubro de 1946, em um editorial intitulado “Código de produção para uma Índia Livre”, no qual reiterava que o filme indiano era um “problema nacional urgente”. O código proposto por Baburao seria adotado como código de censura com modificações. No código sugerido, havia uma parte que dizia respeito à sexualidade:

Cenas de paixão e romance devem ser tratadas de modo a não estimular o elemento mais vil da sociedade. [...] A obscenidade em palavras, gestos, referências, músicas, piadas ou por sugestão [...] será proibida. [...] Danças com gestos e movimentos que sugerem ações sexuais ou paixão indecente serão proibidas.⁶³

A campanha da *filmindia* fez com que em janeiro de 1947, o governo revisse, com mais severidade, a censura de diversos filmes que tinham sido aprovados para exibição em anos anteriores⁶⁴. O caso de Baburao Patel, portanto, mostra não apenas que os nacionalistas viam o cinema como um perigo em potencial, devido à sua grande capacidade de influenciar os jovens, como também que nacionalistas viam o cinema indiano em particular como “lixo” e os produtores indianos como “irresponsáveis” e até mesmo “criminosos”. Este cinema, para um nacionalista como Baburao, deveria ser censurado.

⁶² Edição de julho de 1946:7, editorial.

⁶³ Edição de Outubro de 1946:5, editorial.

⁶⁴ Edição de janeiro de 1947:11.

Conclusão

O sumiço do beijo não nos parece ter sido devido ao fato de a cultura indiana proibir beijos em público – se fosse o caso, os filmes dos anos 20 e início dos anos 30 não teriam beijos; também não haveria beijos nas poesias eróticas do século XVII, nem nos romances populares do século XIX e XX. Sequer haveria necessidade de censura (porque os cineastas tentavam passar cenas de beijo pela censura, entre eles Raj Kapoor e Feroz Khan). Ainda que o beijo possa ser a representação pública de um ato privado, muitos atos privados eróticos (beijo no ombro, no pescoço, etc) permaneceram nos filmes quando o beijo foi banido. Caberia nos perguntarmos por que o beijo foi banido e o beijo no pescoço, por exemplo, não. Talvez porque o beijo seja, de certa forma, uma penetração⁶⁵. Segundo Dwyer (2007), Freud argumentava que “o beijo seria uma representação publicamente aceitável do privado, como uma forma de erotismo com uma ligação com a sexualidade genital, e haveria uma relação clara entre o prazer oral infantil de sugar e o posterior de beijar”⁶⁶.

Esperamos ter mostrado que houve uma necessidade da elite indiana de reconstruir sua identidade, respondendo às críticas britânicas de que os indianos e suas culturas seriam imorais, efeminados, sujos, etc. Como reação, a elite indiana buscou apagar qualquer vestígio daquilo que poderia ser considerado obsceno, tanto na literatura quanto na cultura popular e, mais tarde, no cinema. Os indianos passaram a acreditar que haveria uma conexão entre a moralidade e a força da nação/população. A regulação da sexualidade era vista como essencial para conquistar a independência.

⁶⁵ Ver Williams (2006:314).

⁶⁶ Dwyer (2007:297).

Bibliografia

ATTWOOD, Feona. Reading Porn: the paradigm shift in Pornography research. In: *Sexualities*, vol. 5 (1), 2002.

BANERJEE, Sumanta. Bogey of the Bawdy: Changing Concept of 'Obscenity' in 19th Century Bengali Culture. *Economic and Political Weekly*, v. 22, n. 29, p: 1197-1206, 1987.

BOSE, Mihir. *Bollywood: A history*. Tempus Pub Limited, 2006.

CHOWDHRY, Prem. Private Lives, State Intervention: Cases of Runaway Marriage in Rural North India. *Modern Asian Studies*, v. 38, n. 01, pp 55 - 84, 2004.

DARSHAN, Dharmesh. Screen kisses that made a difference. *The Film Street Journal*, Mumbai, aug. 2012. Disponível em: <<http://www.thefilmstreetjournal.com/%28S%28ohk2w0yvmtijdfin3rnx155%29%29/generalarticle.aspx?id=466>>. Acessado em: 25 de março de 2015.

DWYER, Rachel. Kiss or tell? Declaring love in Híndi films. In: ORSINI, Francesca. *Love in South Asia: A cultural history*. New Delhi: Cambridge University Press India, 2007.

FILMINDIA. *Bombay: Filmindia Publications Ltd, 1946-1948*. Mensal.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*, vol. 1. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

GUHA, Ramachandra. *India after Gandhi: The history of the world's largest democracy*. Nova Iorque: HarperCollins, 2008.

GUPTA, Charu. 'Dirty' Híndi Literature: Contests About Obscenity in Late Colonial North India. *South Asia Research*, vol. 20, n. 2, 2000.

_____. Anxious Hindu Masculinities in Colonial North India: Shuddhi and Sangathan Movements. *CrossCurrents*, v. 61, n. 4: 441-454, 2011.

GABRIEL, Karen. Close encounters of an imperial kind: Gandhi, gender and anti-colonialism. *Gender, Sexuality & Feminism*, v. 1, n. 1, p 53-65, 2013.

HEATH, Deana Lee. *Obscenity, Empire and Global Networks*. Ferguson Centre for African and Asian Studies, Open University, 2008.

_____. Purifying Empire: Obscenity and the politics of moral regulation in Britain, India and Australia. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2013.

INDIAN CINEMATOGRAPH COMMITTEE. Report of the Indian Cinematograph Committee, 1927-1928. Superintendent, Government Press, 1928.

LAL, Vinay. Nakedness, Nonviolence, and Brahmacharya: Gandhi's Experiments in Celibate Sexuality. *Journal of the History of Sexuality*, v. 9, n. 1/2, p: 105-136, 2000.

MAZZARELLA, William. Making sense of Cinema in Late Colonial India. In: KAUR, Raminder; MAZZARELLA, William (Ed.). *Censorship in South Asia: cultural regulation from sedition to seduction*. Indiana University Press, 2009.

MEHTA, Monika. A kiss is not just a kiss. *Himal South Asian*. Setembro 1999. Disponível em: <<http://www.himalmag.com/component/content/article/2312-.html>>. Acessado em 17 de dezembro de 2013.

NAYAR, Pramod K. *Colonial voices: The Discourses of Empire*. John Wiley and Sons, 2012.

PICTURPOST. Madras, 1943. Mensal.

PRASAD, M. Madhava. *Ideology of the Hindi film: A historical construction*. New Delhi: Oxford University Press, 1998.

RAJADHYAKSHA, Ashish; WILLEMEN, Paul. *Encyclopaedia of Indian Cinema (Revised edition)*. London, British Film Institute. 1999.

REPORT of the Film Enquiry Committee. Nova Delhi: Management Government of India Press, 1951.

SARKAR, Kobita. *Indian cinema today: An Analysis*. Nova Delhi: Sterling Publishers, 1975.

SHARMA, Miriam. Censoring India: Cinema and the Tentacles of Empire in the Early Years. *South Asia Research*, v. 29, n. 1: 41-73, 2009.

THE BOMBAY government gazette (Part I). Bombaim: Government Press, 1928-1938.

WILLIAMS, Linda. *Hard core: power, pleasure, and the frenzy of the visible*. Berkeley: University of California Press, 1989.

_____. Of Kisses and Ellipses: The Long Adolescence of American Movies. *Critical Inquiry*, v. 32, n. 2, p: 288-340, 2006.

Filmes

Awaara. KAPOOR, Raj. Índia: 1951. 193 minutos.

Dilwale Dulhania Le Jayenge. CHOPRA, Aditya. Índia: 1995. 189 minutos.

Dil Se. RATNAM, Mani. Índia: 1998. 164 minutos.

Gumnaam. NAWATHE, Raja. Índia: 1965. 151 minutos.

Jab we met. ALI, Imtiaz. Índia: 2007. 143 minutos.

Shree 420. KAPOOR, Raj. Índia: 1955. 164 minutos.

A Throw of dice. OSTEN, Franz. Índia: 1929. 74 minutos.

Veer Zaara. CHOPRA, Yash. Índia:2004. 196 minutos.

**Cinema, ao fim e ao cabo. Primeiras impressões sobre o
impacto da Lei 12.485/2011, a Lei da TV paga, no Brasil**

**Cinema through cables. First impressions on the impact of
the law 12.485/2011, the pay-tv law, in Brazil¹**

Mannuela Ramos da Costa²

¹ Uma versão deste artigo foi apresentada no XII Congresso Latino-americano de Pesquisadores de Comunicação, em agosto de 2014, realizado em Lima, Peru.

² *Mestre em Comunicação pela UFPE, onde é Professora do Curso de Cinema e Audiovisual. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com pesquisa na área de políticas públicas para o audiovisual e mercado de cinema independente no Brasil. É produtora de cinema e TV.*

E-mail: mannucosta80@gmail.com

Resumo

O presente artigo analisa o impacto da Lei 12.485/2011, conhecida como Lei da TV Paga, sobre o mercado cinematográfico de produção independente. Para tanto, vale-se de um breve diagnóstico do papel da televisão para o cinema independente nacional e inclui análise dos agentes do setor, passando pela problematização da atuação da agência reguladora do cinema no Brasil, a ANCINE. Com esses objetivos, utiliza-se de literatura especializada sobre regulação do setor de comunicações, oriunda da Economia Política da Comunicação, e de entrevistas com agentes da produção cinematográfica independente brasileira.

Palavras-chave: cinema; televisão; produção independente.

Abstract

This paper is dedicated to analyse the impact of Brazilian Pay-tv Law (Law 12.285/2011) over the independent cinema market, once it's a regulation that obligates channels to license independent Brazilian Production. In order to do that, the piece of work includes a brief diagnosis over the relations between cinema and TV in Brazil, and relies also on the overview of the national audio-visual players. It's yet necessary to discuss the role of the national cinema regulation agency, in Brazil, ANCINE. With these aims, the paper is based on the literature from Political Economy and Media Regulation and on the interviews made with independent cinema producers from Brazil.

Keywords: cinema; television; regulation; independent production.

*Acabo de comprar uma TV a cabo.
Acabo de entrar pra solidão a cabo.
TV a cabo. Composição: Otto)*

1. O pensamento setorial sobre a relação entre cinema e televisão no Brasil

Desde que iniciou suas atividades nos anos 1950, a televisão brasileira foi se tornando a detentora do principal posto na formação do gosto médio do brasileiro para o audiovisual. Mesmo com o sucesso experimentado pelo cinema do país na década de 1970, com a atuação da Embrafilme, e com o auge do parque exibidor brasileiro e outros fatores que contribuíram para isso, foi sempre a TV a grande vedete brasileira: grande exportadora de novelas; cobertura e alcance de quase 100% do território nacional; e, mesmo com o crescimento da influência da internet atualmente, a televisão ainda lidera pesquisas como principal fonte de informação para grande parte do público.

Por ter esse papel central – ainda que se discuta a qualidade dessa centralidade, não se pode negá-lo –, foi idealizada como uma janela de exibição importante para o cinema brasileiro, desempenhando funções como uma eloquente exibidora dos filmes nacionais; promotora eficiente da diversidade narrativa e estilística audiovisual; suporte para difusão, uma vez que é eficiente veículo publicitário; estimuladora da oferta, seja como compradora (para exibir) ou coprodutora. Mas estas atividades permaneceram longe do plano real, pois a TV sempre teve uma atuação aquém do que esperavam os agentes do segmento cinematográfico brasileiro – segmento que vivenciou os chamados *ciclos*, com altos e baixos alternando-se ao longo de sua história.

“Historiadores e cineastas apresentam essa concepção de descontinuidade da história do cinema brasileiro em decorrência da dificuldade em se manter a produção de longas-metragens em níveis quantitativos expressivos e da recorrente falta de acesso do produto ao mercado. Significativo desse quadro geral é o fato de que o cinema brasileiro nunca conseguiu se industrializar.” (AUTRAN, 2010, p.16)

Naturalmente, deve-se citar que alguns empreendimentos entre televisão e cinema foram feitos e, em casos específicos, revelaram-se sucesso de público

nas salas de cinema. Figuram aqui as redes de televisão aberta Rede Record, que como coprodutora gerou o filho único *Eliana e o segredo dos golfinhos*, longa-metragem de 2005; e a Rede Globo, por meio da Globo Filmes, em associação com produtoras independentes, que gerou incontáveis sucessos de público em salas de cinema a partir da chamada Retomada.

A relação entre televisão e cinema é uma questão que permeia o pensamento industrial do cinema em vários países. Argentina, França, Inglaterra e Canadá, por exemplo, possuem sistemas próprios de funcionamento e incluem estratégias de fomento, produção e distribuição entre TV e cinema. No Brasil, como a distribuição do filme nacional sempre foi um problema, esperava-se, além das medidas e instrumentos legais para a regulação da janela das salas de exibição, que as TVs aberta e fechada (a cabo) complementassem as estratégias de mercado da produção independente brasileira. Dado isso, várias tentativas de regulação do setor foram empreendidas.

É bastante comum que a regulação seja entendida como governamental, embora não haja ao menos uma estabilização sobre o conceito de regulação (MITNICK, 1989, p. 21), já que é ponto de interseção de diversos agentes do setor: Estado, agentes privados, consumidores, etc. Resultado da mediação entre os grupos de interesse de um determinado setor (MITNICK, *idem*), tomamos a ideia genérica do processo de regulação como uma interferência guiada por um determinado agente. Este, em geral, é uma terceira parte, não diretamente implicada no segmento regulado, que influencia os demais agentes, guiando-se por uma meta ou padrão. A regulação, diz o autor, é um processo – portanto, pressupõe ações de restrição, vigilância, mediação, incentivo e promoção, cujo objeto pode ser social, econômico ou ambos.

Garnham (2001, p.1), ao tratar da regulação do setor da comunicação, propõe uma análise separada em quatro níveis: o propósito, a forma, o significado e a área da regulação. Esta última, o autor subdivide em duas: regulação do suporte (controle do acesso e uso da rede de telecomunicações, por exemplo) e do conteúdo (o que pode ser veiculado pelas redes). Já o propósito se refere à razão pela qual a interferência está sendo realizada, que pode ser de ética, social ou econômica.

No presente estudo, interessamo-nos pela atuação do agente público oficial de regulação da atividade audiovisual no Brasil, a ANCINE, especificamente sobre o impacto da Lei 12.485/2011, cujo processo de formalização jurídica levou quatro anos e sete meses (PL 029/2007; PLC 116/2010). A Lei da TV Paga, como é conhecida, é resultado de diversas mediações e, entre outras coisas, trata da relação do setor brasileiro de produção audiovisual independente com os canais de pagos de televisão que operam no país. A lei é uma forma de regulação pública sobre agentes privados, que trata prioritariamente da inclusão da produção de audiovisual independente brasileira nas redes de televisão de acesso condicionado (TV por assinatura). A Lei 12.485/2011 é aplicada aos canais de TV paga, independentemente das tecnologias, processos, meios eletrônicos e protocolos de comunicação que utilizem.

No Brasil, o papel da regulação do segmento cinematográfico foi historicamente protagonizado pelo Estado, que aplicou inúmeros esforços no elo da produção (regulamentando, com legislação de proteção e fomento; interferindo diretamente na produção por meio de empresa estatal, a Embrafilme), algumas ações do elo da distribuição e exibição (diretamente, por meio de empresa distribuidora estatal, Embrafilme; via regulação, impondo barreiras à entrada e outras medidas de suporte econômico) e ações mais modestas para a exibição. Estas últimas concentraram-se na cota de tela (que variou segundo seu parâmetro, entre número de dias e filmes, entre 1939 e 1980) ou no incentivo para que distribuidoras (a maioria delas, estrangeiras, já aliadas aos exibidores brasileiros) tivessem um papel mais relevante para a cinematografia nacional, ao tornarem-se investidoras da produção de filmes brasileiros. Autran (2010, p.26) justifica a recorrência das reivindicações do setor sobre o ente público com base na “fraqueza econômica da atividade [cinematográfica] quando comparada ao cinema dominante no mercado – de origem norte-americana – e a televisão”.

Na década de 1950, através das entidades representativas e dos espaços de debate do setor (cito aqui o I e II Congressos Nacionais do Cinema Brasileiro³ e do Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica, GEICINE, e ainda do

³ A primeira edição do evento foi chamada de Congresso do Cinema Nacional, em 1952; na segunda edição, no ano posterior, passou a chamar-se Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, nomenclatura empregada até hoje.

Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica, SNIC), a sociedade civil organizada tentou implementar algumas outras medidas junto aos órgãos estatais, como a “Lei do Contingente”, uma barreira à entrada do filme estrangeiro no Brasil (mormente o norte-americano) que limitava a quantidade de filmes importados e propunha o aumento de impostos sobre o item, uma vez que importado ou revelado no Brasil (tecnicamente, chamava-se de impressão do filme). O valor recolhido faria parte de um fundo, na forma de uma carteira de crédito bancário exclusivo para o cinema. Outra proposta era a criação de uma distribuidora única de filmes brasileiros. Há controvérsias sobre os resultados práticos dessas propostas do setor, uma vez que foram sendo efetivadas de forma difusa e, a médio e longo prazo, travestidas em leis e ações que tinham, de fundo, base nessas propostas do segmento (cf. AUTRAN, 2010; RAMOS e MIRANDA, 1997).

O breve relato tem a intenção de demonstrar a preocupação dos agentes produtores do segmento cinematográfico com relação à baixa taxa de ocupação do filme brasileiro no mercado interno. Dadas as dimensões do Brasil e o gosto do brasileiro por produtos audiovisuais, a classe cinematográfica entendia que a falta de acesso do público brasileiro ao cinema nacional era um dos grandes impeditivos para que o segmento caminhasse para a estabilidade do mercado. Buscava, assim, apoio no Estado para a realização da regulação e regulamentação do mercado. O problema da distribuição parece ser recorrente para as produções de caráter mais marginal e independente no Brasil e na América Latina. Segundo Mastrini e Mestman (1996, p.81), este é o elo da cadeia que tem ocupado vários pesquisadores da Economia Política da Comunicação, pois avaliam que, no plano dos bens culturais, ele é o mais sustentável no campo econômico, no qual se podem recuperar os investimentos e acumular capital. É por isso, também, o mais difícil de regular, uma vez que é uma tendência do capitalismo nas sociedades pós-industriais gerar oligopólios, frutos de interações sociais, restrições e interesses para promover trocas entre grupos que, aos poucos, constituem uns vantagens sobre os outros.

Com o período entre 1980 e o início da década de 1990, conhecido como “um grande apagão cultural brasileiro”, representando uma grande perda para

a regulação e regulamentação do setor cinematográfico⁴, registra-se a existência da Lei do Audiovisual (Lei 8.685/1993), naquele momento, de competência do Ministério da Cultura. Aqui, pelo nome da lei, já se percebe uma intenção de mudança de direcionamento do olhar, visto que o conceito se amplia de “cinema” para “audiovisual”. Vale ressaltar que a Lei do Audiovisual reiterava a premissa do investimento privado via incentivo fiscal, à semelhança da recém-criada Lei Rouanet (Lei 8.313/1991, oriunda da Lei 7.505/1986, conhecida como Lei Sarney). Nos dois casos, cabia ao mercado privado a filtragem das obras a serem financiadas, ao passo que a verba era pública, originada da renúncia fiscal do Estado brasileiro. Para Mastrini e Mestman, este período representa uma aparente desregulação, pois se a atividade cinematográfica fica entregue ao livre mercado, há, na verdade, uma forma de regulação ainda mais marcada pela concentração do capital com políticas “que ocultam seu caráter regulatório sob a figura da desregulação” (1996, p.82) e representam uma restrição ainda maior, tanto em termos quantitativos como qualitativos, limitando as possibilidades da diversidade da oferta (*idem*, p.83).

Embora importante, o viés neoliberal da regulamentação para a produção cinematográfica brasileira já foi bem explorado na literatura e em pesquisas da área, razão pela qual não nos deteremos no assunto. O que nos vale aqui é perceber que, aos poucos, o segmento buscava maneiras de voltar a estruturar o mercado audiovisual: juntas, as duas leis permitem o uso, por agentes produtores – empreendedores culturais independentes brasileiros –, de recursos públicos para a produção, difusão, promoção ou preservação de obras audiovisuais brasileiras, guardadas as exceções cabíveis ao âmbito jurídico das leis. As preocupações quanto à amplitude do conceito de cinema e a necessidade de regulamentação e regulação do mercado interno culminam com o processo de implementação da ANCINE (Agência Nacional do Cinema), bastante permeado pela negociação com o setor televisivo, tema de que trataremos adiante.

Informa Autran (2010, p.27) que no relatório do III Congresso Nacional de Cinema Brasileiro (ocorrido no ano 2000) há propostas claras sobre a regu-

⁴ Aqui referimo-nos ao período de esvaziamento político e econômico em várias frentes da cultura. No cinema, pode-se citar o fechamento da Embrafilme, o corte em grande parte dos investimentos estatais no setor e o encerramento da Secretaria Nacional de Cultura.

lação da televisão a fim de que seu papel torne-se efetivo na estruturação do setor cinematográfico brasileiro. Questionava-se a efetiva sustentabilidade das propostas de cunho econômico (pagamento por obras de longa e curta-metragem; reserva de 3% do faturamento da TV para o investimento em produto brasileiro independente; política *antidumping* e de oferta (reserva de 30% da programação para produção brasileira independente). Note-se que parte desses questionamentos dos representantes das emissoras de TV (já que a proposta do segmento cinematográfico abrangia também a TV aberta) e dos executivos dos grupos econômicos ligados aos canais de TV paga, permaneceram sendo utilizados como contra-argumentação para a Lei 12.485/2011. Do ponto de vista governamental, entretanto, pouco se efetivou naquele momento, mas foi desencadeado um processo que culminaria na criação da ANCINE (inicialmente ANCINAV, mais uma vez voltando-se à ampliação do conceito de cinema para audiovisual) e nas diversas pressões sobre o segmento da televisão por parte do segmento cinematográfico.

2. A ANCINE e a Lei 12.485/2011

Fruto do desejo dos agentes do setor de resgatar uma instituição pública que atuasse em prol do cinema nacional, após o amplo período de seca na gestão pública para a cultura, a Agência Nacional do Cinema (ANCINE) foi criada após o III Congresso Brasileiro de Cinema, em 2000⁵. Oficialmente instituída em 2001, a ANCINE representava um primeiro passo para aglutinar diversas ações de regulação e regulamentação ocorridas entre o fim da década de 1980 e a década de 1990, relativas ao cinema. Comenta Bahia (2012, p.24-25) que:

“Por um lado, os processos de mobilização política dos agentes e a criação da ANCINE não atendem aos requerimentos para transformar em realidade o tão sonhado projeto de industrializar o cinema nacional. Por outro, impulsionaram uma ampla reflexão sobre o pensamento industrial para o cinema e o audiovisual no Brasil no contexto global. As políticas públicas para o cinema brasileiro, em

⁵ Após o Congresso, instituiu-se o GEDIC - Grupo Executivo para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica, que, entre outras coisas, trabalhou no projeto de lei que originou a ANCINE.



meio ao processo de transnacionalização da cultura, propiciaram outras formas de fazer cinema que transitam e se sustentam na relação entre as vertentes industriais-culturais e nacionais-internacionais. O impacto da intervenção estatal incidiu na própria construção da ideia de cinema nacional pós anos 1990 e na constituição do mercado cinematográfico brasileiro. (BAHIA, 2012, p. 24-25)

Como agência reguladora, a ANCINE passou a desempenhar mais um papel de fomento e regulamentação do que de regulação. A Lei 12.485/2011 é resultado do PL 29/2007,⁶ que tramitou no Senado como PL 116/2010 até sua promulgação como lei no ano posterior. Em certa medida, a lei acabou atendendo a parte das reivindicações do setor quando, em 2003, no V Congresso Brasileiro de Cinema, a classe apontou a necessidade de ampliar a área de atuação da ANCINE para a televisão comercial, propondo que a agência passasse a se chamar ANCINAV (Agência Nacional de Cinema e Audiovisual). As pressões obviamente foram muitas, e a atuação de agentes como a Rede Globo foi decisiva na derrocada do projeto.

Historicamente, o segmento da produção independente de cinema no Brasil alimentava um afastamento da produção televisiva, que era vista como de qualidade inferior, técnica e esteticamente, pela classe cinematográfica. Porém, percebem que a competição pelo mercado estava em duas frentes: contra o filme estrangeiro (mormente o norte-americano), ligado às *majors*, cujos lançamentos eram tidos como esmagadores no circuito exibidor brasileiro; e contra o hábito de consumo audiovisual do brasileiro, voltado para a televisão, e longe das salas de cinema. As redes de teledifusão, por outro lado, estavam ameaçadas pela competição internacional de produtos audiovisuais, advinda do crescimento das tecnologias digitais, do uso da internet e de outros recursos de entretenimento que deslocava a atenção dos consumidores.

A Lei da TV Paga é tida como uma vitória para o segmento da produção independente brasileira, que passa a enxergar a necessidade de abrir novas frentes de exibição para o produto brasileiro e não apenas o cinema, mas também a produção televisiva como um todo (sazonal, seriada, de ficção ou documental). Mas esse é só um lado da moeda, pois a sua existência e aprovação inclui argumentos de defesa pela democratização do acesso dos bra-

⁶ PLs apensados: PL 70/2007; PL 332/2007.

sileiros ao serviço de televisão paga (ou por assinatura) e pelo fortalecimento da cultura nacional. Do ponto de vista econômico, o impacto esperado pela ANCINE e pela classe com a implementação da Lei 12.485/2011 envolve um aumento quantitativo e qualitativo na produção independente audiovisual brasileira, com vistas à diversidade, além de proporcionar mais empregos, renda e aumento nos *royalties* para o país, tendo como fim maior uma indústria mais profissional e fortalecida. Confirma essa intenção o depoimento do então presidente da ABPITV (Associação Brasileira das Produtoras Independentes de TV), em entrevista a periódico brasileiro:

“Com a possibilidade da entrada de novos players, haverá menos concentração de mercado e maior competitividade. ‘Não entendo como pode haver (sic) pessoas contra a lei. No caso das cotas para conteúdo brasileiro, me (sic) parece uma inversão de valores ser contra. Em praticamente todos os países, há restrições para conteúdo estrangeiro e proteção ao conteúdo nacional. Vivemos no Brasil. Não se pode impedir a entrada de conteúdo estrangeiro, até porque o consumidor gosta, mas podemos equilibrar melhor a oferta”, disse [Marco] Altberg. (PL116..., EXAME.COM, 2012)

A lei estabelece alguns critérios para a exibição do produto nacional, permite a entrada das redes de telefonia no segmento de acesso condicionado e altera as restrições ao capital estrangeiro em empresas de TV paga. Um dos méritos da Lei 12.485/2011 é estabelecer mais claramente os diversos tipos de operadores e atividades que compõem a comunicação audiovisual de acesso condicionado, as restrições e obrigações que cabem a cada uma delas no âmbito da nova legislação e na relação com o produto audiovisual independente brasileiro: produtora (que realiza), programação (encadeamento dos programas, ou seja, a composição da oferta num mesmo canal), empacotadora (organização dos canais, o seu agrupamento num pacote de ofertas) e distribuidora (que fornece a distribuição, isto é, transmissão do conteúdo). Outro ponto forte da lei é primar pela exibição da produção nacional independente no que chama de “espaço qualificado”, estipulando o total de 3 horas e 30 minutos semanais, em horário nobre e, ainda, classificando os canais segundo o grau de inclusão do conteúdo brasileiro (próprio ou da produção independente) em sua programação:



Espaço qualificado: espaço total do canal de programação, excluindo-se conteúdos religiosos ou políticos, manifestações e eventos esportivos, concursos, publicidade, televidas, infomerciais, jogos eletrônicos, propaganda política obrigatória, conteúdo audiovisual veiculado em horário eleitoral gratuito, conteúdos jornalísticos e programas de auditório ancorados por apresentador. (Art 2o, XII, Lei 12.485/11)

Há ainda algumas outras regulamentações quanto à data de criação do produto audiovisual: a fim de proteger o produtor e o consumidor, em relação à atualidade dos conteúdos exibidos, “pelo menos a metade dos conteúdos audiovisuais deve ter sido produzida nos 7 (sete) anos anteriores à sua veiculação” (Art. 20o, I).

Esta restrição teria a intenção de evitar que os canais e programadoras caíssem no uso excessivo de material de arquivo, o que, além de não fortalecer a cadeia produtiva, reduz em muito a diversificação da oferta para o consumidor final.

Já com base na expectativa sobre os impactos da lei sobre a demanda dos canais por conteúdo novo, a ANCINE incluiu no FSA (Fundo Setorial Audiovisual) uma linha específica para o investimento em produção televisiva, realizada por produtoras independentes brasileiras (PRODAV – Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual/LINHA B), cujo investimento na chamada pública de 2012 foi da ordem de quase R\$ 9 milhões de reais. Outro impacto previsto com a existência da nova lei se relaciona à infraestrutura da ANCINE para realizar as atividades que lhe competem. Já havia, antes mesmo da lei e do FSA, reclamações constantes dos usuários quanto às dificuldades em se lidar com a Agência: excesso de burocracia; lentidão do sistema eletrônico e dos processos físicos; incongruência nas informações (comentaremos mais adiante sobre isso). Imaginava-se que, com a Lei da TV Paga, essa situação pioraria, sendo fonte de questionamentos das representações de classe. Recentemente, a ANCINE lançou concurso público para aumentar seu quadro em mais de 60 (sessenta) novos servidores e alterou o sistema de dados.

Basicamente, o PRODAV é um programa de ação do Estado, através de recursos do Fundo Setorial do Audiovisual, com o objetivo de induzir o desenvolvimento do mercado brasileiro de conteúdos audiovisuais.



O Fundo Setorial do Audiovisual foi instituído pela Lei 11.437/2006 e regulamentado pelo Decreto no 6.299/2007, como forma de programação de investimento no Fundo Nacional de Cultura (FNC, através de uma conta de programação específica). Os recursos do FSA são compostos também pela CONDECINE (Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional), valor pago por qualquer produtor de obras audiovisuais exibidas em qualquer meio de comunicação de larga escala e também pelas *telecoms* (empresas de telefonia, por exemplo, aptas a exibir ou distribuir conteúdo audiovisual). Visto que a ANCINE é uma agência reguladora, o FSA é operado por um agente financeiro, tendo passado pela FINEP (Financiadora de Estudos e Projetos).⁷ Atualmente, o Fundo é operado pelo pelo BRDE (Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul).

“Os recursos do FSA serão aplicados em programas e projetos voltados para o desenvolvimento das atividades cinematográficas e audiovisuais em consonância com os programas do governo federal. Dessa forma, espera-se aumentar a participação do produto audiovisual brasileiro no mercado nacional e internacional, e, em última análise, traduzir em valor econômico e desenvolvimento social o esforço da sociedade brasileira para se inserir no cenário global do cinema e do audiovisual”. (FINEP)⁸

As políticas públicas desenvolvidas no âmbito do PRODAV são reguladas pelos princípios da comunicação audiovisual de acesso condicionado, inscritos no art. 4o da Lei no 12.485, de 12 de setembro de 2011, pelos princípios da política nacional do cinema, estabelecidos pelo art. 2o da Medida Provisória no 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e pelos princípios da Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais da UNESCO, promulgada pelo Decreto no 6.177, de 1o de agosto de 2007. (ANCINE, Regulamento Geral do PRODAV, 2014)

No presente, basicamente, as linhas de investimento da ANCINE via FSA são PRODECINE e PRODAV. Até 2012, as linhas eram divididas entre PRODECINE/Linha A, destinada à complementação de recursos para produção de longas-metragens (em 2012, cerca de R\$ 1,3 milhão); PRODECINE/Linha C,

⁷ FINEP é uma empresa brasileira, de caráter público, destinada ao fomento da ciência, tecnologia, inovação e afins, em empresas, instituições de ensino e o próprio governo.

⁸ FINEP - http://www.finep.gov.br/pagina.asp?pag=fundos_audiovisual. Acesso: set.2013

voltada para distribuidoras adquirirem recursos para direitos de exploração comercial de longas-metragens (R\$ 3,8 milhões, em 2012); e finalmente, a PRO-DECINE/Linha D, voltada para a comercialização de longas-metragens (pouco mais de R\$ 600 mil, em 2012).⁹ No ano em que publicamos este artigo, os investimentos (suporte financeiro automático e suporte financeiro seletivo) do FSA estão divididos em cerca de 8 linhas, que conjugam apoios para desenvolvimento, produção, distribuição, tanto por meio de produtoras quanto por meio de distribuidoras e programadoras, e somam mais de R\$ 400 milhões.

Note-se que o Fundo Setorial é bem anterior à Lei 12.485/2011, mas a data de sua criação coincide com o ano de início da tramitação do projeto de lei que daria origem à Lei da TV Paga. Naquele momento, os debates sobre o papel da ANCINE como agência reguladora incluíam a necessidade de pensar também sua atuação como órgão que operacionalizasse programas diversos de apoio ao cinema e ao audiovisual brasileiros, incluindo sua promoção – interna e externa –, fomento e proteção. Assim, as linhas de incentivo ao cinema são anteriores à linha específica de fomento a produtos televisivos. Outro ponto importante a ser discutido é o fato de que o FSA nasce com alguns objetivos que se direcionam à solução de problemas mercadológicos específicos, e tem um comprometimento com o retorno do investimento, de modo que se impõe um compromisso com padrões de mercado (estéticos, narrativos e técnicos).

Entre seus principais objetivos destacam-se o incremento da cooperação entre os diversos agentes econômicos, a ampliação e diversificação da infraestrutura de serviços e de salas de exibição, o fortalecimento da pesquisa e da inovação, o crescimento sustentado da participação de mercado do conteúdo nacional, e o desenvolvimento de novos meios de difusão da produção audiovisual brasileira. (ANCINE/FSA)¹⁰

Com a entrada da linha de financiamento a produtos audiovisuais para televisão, o FSA articula-se à Lei 12.485/2011 e cumpre mais uma parte de seus objetivos. Em entrevista concedida em 2012, o Presidente da ANCINE, Manoel Rangel, afirmava que os efeitos da nova legislação só seriam melhor

⁹ Fonte: ANCINE.

¹⁰ FSA (ANCINE). <http://fsa.ancine.gov.br/o-que-e-fsa/objetivos> Acesso: set.2013

sentidos a partir de meados de 2013, quando os produtores estariam já utilizando o fomento e as programadoras estariam adequadas à lei:

“Levando em conta o faturamento mundial de serviços audiovisuais, o Brasil responde por apenas 2 a 3% do montante global. Há um gargalo importante, principalmente na TV por assinatura e no cinema nacional’, acredita. Entre os objetivos da nova agenda regulatória está justamente tornar [o] mercado audiovisual compatível com [a] importância da economia do país. ‘Para isso é crucial ter mais programadores comprometidos com a produção brasileira, com o conteúdo nacional’ ” (LEI 12.485: EFEITOS..., MEIO & MENSAGEM, 2012).

Alguns pontos, no entanto, ficaram a desejar, e já são fonte de reclamações – da classe e dos consumidores – e, ao mesmo tempo, passam pela autocritica da ANCINE. A redação da lei limita a emissão de conteúdo publicitário ao máximo de 25% do total da programação; já o volume de reprises do conteúdo, não. Em entrevista recente, Manoel Rangel afirma que esperava-se que esse aspecto fosse autorregulado pelo mercado e pela reação dos consumidores, mas que se o aspecto negativo persistir, a Agência estará pronta para infringir restrições (Manoel Rangel Anuncia..., O Globo, 2013). Outro ponto muito debatido no segmento é a persistência de um número reduzido de agentes e de obras de natureza específica no mercado exibidor, de modo que, do ponto de vista do mercado, não haveria diversidade de produtores, nem de conteúdo. O presidente da ANCINE comenta:

“O caso de ‘O som ao redor’ é exemplo de conservadorismo das nossas estruturas de exibição e distribuição, é o típico caso de um filme que merecia um lançamento maior. Mas o que vem acontecendo é que a indústria está trabalhando com lançamentos cada vez maiores, com ocupações fulminantes das salas. Temos dito aos exibidores e distribuidores que identificamos nisso um problema. Na medida em que ele persistir, a ANCINE irá procurar caminhos para equilibrar essas questões. Não queremos um único filme em metades das salas brasileiras” (Manoel Rangel Anuncia..., O Globo, 2013)

A polêmica de Kléber Mendonça Filho, diretor de *O som ao redor*, com Cadu Rodrigues, diretor da Globo Filmes, ilustra esse embate. Entre trocas de opiniões e proposições de desafios, um e outro defendiam seu quinhão. O primeiro, com grande sucesso de crítica (foi elogiado pela obra no periódico

New York Times, figurando entre nomes como Quentin Tarantino e Steven Spielberg), foi lançado em 13 salas de cinema, e chegou aos quase 100 mil espectadores (dados da ANCINE/OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual), com um orçamento de menos de R\$ 1,8 bilhão. Os títulos lançados pela Globo Filmes, em geral, possuem orçamento acima dos R\$ 3 milhões e fazem mais de 500 mil espectadores, contando quase sempre com fundos de incentivo (FSA, Lei do Audiovisual etc.). O filme de KMF contou com financiamento do Funcultura (Fundo de Cultura do Estado de Pernambuco) e com o fomento da Secretaria de Audiovisual do Ministério da Cultura – SAV/MINC, através do Edital de Incentivo da Petrobras para longa-metragem. Kleber argumentava que, com o tamanho do lançamento (mais de 300 salas, só na primeira semana de exibição) e do volume investido em propaganda, as produções da Globo Filmes podem fazer mais de 200 mil espectadores de qualquer tipo de filme (Barulho que incomoda..., Jornal do Commercio, fev. 2013). Se concordarmos que a televisão tem um papel importante na difusão do filme brasileiro (formando público, inclusive), a Lei 12.485/2011 teria potencial para provocar as mudanças no cenário de produção audiovisual independente, com a entrada de novos atores e maior presença do conteúdo brasileiro diversificado na programação televisiva.

Na seção seguinte, passaremos à análise das entrevistas realizadas com produtores de médio e pequeno porte do país, a respeito da Lei 12.485/2011 e sobre suas impressões acerca da ANCINE.

3. A vida como ela é

Poucos discordam que entre a realidade e a ficção residem inúmeros matices narrativos no audiovisual. E, no caso da ANCINE e sua relação com os agentes do setor, passa o mesmo. Desde sua criação, esperava-se que a Agência atuasse fortemente na regulação do setor, protegendo os agentes nacionais, minimizando as fragilidades do setor e concretizando as bases para a formação da indústria cinematográfica. O fato é que, devido aos insucessos

na tentativa de implementação do projeto da ANCINAV, a atuação da ANCINE ficou controversa: cadastra e regulamenta a atividade de produtoras independentes no país; regula, regulamenta e recolhe taxas e contribuições referentes a produtos publicitários exibidos em TV; realiza programas de apoio à promoção do filme brasileiro no exterior; regulamentava, junto à SAV (Secretaria do Audiovisual) e MINC (Ministério da Cultura), as leis e programas de fomento, entre outras atividades; mas até 2011, não atuava na janela televisão. Esse era o grande anseio da classe, visto que era sabido o potencial que a televisão representava para a conquista do mercado cinematográfico interno, conforme explicitamos, não apenas pelo fato de assegurar rendimentos, mas também pela capacidade de formação de gosto/plateia do veículo. Até esse momento, as reclamações dos agentes do setor em relação à forma de funcionamento da ANCINE centravam-se na lentidão dos processos, no excesso de burocracia e na dificuldade em efetivar acordos e transações, especialmente as internacionais. Além da inserção da TV a cabo na regulação, eram esperadas melhorias também no que tange aos processos cotidianos da agência. O fato é que, até o momento, pode-se dizer que a ANCINE atua mais como uma agência de fomento e de regulamentação do que de regulação e fiscalização.

Como nos interessa avaliar o que, na realidade, está mudando no cenário mercadológico, realizamos pesquisa com 8 agentes do setor (produtoras), investigando aspectos qualitativos relativos à atuação da ANCINE, após a implementação da Lei 12.485/2011. Através de questionário estruturado, com perguntas abertas e de múltipla escolha. Das 11 produtoras acionadas, 8 responderam, oriundas dos estados de Pernambuco, Minas Gerais, São Paulo (2 respondentes, identificados como SP1 e SP2, este último com atuação também no Rio de Janeiro), Bahia, Ceará, Rio de Janeiro e do Distrito Federal. Tentamos contato com produtoras dos estados do Rio Grande do Sul e Amazonas, além de outros produtores de mercados maiores, como Rio de Janeiro e São Paulo, que não responderam a pesquisa. A seleção e o convite dos entrevistados partiram de duas premissas: estados com produção emergente, isto é, que apresentaram crescimento nos últimos 3 ou 4 anos, considerando obras de longa-metragem lançadas em circuito comercial (é o caso de Bahia,

Pernambuco e Minas Gerais); estados com produção já consolidada (RJ e SP), mesclando atores mais bem estabelecidos no mercado com outros mais novos (curiosamente, responderam os mais bem estabelecidos); e, ainda, estados em que há um baixo volume de produção (no Centro-Oeste e no Norte). Dentre as produtoras que responderam, 25% (SP1 e BA) têm mais de 20 anos de mercado; 37,5% (PE, SP2, RJ) contabilizam entre 10 e 15 anos de mercado; as demais (CE, MG e DF), que representam os outros 37,5%, têm entre 5 e 10 anos de atuação. Todas as empresas respondentes estão registradas na ANCINE – aliás, condição essencial para usufruir das leis de incentivo – sendo 50% há 10 ou mais anos; os outros 50%, entre 5 e 10 anos. A maioria (mais de 62,5%) dedica-se a projetos de cinema (SP1, RJ, CE, MG, DF); o restante (37,5%) cita a produção para cinema e televisão (BA, PE e SP2).

Para manter o sigilo empresarial, evitamos perguntas diretamente voltadas à enunciação de valores absolutos e procuramos não associar os nomes das empresas a questões que se referem à avaliação e críticas à atuação da ANCINE, priorizando resultados que expressem a média das avaliações e/ou resultados percentuais. Com o variado perfil dos entrevistados, procuramos representar os diversos tipos de experiências e expectativas das produtoras em relação à atuação da Agência e dos efeitos da Lei 12.485/2011 sobre o mercado.

O questionário investigou se as produtoras utilizavam algum tipo de lei de incentivo ou fomento para cinema e audiovisual, de que esfera (federal, estadual ou municipal), e com que frequência, obtendo o resultado de que 100% delas utilizam leis e editais públicos dessa natureza, sendo:

Tabelas 1, 2 e 3: Frequência de utilização de Fomento, de acordo com âmbito. (Elaboração Própria).

Frequência de utilização de leis de incentivo/fomento		
Âmbito municipal		
0 (nunca)	37,5%	BA, RJ, DF
1 (pouco)	37,5%	PE, SP1, SP2
2 (razoável)	25,0%	CE, MG
3 (sempre)	0,0%	



Frequência de utilização de leis de incentivo/fomento		
Âmbito estadual		
0 (nunca)	12,5%	CE
1 (pouco)	12,5%	MG
2 (razoável)	62,5%	BA, PE, RJ, SP2, SP1
3 (sempre)	12,5%	DF

Frequência de utilização de leis de incentivo/fomento		
Âmbito federal		
0 (nunca)	0,0%	
1 (pouco)	12,5%	CE
2 (razoável)	12,5%	DF
3 (sempre)	75,0%	SP1, SP2, RJ, PE, BA, MG

Quando questionados sobre a que recursos teriam tido acesso, obtivemos que 75% dos entrevistados já utilizaram recursos operados/administrados pela ANCINE, citando o FSA (PRODECINE e PRODAV), a Lei do Audiovisual (8685/1993), PAQ e PAR.¹¹ Dois deles apontam duas razões para não terem utilizado: a) não foi contemplado, apesar de inscrito; b) apesar de contemplado (PRODECINE), houve incompatibilidade do FSA com outro recurso captado pelo produtor para o mesmo projeto.

Em relação à atuação da ANCINE no atendimento às produtoras e a gestão de processos internos, a avaliação dos entrevistados oscilou de razoável a boa. Como era uma questão de resposta aberta (discursiva), verificou-se que,

¹¹ PAR e PAQ são programas de fomento da ANCINE voltadas a empresas que tenham demonstrado qualidade em seu desempenho mercadológico com suas produções. O PAQ é o “Programa de Incentivo à Qualidade do Cinema Brasileiro (...), que concede apoio financeiro às empresas produtoras em razão da premiação ou indicação de longas-metragens brasileiros, de produção independente, em festivais nacionais e internacionais”. O PAR é o Prêmio Adicional de Renda e tem “o objetivo de estimular o diálogo da cinematografia nacional com o seu público e premia as empresas de acordo com o desempenho comercial dos filmes brasileiros no mercado de salas de exibição do País”. (Fonte: ANCINE. Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/fomento/paq> e <http://www.ancine.gov.br/fomento/par>). Atualmente ambos estão alocados como linhas de investimento do FSA.

embora todos pareçam apoiar a existência do órgão, aprovar os programas e projetos, bem como as políticas, identificam que, no que tange a prazos, atendimento direto ao usuário, fluxo de processos e gestão dos recursos (fluxo de liberação, por exemplo), a ANCINE está aquém do esperado. Justificam essa situação apontando que a estrutura (física e de recursos humanos) parece ser abaixo das necessidades reais. Apenas uma produtora entrevistada informa ter uma relação “muito boa” com a agência, uma vez que vários de seus projetos atualmente em curso transitam normalmente. Por outro lado, uma das produtoras entrevistadas afirma ter uma relação de “amedrontamento”, pela inoperância e excesso de burocracia do órgão.

Com relação à comercialização de seus produtos no mercado televisivo (sejam de cinema ou de TV) antes do ano de 2012, 100% das produtoras afirmaram já terem vendido produtos para canais de televisão, tendo apenas 25% delas (SP2 e PE) incluído, além de curtas e longas, produtos para TV. Os demais 75% informam apenas produtos de cinema (curta e longa-metragem) até aquele ano.

Todos os entrevistados afirmam conhecer a Lei 12.485/2011 e opinam que, com ela: “melhorou a forma de financiamento para o audiovisual via ANCINE” (87,5%); ou que “ainda não mudou a forma de financiamento via ANCINE, mas deve mudar em breve” (fruto da alternativa “outro” do questionário, que permitia inclusão de texto próprio), resposta que representa 12,5% do total. Nesta questão, nenhum dos entrevistados optou por assinalar as duas outras alternativas disponíveis no questionário: “piorou a forma de financiamento para o audiovisual via ANCINE” e “não mudou a forma de financiamento para o audiovisual via ANCINE”; uma outra questão, que indagava os entrevistados sobre suas impressões sobre o mercado, com a existência da Lei 12.485/2011, resultou na afirmação de 87,5% que “o mercado está mais receptivo a produções independentes”; 12,5%, na opção “outros”, observaram que “o mercado está aberto para quem já produzia para TV. Falta regulamentar a participação das TVs e o financiamento para produtos para TV. O mercado será mais receptivo após a criação de uma linha de desenvolvimento para TV via FSA”. Os resultados dessas duas últimas questões apontam para uma visão positiva acerca do impacto da Lei da TV Paga sobre o fomento/financiamento para o segmento. Por outro lado, a última resposta afirma que o mercado está melhor para quem já produ-

zia TV, o que nos faz questionar a capacidade da lei em inserir novos agentes produtores no mercado. A conclusão traz junto outra questão importante, se confrontarmos as respostas com um dos objetivos da criação da lei. Questionados sobre a tendência do mercado de produção independente para televisão, após a implementação da Lei 12.485/2011, 75% dos entrevistados afirmam que “está em crescimento, mas não é autossustentável” (MG, SP2, DF, PE, BA, CE); 12,5% afirmam “não terem condição de avaliar” (SP1); e os outros 12,5%, optaram por afirmar que o mercado “tende a criar meios de autossustentabilidade” (RJ). Embora a maioria ache que, com a lei, o mercado tende ao crescimento, a maior parte dos respondentes desconfia da capacidade da lei em dinamizar o setor a ponto de promover meios de sustentabilidade.

No que tange ao impacto da Lei 12.485/2011 sobre a relação das produtoras com a ANCINE e o uso dos recursos de fomento, 62,5% afirmam que “o uso dos recursos está mais democrático, porém, mais concorrido” (MG, SP1, SP2, RJ, BA); 25% avaliam que “não houve mudanças” (PE, CE); enquanto 12,5% entendem que “o uso dos recursos está mais fácil e democrático” (DF).

Por fim, os entrevistados foram questionados sobre o impacto direto da lei sobre a compra de obras vendidas pelas produtoras às emissoras de TV, nos dois últimos anos, avaliando dois aspectos: volume e valor, que eram metas da lei, uma vez que buscava-se aumentar a diversidade dos produtos brasileiros independentes nos canais de TV paga e melhorar a remuneração do setor, como forma de criar meios de sustentabilidade do mercado. 50% dos respondentes (MG, DF, SP2, CE) avaliam que a remuneração aumentou em volume; 25% (SP1, PE) afirmam que aumentou em valor; os 25% restantes (BA, RJ) registram aumento em volume e valor nos últimos dois anos.

4. Antes dos créditos finais

A maioria dos entrevistados apresenta um perfil empresarial de jovem a adulto, uma vez que estão ainda na primeira ou segunda fase desenvolvimento de seus negócios. Na faixa entre 5 e 10 anos, as produtoras mais jovens condizem com o crescimento registrado na produção cinematográfica

nacional, após meados de 1990, no período conhecido como Retomada. Os responsáveis pelo preenchimento dos questionários foram, em grande parte, pessoas que ocupam as funções de produção, produção executiva, ou do quadro de direção/societário das empresas. Em apenas um caso registrou-se que o respondente era também diretor e roteirista. O resultado atesta um grau razoável de organização empresarial segundo funções da indústria cinematográfica, apesar de algumas delas terem pouco tempo de atuação no mercado.

As empresas com perfil mais maduro, com mais de 10 anos de mercado, que afirmam trabalhar com produtos de cinema e de televisão como atividade principal, curiosamente, não se localizam apenas no eixo Rio-São Paulo, pois incluem as produtoras de PE e BA. Nesse mesmo sentido, identificamos que as empresas com essas características utilizam com mais frequência o fomento de âmbito federal e, em segundo lugar, o estadual, exceto pelo caso de Minas Gerais (v. Tabelas 1, 2 e 3). É possível que isso se relacione ao fato de que, para acessar fundos regulados pela ANCINE, as produtoras necessitem de uma pontuação específica (dada pela Agência, com base nos projetos e produtos cadastrados, bem como valores já manejados pela produtora), que aumenta com o tempo de mercado. Outra questão que pode justificar a baixa frequência no uso de fomento federal por produtoras mais jovens é o perfil dos projetos.

Um dos itens que mudaram pouco ou nada após a implementação da Lei da TV Paga foi a percepção dos usuários sobre a gestão de processos da ANCINE, considerada de boa a razoável, incluindo críticas diretas à lentidão no uso e aplicação de verbas destinadas a fundos de fomento, como o FSA. A percepção é atestada com depoimentos colhidos na imprensa especializada:

“Em 2012, aproximadamente R\$ 660 milhões foram destinados para o Fundo Setorial do Audiovisual. A rigor, o montante de recursos proveniente do setor de telecomunicações para o fundo de fomento foi da ordem de R\$ 800 milhões, só que não houve uso dos recursos, em razão da falta de regulamentação.”
(ANCINE e MERCADO..., 2013)

Com relação à perspectiva atual das produtoras, no que tange à dinamização do mercado, através da compulsoriedade das programadoras de TV paga exibirem conteúdo nacional, as produtoras entrevistadas revelaram ter sentido

algum aumento (de volume ou de valor) na comercialização de seus produtos. Nesse sentido, a impressão confirma dados divulgados pela ANCINE:

“No primeiro quadrimestre do ano passado foi registrada uma média de 60 obras nacionais exibidas por mês em 15 canais pagos estrangeiros monitorados, enquanto de setembro a dezembro foram 270, nos últimos quatro meses de 2012. Em relação ao registro de obras nacionais, eram 378 no primeiro quadrimestre e passaram a ser mais de 1.100 mil nos últimos quatro meses de 2012” (ANCINE e MERCADO..., Tela Viva, 2013)

Ao que parece, o impacto da lei, até esse momento, está relacionado mais à demanda (o que as emissoras estão buscando comprar) do que à oferta, isto é, produtos realizados e já no ar a partir dos recursos do FSA voltados para a televisão. Para a produção cinematográfica, que, em função do crescimento da produção nas duas últimas décadas, tem tido oferta maior, é uma oportunidade para as produtoras remunerarem-se. Curtas e longas são, inclusive, os mais citados entre os produtos comercializados pelas produtoras entrevistadas.

A perspectiva de futuro, do ponto de vista das produtoras, é favorável, embora façam reservas quanto à capacidade do mercado se autofinanciar, bem como da ANCINE conseguir superar problemas de infraestrutura, tornando-se mais ágil e com capacidade de gerir um aporte maior de recursos, uma vez que a arrecadação só tende a aumentar (através dos pagamentos da CONDECINE).

“Ocorre que a Lei 12.485/2013 transformou parte do pagamento do Fundo de Fiscalização das Telecomunicações (Fistel) em uma nova forma de arrecadação da CONDECINE, devida por todas as empresas de telecomunicações e apelidada de ‘CONDECINE telecom’. Apenas com esta nova CONDECINE, o FSA arrecadou, em 2013, cerca de R\$ 900 milhões” (O QUE VOCÊ..., Blog do Gindre, 2013).

De toda forma, vale lembrar que a medida provocou também um crescimento no número de assinantes de TV Paga no Brasil, especialmente na chamada classe C (classe média), entre 2010 e 2012, que teve um acréscimo de mais de 10 pontos percentuais. O aumento também é registrado em outras camadas da população. Em números absolutos, registrou-se um aumento de 9,8 milhões de assinantes em 2010, para mais de 16 milhões, em 2012. A ANCINE aposta que o crescimento da demanda permanecerá, chegando a 30 milhões de assinantes até 2017.

De uma maneira geral, poderíamos dizer que a lei tem, em parte, conseguido atingir seu objetivo de aumentar a penetração da TV paga no Brasil, provocando uma formação de mercado interno que poderá ser um trunfo para a produção independente. Para o cinema independente, a medida provou-se favorável. No entanto, não é possível mensurar, ainda, os efeitos reais sobre a dinamização e diversificação do mercado (operadores, tipos de produtos e quantidade). O perfil de regulamentação e fiscalização da ANCINE ainda precisa ser aperfeiçoado, já que, ao que consta, as ações de fomento estão melhorando de maneira mais clara do ponto de vista do usuário. Vale a ressalva de que essas medidas pretendem realizar mudanças mais estruturais no mercado e, portanto, lentas, que precisam ser avaliadas e monitoradas de forma continuada a médio e longo prazo, especialmente aumentando o *corpus* de análise e agentes entrevistados.

Referências Bibliográficas

ANCINE E MERCADO ESPERAM R\$ 1 BILHÃO PARA PROJETOS EM 2013. Por Samuel Possebon ; Tela Viva. 20.fev.2013. Disponível em: <http://redomadigital.com/index.php/ancine-e-mercado-esperam-r-1-bilhao-para-projetos-em-2013/> Acesso: out.2013

ABTA – Associação Brasileira de TV por Assintura. Números do Setor. Disponível em: http://www.abta.org.br/dados_do_setor.asp. Acesso: nov.2013

AUTRAN. Arthur. O Pensamento industrial cinematográfico brasileiro: ontem e hoje. In: MELEIRO, Alessandra (org.). Cinema e Mercado. Col. Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira. Vol. 3. São Paulo: Escrituras Editora, 2010. pp. 15-35.

BAHIA, Lia. Discursos, políticas e ações : processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro / organização da coleção Lia Calabre. – São Paulo : Itaú Cultural : Iluminuras, 2012. 228p.

BARULHO QUE INCOMODA O GIGANTE. Por Beatriz Braga; Matheus Araújo. Jornal do Commercio. 22.fev.2013.

FINEP - Financiadora de Estudos e Projetos - Disponível em: http://www.finep.gov.br/pagina.asp?pag=fundos_audiovisual.

FUNDO SETORIAL DO AUDIOVISUAL. Ancine. Disponível em: <http://fsa.ancine.gov.br>. Acesso: set.2013

GARNHAM, Nicholas. Regulation. Mimeo, 2001.

Lei 12.485/11. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12485.htm Acesso: mai.2013

LEI 12485: efeitos só ano que vem. Por Teresa Levin. MEio&Mensagem online. 01.mar.2012. Disponível em: <http://www.meioemensagem.com.br/home/midia/noticias/2012/03/01/Lei-12-485--efeitos-so-no-ano-que-vem.html> Acesso: 22.ago.2013

MANOEL RANGEL ANUNCIA PROJETOS PARA O TERCEIRO MANDATO NA ANCINE. Por André Miranda. O GLOBO. 14.mai.2013. Disponível em: <http://glo.bo/16h0d7t> Acesso: 20.mai.2013

MASTRINI, Guillermo; MESTMAN, Mariano (1996) ¿Desregulación o re-regulación? De la derrota de las políticas a la política de la derrota., CIC N° 2, UCM, Madrid.

MITNICK, Barry. Economia Política de La Regulación. México: Fondo de Cultura, 1989. caps. 1. p.21-40.

PL 116 TRANSFORMA CENÁRIO DA TV PAGA. Por Claudia Penteadó. Exame.com. 22.ago.2011. Disponível em: exame.abril.com.br/noticia/pl-116-transforma-cenario-da-tv-paga/imprimir Acesso: 09.mai.2013.

PL 29/2007. Disponível em: <http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=339998> Acesso: mai.2013

PL116/2010. Disponível em: http://www.senado.gov.br/atividade/materia/detalhes.asp?p_cod_mate=97352 Acesso: mai.2012

QUE VOCÊ FARIA COM R\$ 1 BILHÃO, O; por Gustavo Gindre. Blog do Gindre. 08.ago.2013. Disponível em: <http://gindre.com.br/o-que-voce-faria-com-r-1-bilhao-ou-sobre-a-necessidade-urgente-de-uma-politica-publica/> Acesso: 08.08.2013.

RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luís Felipe De. Enciclopédia Do Cinema Brasileiro. São Paulo: Editora SENAC, 2000. pp.151-152

Entrevistas

Caroline Louise. Débora Ivanov. J. Procópio; João Vieira Jr.; Luana Melgaço; Maria Ionescu; Sylvia Abreu. Vânia Catani. Entrevistas ao autor, via Formulário Eletrônico.

Formulário Eletrônico – Questionário. Disponível em: https://docs.google.com/forms/d/1ukMKabF0G_QTnVlvtb17ImXC2_JFr0hO_kMXBZBN7k/viewform .
Elaboração Própria.

Submetido em 20 de agosto de 2014 | Aceito em 5 de março de 2015

**Notas sobre *performance* e recepção de Jean-Luc Godard
no Brasil na visão de Glauber Rocha**

**Notes on the performance and reception of Jean-Luc
Godard in Brazil from Glauber Rocha's point of view**

Jailson Dias Carvalho¹

¹ *Doutorando em História pela UFU. Professor da rede estadual de ensino (MG). Publicou: Representação de progresso e fundação do Cine Ipiranga (Montes Claros/MG, 1929-1948), na La Salle em 2012; Filmografia da exibição cinematográfica em Montes Claros, Unimontes (2009); Helvécio Ratton e o cinema brasileiro, na Fênix, de Uberlândia, em 2008. Mantém o blogue: <cinemasdemontesclaros.blogspot.com>. O presente texto é uma versão modificada de uma apresentação realizada em Teresina (PI) durante o VI Simpósio Nacional de História Cultural – Escritas da História: Ver – Sentir – Narrar, no ano de 2012.*

Resumo

A recepção da obra fílmica de Jean-Luc Godard no Brasil, pelo movimento Cinema Novo, manifestou-se de variadas formas. O caráter multiforme dessa aproximação pode ser auferido a partir de determinados integrantes cinemanovistas – dentre eles, Glauber Rocha, principal articulador do movimento. A leitura de suas impressões revela traços de uma *performance* de Godard que atraiu a atenção do movimento cinematográfico brasileiro. O objetivo deste artigo é destrinchar os fios que essa primazia cinemanovista por Godard assumiu.

Palavras-chave: Recepção – Jean-Luc Godard – Performance- Glauber Rocha – Cinema Novo.

Abstract

The Cinema Novo in Brazil welcomed Jean-Luc Godard's movies in many ways. This multifaceted contact happened due to some members of Cinema Novo, such as Glauber Rocha, the main developer of this movement. His impressions reveal features of Godard's performance that attracted the attention of the Brazilian film movement and particularly of Glauber Rocha. This paper aims to unravel the paths taken by Rocha's preference for Godard.

Keywords: Film reception – Jean-Luc Godard – Glauber Rocha – Performance - Cinema Novo.

Introdução

Na vigência do Cinema Novo, cineastas e críticos brasileiros (Glauber Rocha, Paulo César Saraceni, Gustavo Dahl, Joaquim Pedro de Andrade e Cacá Diegues, entre outros) difundiram ou apropriaram diferentes imagens e atributos sobre Jean-Luc Godard e a *Nouvelle Vague*, ou a eles associados². A partir dessas imagens ou desses atributos, coube-nos indagar que aspectos da obra godardiana (escrita e fílmica) foram retomados pelos cineastas brasileiros para justificar suas opções estéticas, políticas ou mesmo ideológicas.

O objetivo deste artigo é destrinchar alguns fios dessa primazia cinemano-vista assumida pelo cineasta francês. Sabe-se que Jean-Luc Godard teve um papel preponderante junto a um expressivo número de diretores brasileiros ao longo dos anos sessenta e setenta, na medida em que eles estabeleceram contato com sua obra fílmica, seja ela veiculada nos cinemas ou em festivais.

Os exemplos retirados aleatoriamente de cartas e textos dos diretores nacionais em referência a Godard e, por extensão, à sua obra revelam traços que sinalizam uma apropriação política e/ou estética de Godard no contexto brasileiro. Por outro lado, indica que, face a um conjunto distinto de artistas, críticos e diretores, o francês já representava um cineasta de referência no meio cultural e político-cinematográfico no continente europeu e fora dele³. Os motivos para isso compreendem aspectos mais do que estéticos e envolvem suas críticas demasiadamente crescentes ao posicionamento da esquer-

² Alguns exemplos retirados aleatoriamente de cartas e textos dos diretores nacionais em referência a Godard e, por extensão, à sua obra merecem destaque. Em alguns desses textos, Godard é um “transgressor”, “o mais revolucionário dos jovens franceses” (SARACENI, 1993, p. 88; 121); seu trabalho é associado à “rebeldia”, à “leveza” (SARACENI, 1993, p. 173) e a um “cinema-de-invenção” (SGANZERLA *apud* SARACENI, 1993, p. 209); no Brasil houve uma “geração Paissandu-geração Godard” (SARACENI, 1993, p. 234); o diretor francês é um “cineasta Tricontinental no seio do Primeiro Mundo”, um “pintor dos marginais” (DIEGUES *apud* BARBOSA, 1968, s.p.); o correlato da *Nouvelle Vague* no país era a “*nouvelle vague* caipira” (BENTES, 1997, p. 128).

³ Relativo a determinados integrantes de outros conjuntos culturais brasileiros, notadamente José Celso Martinez Corrêa, que preferiu ver em Godard, por volta de 1968, um importante canal de inspiração para sua pesquisa sobre a forma na qual o teatro brasileiro poderia trilhar e como “eficácia do teatro político” a ser perseguido: “O que Godard colocou a respeito do cinema serve como eficácia do teatro político: abertura de vietnãs no campo da cultura” (STAAL, 1998, p. 98). No que diz respeito ao Vietnã, Cf. Baecque (2010b, p. 401-408).

da europeia, em especial à ambiguidade do Partido Comunista Francês face à intervenção francesa na Argélia e ao protagonismo norte-americano na guerra do Vietnã. Essa primazia por Godard também se tornou mais evidente em decorrência de seu posicionamento cada vez mais drástico diante da crescente invasão das películas norte-americanas em solo francês (GUBERN, 1974).

É essa primazia, esse protagonismo, ou seja, o papel ou a condição a que se afiançou Jean-Luc Godard que nos interessa, pois nosso desejo é estabelecer uma primeira análise e fazer o levantamento de uma crítica, ou artigo de fundo, capitaneada por Glauber Rocha sobre o cineasta francês, com o propósito de interpretar como Godard comparece nele, ou seja, quais são os elementos que mais se destacam sobre ele, ou sobre sua obra, nessa crítica.

Como apoio à nossa tarefa de delimitar tais elementos, entendemos que a crítica cinematográfica, para o cineasta Glauber Rocha, constitui um veio importante para publicizar suas expectativas⁴, mobilizando afetos e constituindo um “espaço imaginativo” por meio de um texto, no qual o realizador de *Terra em transe*, ao mesmo tempo em que defende Godard face a um público hostil à sua obra, alarga o valor cultural de seu ofício de cineasta, reafirmando sua posição favorável à “política dos autores” em que Jean-Luc Godard se inscreveria.

Partilhamos da convicção de que o gosto do público, conforme estudo de Northrop Frye (2014, p. 112), não é “natural”, cabendo ao crítico cinematográfico fazer a mediação entre a obra de Godard e seu público potencial, ampliando-o, ou mesmo facultando uma leitura de sua obra, tendo em vista

⁴ Compreende-se “expectativa” no sentido atribuído a esse termo por Reinhart Koselleck (2006). Koselleck considera que tal conceito não pode ser compreendido sem seu correlato “espaço de experiência”. “Espaço de experiência” e “horizonte de expectativas” constituiriam um par, entrelaçando passado e futuro, o que significa que “todas as histórias foram construídas pelas experiências vividas e pelas expectativas das pessoas que atuam ou que sofrem” (KOSELLECK, 2006, p. 306). Trata-se de categorias históricas ou formais que indicam uma “condição humana universal” (p. 308). Em suas palavras: “A história concreta amadurece em meio a determinadas experiências e de determinadas expectativas” (p. 309). *Grosso modo*, e antecipando, o “espaço de experiência” no qual parece se inscrever a prática de um grupo de cineastas, intermediada pela valorização de uma postura autoral no campo cinematográfico e por uma posição nacionalista dos problemas do país, implicou num “horizonte de expectativas” no qual a cinematografia de Jean-Luc Godard, por sua vez, parecia se pautar. Nesse prisma, aproximação, recuo, fascínio e relutância tornaram-se condições que compuseram o contato de integrantes do Cinema Novo em sua relação com parte da obra de Jean-Luc Godard, e intermediaram a prática político-cinematográfica deles.

permitir um melhor aproveitamento por parte do público. Ainda de acordo com Northrop Frye (2014, p. 114), a crítica de cinema, resguardadas as nuances entre ela e a crítica de literatura, é uma “estrutura de pensamento e de saber, existente por direito próprio, com seu tanto de independência da arte com a qual trabalha”.

Resguardá-la com sua autonomia permitiria perceber a crítica em sua recepção pelos cineastas brasileiros, ou seja, em processo, assinalando seu caráter de duração, condição que faculta ao historiador interceptá-la em períodos distintos, seja no final dos anos sessenta, ou mesmo em nossos dias. Foi dessa forma que a estética da recepção veio em nosso auxílio.

Panorama sobre a estética da recepção e os filmes e textos de Godard pelo Cinema Novo

A estética da recepção tem conquistado uma relativa configuração nos estudos cinematográficos e históricos⁵. Subjaz a estes estudos a crença de que o fenômeno cinematográfico e sua interpretação não podem se resumir a uma análise voltada unicamente às obras ou aos aspectos formais, devendo abarcar também o papel do espectador no processo de compreensão, interpretação, ressignificação e atribuição de sentido (feita por ele, espectador) ao estabelecer o contato com as obras. Assim, de acordo com Regina Gomes (2005, p. 1142), “a natureza histórica e socialmente condicionada da espectadorialidade irá ser reconhecida nos estudos de recepção como algo imprescindível para entender o processo cinematográfico”. Nesta eventualidade, Paula Regina Siega (2008, p. 1), por sua vez, assinala que à estética da recepção aderiram vários pensadores que “progressivamente foram transformando-a em uma teoria da comunicação estética, estendendo-a à análise de todo evento artístico onde cooperem estas três instâncias fundamentais: autor, obra e público”.

Neste sentido, a estética da recepção, tal como defendida por Hans Robert Jauss em sua aula inaugural na Universidade de Constança em 1967,

⁵ Cabe destacar, entre outros, os seguintes estudos: Figueirôa (2004); Gomes (2011); Siega (2010).

interessa a nosso estudo sobre a recepção de Jean-Luc Godard pelos cineastas brasileiros.

Resguardadas as diferenças entre o suporte físico texto literário e a obra fílmica de Godard, a estética da recepção nos atende da seguinte forma: como um conjunto de películas e textos (constituindo-se em “um texto”) de Jean-Luc Godard foram traduzidos (recepção) pelos principais integrantes do Cinema Novo.

Um dos princípios básicos da estética da recepção suscita a atenção do historiador: de acordo com Jauss, uma obra é o resultado da convergência do texto e de sua recepção, sendo que ela não pode ser apreendida, senão nas suas “concretizações” (assimilação) históricas sucessivas dos seus leitores (JAUSS, 1978, p. 246)⁶. Este princípio implica que a interpretação sobre o alcance de uma obra leve em conta o efeito determinado pelo texto e a recepção movimentada pelo destinatário do texto. Traduzindo para o nosso objeto de estudo, temos que os textos e filmes de Godard, sob a forma de “texto”, produzem um determinado efeito nos destinatários (cineastas e críticos), que aparece nas críticas de cinema em que se exprimem.

Dessa forma, trata-se de observar qual foi o sentido que a recepção godardiana alcançou entre os principais cineastas do Cinema Novo, tendo presente, de acordo com Jauss, que o “sentido se faz por meio de um diálogo, de uma dialética intersubjetiva”. Neste diálogo, há que se levar em conta o caráter comunicativo da obra de arte, que se faz sobre dois planos: o da forma artística e o do sentido. O objeto estético adquire, assim, uma forma artística e uma resposta. Em outras palavras, fazendo referência a Jauss, trata-se de “esclarecer a evolução da relação entre a obra e o público, entre o efeito da obra e sua recepção, usando a lógica hermenêutica da questão [pergunta] e da resposta” (JAUSS, 1978, p. 248).

Outro princípio da estética da recepção que se relaciona diretamente com o nosso objeto refere-se à segunda tese de Jauss na conferência anual de Constança. O conhecimento operatório deste conceito oferece possibilidades para um estudo sobre a recepção da obra de Godard no Brasil.

⁶ A tradução de partes deste texto de Hans Robert Jauss foi feita pelo autor deste artigo.

Esta tese indica-nos que o saber prévio (o horizonte de expectativas) do público determina a recepção de uma obra. Nas palavras de Jauss (1994), a análise e a interpretação de uma obra devem voltar-se para:

a recepção e o efeito de uma obra a partir do sistema de referências que se pode construir em função das expectativas que, no momento histórico do aparecimento de cada obra, resultam do conhecimento prévio do gênero, da forma e da temática de obras já conhecidas, bem como da oposição entre a linguagem poética e a linguagem prática”. (JAUSS, 1994, p. 27)

Neste contexto, a recepção para este autor torna-se um fato social e histórico, pois, como assinala Márcia Hávila Mocci da Silva Costa, as “reações individuais são parte de uma leitura ampla do grupo ao qual o homem, em sua historicidade, está inserido e que torna sua leitura semelhante à de outros homens que vivem a mesma época.” (COSTA, 2011, p. 4).

Trata-se, pois, a partir do conceito de saber prévio, de determinar qual foi o horizonte de expectativas ou a “disposição específica do público” (JAUSS, 1994, p. 28) em que estiveram emaranhados os cineastas brasileiros, e, diante deste quadro, interpretar como Jean-Luc Godard foi apropriado pelos diretores e pelo meio cinematográfico brasileiro.

Em outras palavras, tendo em vista o estudo de Paula Regina Siega (2010, p. 4) e sendo resguardadas as características e especificidades de cada contexto social, trata-se de: verificar de que modo Godard e suas obras interagem com o horizonte de expectativas dos integrantes do movimento Cinema Novo, e como alteram ou simplesmente confirmam tal horizonte.

Primeiro plano: Godard é um regente de orquestras

Assinalados determinados aspectos da estética da recepção e tomando Glauber Rocha como principal porta-voz e agitador do Cinema Novo, temos que a sua aproximação com Godard deu-se, provavelmente, mediada por uma discussão estabelecida pelo cinemanovista sobre a *performance* de Godard dentro do cinema francês. De acordo com Glauber, Jean-Luc Godard filmava rápido; Godard assegurava filmar dois filmes ao mesmo tempo por

orgulho, “porque é uma grande *performance*”, e denominou a si próprio como um “regente de orquestra”, numa entrevista, da qual Glauber Rocha destacou um pequeno trecho em artigo publicado na revista *Livro de Cabeceira do Homem*, em 1967 (ROCHA, 1967, p. 85).

Algumas indagações se impõem com referência a Glauber Rocha: por que lhe interessou ressaltar a *performance* de Godard? Que sentido parece ter adquirido para Glauber – e se fosse possível generalizar, para determinadas frentes culturais brasileiras na segunda metade dos anos 1960 –, a defesa da obra godardiana, face a uma conjuntura social marcada pela radicalização das posições políticas e ideológicas? Em que direção política e estética a obra de Godard parece se inscrever para determinados integrantes do Cinema Novo naquele período?

Parece acertado que algumas pistas acerca da primazia godardiana devam ser buscadas no veículo impresso utilizado por Glauber Rocha para difundir a defesa de Godard, num artigo cujo título é bastante curioso e provocador *Você gosta de Jean-Luc Godard? (Se não, está por fora)* (ROCHA, 1967, p. 83-98).

A revista *Livro de cabeceira do homem* não mereceu a devida atenção dos historiadores até o momento⁷, contudo, tal publicação, editada pela Civilização Brasileira, constitui um terreno fértil para pesquisas, trazendo a contribuição de inúmeros autores em torno de temas tais como: o conto, a música, o ensaio, entrevistas, o cinema, a política. Trata-se de um veículo de informação, com publicação bimestral, em formato de livro (14 x 21), com cerca de 200 páginas. O desenho de capa ficou a cargo de Dounê Resende Spínola, cujo esboço de biografia fornece a dimensão do alcance do seu trabalho naquela revista:

Dounê trabalhou durante vinte anos na Editora Record, como diretor de arte. É designer gráfico, arquiteto e chargista, tendo sido também um dos colaboradores do antológico jornal “O Pasquim” e substituiu, na extinta revista “O Cruzeiro”, o imortal Péricles, autor do personagem “Amigo da Onça”, de grande sucesso à época. Dounê também foi Secretário Municipal de Cultura de Cataguases entre 1994 e 1998 (LOPES, 2012).

⁷ A base de dados do CNPq fornece um painel informativo sobre o escasso número de pesquisadores com essa formação que tomaram a revista *Livro de cabeceira do homem* como objeto de suas investigações. Por outro lado, observa-se a predominância de linguistas e jornalistas como aqueles estudiosos que mais utilizaram este periódico como fonte de suas pesquisas.

A colaboração de Dounê estabelece algumas pistas sobre o público da revista *Livro de cabeceira do homem* ao qual se dirige Glauber Rocha, e, além de sua contribuição, temos o fato de que o periódico passou por duas fases. Na primeira, ele foi editado por A. Veiga Fialho que, diante do sucesso do primeiro número, fez um balanço de sua recepção em âmbito nacional delineando o perfil de seu público, ou manifestando o desejo de um alcance hipotético da revista:

O sucesso do volume I do LIVRO DE CABECEIRA DO HOMEM confirmou para nós que há no Brasil um PÚBLICO grande interessado na LEITURA VARIADA, do mais SÉRIO TEMA (...) ao mais trivial, como o já referido adultério em Nápoles, desde que tratados com INTELIGÊNCIA E HUMOR. Nunca duvidamos deste público, mas há sempre os descrentes exigindo que “paguemos pra ver”. Muito bem, pagamos (...) O HOMEM MODERNO é solicitado de todos os cantos, pelos mais variados motivos. É a este LEITOR que os livros de cabeceira se dirigem, levando em conta a existência da mulher com o seu respectivo volume, companheiro inseparável e desejável deste. Reunimos o melhor talento nacional para esta Coleção, visando estabelecer um diálogo com o leitor em alto nível. (Apud AZEVÊDO FILHO, 2005, p. 156, grifo no original).

É, talvez, a este “homem moderno” brasileiro, com bastante humor, didatismo e uma acentuada dose de cumplicidade com o seu leitor, que se dirige Glauber Rocha ao tomar como tema a obra, o estilo, e o lugar na história do cinema mundial ocupado pelo cineasta francês Jean-Luc Godard. O seu texto, escrito para ser lido como um receituário sobre a maneira pela qual Jean-Luc Godard deveria ser deglutido por um espectro de leitores que compreenderia o “intelectual brasileiro de quarenta anos”, “a garotada que pulula nas calçadas do Paissandu”, “o sujeito católico”, “o sujeito que se diz de esquerda”, dentre outros, é pontuado por determinadas gírias e referências culturais que tornam de fácil acesso um variado número de informações que enaltecem a figura de Godard no Brasil (ROCHA, 1967, p. 86-87).

É preciso enfatizar que não havia unanimidade em relação a Godard no Brasil, e o jovem cineasta brasileiro se colocava como mediador em relação ao diretor francês, buscando retirar ou minimizar as arestas que impediam uma maior compreensão de sua obra fílmica. Todavia, o movimento da crítica de cinema brasileiro na direção do novo cinema francês denominado de *Nouvelle Vague*, da qual Jean-Luc Godard faria parte, não foi homogêneo.

A título de exemplo, cabe frisar que a mais importante revista de crítica cinematográfica do país na metade dos anos 1950, a *Revista de Cinema*, de Belo Horizonte, no seu primeiro número, de 1954, publicou um artigo de Fritz Teixeira de Salles intitulado *Ligeiras notas sobre o cinema francês*. Neste artigo, o crítico brasileiro ignorava a presença, no meio cinematográfico daquele país, da revista *Cahiers du Cinéma*, lançada em 1951 e considerada a “bíblia dos cineastas”, e dos artigos enfurecidos do jovem François Truffaut – integrante da futura *Nouvelle Vague* – endereçados justamente àqueles cineastas recenseados por Fritz Teixeira de Salles na *Revista de Cinema*⁸.

Um breve panorama sobre um conjunto de questões que se colocavam em discussão na década de 1960 sobre a literatura e o engajamento político dos intelectuais permitirá situar o ambiente cultural em que ocorreu a apropriação de Jean-Luc Godard pelos integrantes do Cinema Novo.

De acordo com Heloisa Buarque de Hollanda (1981), a partir da década de 1960 a literatura tornou-se objeto de debates, mobilizados pelas propostas revolucionárias de produção cepecista, do experimentalismo de vanguarda, e do Cinema Novo. Naquela oportunidade, realizava-se o debate em torno dos impasses gerados no interior do processo cultural, devido ao fracasso dos projetos de revolução do início da década; discutia-se, ainda, a crise do populismo, a modernização reflexa, a consolidação da dependência e as novas táticas de atuação política do Estado.

A literatura era repensada a partir dos conceitos e valores que a informavam no quadro geral de insatisfações com as linguagens do sistema e da esquerda tradicional. Esta insatisfação voltou-se, então, para o tema da arte/sociedade em torno da participação engajada. O CPC, por exemplo, postulava que fora da “arte política” não haveria uma “arte popular”. Sua concepção de cultura manifestava a necessidade de um compromisso, por parte do artista, de clareza da obra para com seu público. A produção poética, tendo a palavra como seu centro, adquiria uma linguagem ritualizada, messiânica, exortativa, didática.

⁸ Fritz Teixeira de Salles identificou, naquela oportunidade, três tendências do cinema francês contemporâneo, o “anárquico existencialista”, a “ala dos céticos amáveis”, e a “turma dos novos e mais construtivos” (Cf. SALLES, 1954, p. 18).



Feitas estas considerações, temos que no artigo de Glauber, *Você gosta de Jean-Luc Godard? (Se não, está por fora)*, o cinemanovista reconhecia a existência daquele debate, levado a cabo também por ele nas páginas do jornal *O Metropolitano*: “Na medida em que o leitor se interessa, Godard é dos melhores temas para a chamada discussão sobre ‘arte e engajamento’”. (ROCHA, 1967, p. 88). Contudo, este tema não parece motivar a atenção de Glauber em relação a Godard tanto quanto a proximidade do cineasta francês com a literatura e a pintura. De acordo com Glauber, Godard teria afirmado: “Sou um pintor de letras. Assim como existem homens de letras. Quero entrar na caverna de Platão iluminado pela luz de Cézanne” (ROCHA, 1967, p. 86).

A conexão do cinema à literatura e à pintura e, mais, a valorização do cinema como uma arte de não menos estima que as demais ocupam um relativo espaço no artigo glauberiano. Nesse sentido, o tema Jean-Luc Godard permitiu a Glauber Rocha aquilatar a história do cinema, agregando-o às belas artes; dessa forma, Eisenstein “chegou ao esplendor de um cinema *renascentista*”, Orson Welles “deu a grande festa de despedida do expressionismo”, Rossellini inaugurou o “cinema moderno” e Godard é o “seu filho direto e legítimo”, “o herdeiro do novo cinema é Jean-Luc Godard” assegurou Glauber (ROCHA, 1967, p. 88; 90, grifo no original). Depreende-se desse artigo de Glauber a seguinte proposição: coube a ele examinar a obra de Godard em face das críticas que lhe eram destinadas pelos segmentos mais à esquerda e à direita do espectro político e cinematográfico brasileiro, e, ainda, alargar o valor cultural não somente do cinema nacional junto à intelectualidade, mas do fazer cinema e do pensar sobre o cinema também (AUTRAN, 2003, p. 245)⁹.

⁹ A convicção ultimada de Jean-Luc Godard de que a concepção de autoria ampliara o valor cultural dos cineastas no contexto mais geral e manifestara um “lugar” para eles na “história da arte” esteve presente no balanço que ele fez, em 1959, para a revista *Arts*, fato que indica para nós o lugar de Godard no discurso de Glauber Rocha: “Se o nome de vocês é estampado agora como o de uma estrela nas fachadas da Champs-Élysées, se hoje dizem: um filme de Christian-Jaque ou de Verneuil como dizem: um filme de Griffith, de Vigo ou de Preminger, é graças a nós. Nós que, aqui mesmo, nos *Cahiers du Cinéma*, na *Positif* ou *Cinéma 59*, pouco importa, na última página do *Figaro Littéraire* ou de *France-Observateur*, na prosa de *Les Lettres Françaises* e inclusive às vezes na das netinhas de *L'Express*, travamos, em homenagem a Louis Delluc, Roger Leenhardt e André Bazin, a luta do autor de filme. Vencemos ao provar o princípio segundo o qual um filme de Hitchcock, por exemplo, é tão importante quanto um livro de Aragon. Os cineastas, graças a nós, entraram definitivamente na história da arte”. (BAECQUE, 2010a, 35-36)

A lista de adjetivos que procuram enaltecer a obra godardiana é desmedida, assim como a busca para estender o vínculo de Godard com a pintura, além de copiosas recomendações sobre a forma adequada de “ler” o cineasta francês, pois, de acordo com Glauber, “os filmes de Godard são para *leitura e visão*” (ROCHA, 1967, p. 92, grifo no original). Chama-nos a atenção, porém, na primazia de Godard para Glauber, um outro aspecto.

A obra godardiana se inscreve para Glauber num horizonte de expectativas que não pode ser menosprezado: “Godard planta o futuro cinema popular, industrial, colorido, internacional, que será transmitido de satélites espaciais pelas cadeias de TV do *Figaro-Pravda-New York Times-China Press*” (ROCHA, 1967, p. 93). Isto posto, torna-se inevitável uma indagação: que grau assumiu a militância cinematográfica de Glauber diante do horizonte no qual parece se inscrever para ele a obra de Jean-Luc Godard?

Close: a performance de Godard

Por último, a apropriação de Godard por Glauber Rocha e, por sua vez, a consolidação da caracterização da obra de Jean-Luc Godard por ele, a partir desta crítica, dá-se num prisma estético do propriamente político. O cineasta brasileiro preferiu demarcar as nuances da obra do francês, como a vinculação de seus filmes com a literatura e a pintura, e, desta forma, teve como resultado sua inscrição na história do cinema junto a cineastas como Orson Welles, Rossellini e Sergei Eisenstein. Assim, as instâncias marcadamente políticas, ou seja, as relações do indivíduo com o governo, ou as formas assumidas pelo poder político e as condições nas quais ele é exercido, ou mesmo a produção e a reprodução das desigualdades sociais, não foram destacadas no texto como características da cinematografia godardiana.

Godard, ao assumir a *performance* de um “regente de orquestras”, para Glauber Rocha, atua como um indivíduo que domina todo o processo de criação cinematográfica. Assim, a partitura é seu roteiro. A batuta é o compasso de tempo no qual os planos interpõem-se. Os músicos são os atores que dão

forma à ópera cinematográfica. E os instrumentos, sonoridade imprescindível em uma orquestra, representam a voz, a palavra poética dos atores e atrizes.

Nesse sentido, “a política dos autores”, versão moderna de um determinado fazer cinema que implicava a autoria do roteiro e da direção de um filme, está materializada na metáfora de um regente que “dá as costas” para a plateia e rege uma sinfonia de imagens e sons inconfundíveis. São esses os elementos que captam a atenção dos cineastas brasileiros, notadamente, Glauber Rocha, que partilhava daquela convicção do autor-cineasta-regente como um “pintor de letras” e, nessa perspectiva, procurava cativar a atenção de seus leitores para aquele modo de fazer e pensar o cinema moderno.

Referências

AUTRAN, Arthur. *Alex Viary: crítico e historiador*. São Paulo; Rio de Janeiro: Perspectiva; Petrobras, 2003.

AZEVEDO FILHO, Carlos Alberto Farias de. Revista Livro de Cabeceira do Homem: diálogo entre o jornalismo e a literatura em João Antônio. *Patrimônio e memória*, v. 1, n. 2, p. 154-163, 2005. Disponível em: <http://www.cedap.assis.unesp.br/patrimonio_e_memoria/patrimonio_e_memoria_v1.n2/Artigos/Carlos%20Azevedo%20Filho.pdf>. Acesso em: jun. 2012.

BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia: Invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2010 (a).

_____. *Godard: biographie*. Paris: Grasset, 2010 (b).

BARBOSA, Haroldo Marinho. *Jean-Luc Godard*. Rio de Janeiro: Record, 1968.

BENTES, Ivana (Org.). *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema: a política dos autores, França, Brasil anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense; Ed. Universidade de São Paulo, 1994.

COSTA, Márcia H. M. da Silva. Estética da recepção e teoria do efeito. Disponível em: http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/diaadia/diadia/arquivos/File/conteudo/artigos_teses/LinguaPortuguesa/artigos/EST_RECEP_TEORIA_EFEITO.pdf. Acesso em: setembro de 2011.

DAHL, Gustavo. Moral de A bout de souffle. Disponível em: <<http://www.cinematca.gov.br/page.php?id=96>>. Acesso em: set. 2011.

DIEGUES, Carlos. *Cinema brasileiro: idéias e imagens*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1988. (Série Síntese universitária).

FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas: Papyrus, 2004.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica: quatro ensaios*. Trad. Marcus de Martini. São Paulo: Realizações Editora, 2014.

GODARD, Jean-Luc. *Cinco Guiones*. Trad. Miguel Marías. Madrid: Alianza Editorial, 1973.



GOMES, Regina. *Teorias da recepção, história e interpretação de filmes: um breve panorama*. 2005. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/gomes-regina-teorias-recepcao-historia-interpretacao-filmes.pdf>>. Acesso em: set. 2011.

GUBERN, Román. *Godard polemico*. 2. ed. Barcelona: Tusquets Editor, 1974.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde 1960/1970*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

JAUSS, Hans Robert et al. Posface. In : _____. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Editions Gallimard, 1978. p. 243-262.

_____. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad. Wilma Patrícia Maas; Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-RJ, 2006.

LOPES, Marcelo. Escola Municipal Darcília Guimarães ganha quadra poliesportiva coberta e biblioteca. 24 maio 2012. Disponível em: <<http://www.marcelolopes.jor.br/home/?p=7826>>. Acesso em: jun. 2012.

ROCHA, Glauber. Você gosta de Jean-Luc Godard? Se não, está por fora. *Livro de Cabeceira do Homem*, Rio de Janeiro, v. 3, p. 83-98, 1967.

_____. El "Cinema Novo" y la aventura de la creación. In: ESTREMER, Manuel Pérez (Org.); ROCHA, Glauber et al. *Problemas del nuevo cine*. Madrid: Alianza Editorial, 1971. p. 196-223.

_____. *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Alhambra; Embrafilme, 1981.

_____. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *O século do cinema*. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

SALLES, Fritz Teixeira de. Ligeiras notas sobre o cinema francês. *Revista de Cinema*, Belo Horizonte, n. 1, p. 18, 1954.

SARACENI, Paulo César. *Por dentro do Cinema Novo: minha viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

SIEGA, Paula Regina. Ressonâncias sertanejas em Alberto Moravia e Gianni Amico: leituras do centro sobre a periferia. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11., 2008, São Paulo. *Tessituras, Interações, Convergências...* São Paulo: ABRALIC, 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/033/PAULA_SIEGA.pdf>. Acesso em: 9 set. 2011.

_____. *O reflexo de Calibã no espelho de Próspero*: estudo sobre a recepção italiana do Cinema Novo (1960-1970). Tese (Doutorado em Língua, cultura e sociedade) – Scuola di dottorato in Lingue, culture e società, Università Ca' Foscari, Venezia, 2010.

_____. *Trópicos (1967, Gianni Amico)*: um caso particular da recepção do cinema novo na Itália. *Fênix Revista de História e Estudos Culturais*, Uberlândia, v. 7, n. 2, p. 1-19, maio-jun-jul-agosto, 2010. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF23/ARTIGO_1_PAULA_REGINA_SIEGA_FENIX_MAIO_AGOSTO_2010.pdf>. Acesso em: 9 set. 2011.

STAAL, Ana Helena Camargo de (Org.). *Primeiro ato*: cadernos, depoimentos e entrevistas (1958-1974) de José Celso Martinez Corrêa. São Paulo: Ed. 34, 1998.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira; Suely Fenerich. 2. ed. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

Pequenas histórias face à grande história¹

Small stories facing great history

Carla Maia²

¹ Algumas considerações reunidas neste artigo foram apresentadas no seminário “Cinema, estética e política: engajamentos no presente”, coordenado por Cezar Migliorin (UFF), André Brasil (UFMG) e Sylvia Beatriz B. Furtado (UFC), durante o *XVII Encontro Socine: A sobrevivência das imagens*. Florianópolis, UNISUL, 8 a 11 de outubro de 2013. Parte da reflexão sobre o filme *Os dias com ele* foi traduzida e publicada na *Revue Annuelle de L'Association Rencontres Cinémas d'Amerique Latine de Toulouse (ARCALT)*, em artigo intitulado “C'est de l'histoire et en même temps, ce n'est rien: le témoignage dans *Os dias com ele*, de Maria Clara Escobar.” Trad. Sylvie Debs. In: *Cinémas d'Amerique Latine*, n.22. ARCALT, 2014, p.140-151.

² *Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da FAFICH/UFMG, desenvolve pesquisa sobre o documentário brasileiro contemporâneo realizado por mulheres.*

E-mail: paracarlamai@gmail.com

Resumo

A partir de quatro documentários brasileiros recentes, *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2010), *Marighella* (Isa Grispum Ferraz, 2012), *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2013) e *Em busca de lara* (Mariana Pamplona e Flávio Frederico, 2014), o artigo propõe um exercício de análise comparada, que parte das proximidades temáticas – todos abordam o período da ditadura militar através de uma mirada pessoal e afetiva – em direção às especificidades formais de cada filme. O método comparativo pretende notar como um mesmo recurso expressivo pode assumir aspectos e funções distintas, buscando avançar na reflexão acerca dos modos de articulação entre estética e política do cinema.

Palavras-chave: História. Ditadura. Política. Estética.

Abstract

Taking four recent brazilian documentaries, *Diary, letters, revolutions* (*Diário de uma busca*, Flávia Castro, 2010), *Marighella* (Isa Grispum Ferraz, 2012), *The days with him* (*Os dias com ele*, Maria Clara Escobar, 2013), and *Em busca de lara* (Mariana Pamplona and Flávio Frederico, 2014), the paper proposes a comparative analysis, beginning from the thematic proximities – all of them address the period of the military dictatorship through a personal, affective approach – toward the formal specificities of each film. The comparing method aims to note how the same expressive resource can assume different aspects and functions, seeking to foster reflection on the modes of articulation between film aesthetics and politics.

Keywords: History. Dictatorship. Politics. Aesthetics.

Somos 'pobres em experiência'? Fazemos dessa mesma pobreza

– dessa semiescuridão – uma experiência.

Didi-Huberman

Em alguns dos filmes brasileiros dedicados ao tema da ditadura, os crimes cometidos pelos militares são reconstituídos com toques de realismo espetacular. É o caso de *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997), *Ação entre amigos* (Beto Brant, 1998), *Zuzu Angel* (Sérgio Rezende, 2006), *Batismo de sangue* (Hélcio Raton, 2007). Os diretores reconstruem a história em detalhes, segundo uma lógica do preenchimento, que não deixa ao espectador nenhuma brecha de dúvida. Trata-se de conferir aos acontecimentos narrados uma aparência verossímil, a partir de uma série de convenções expressivas que fazem coincidir formas e fatos. Sabemos que são filmes, identificamos sua construção ficcional e, no entanto, tudo se passa como se pudéssemos, milagrosamente, ter acesso a cenas de uma história real e aterrorizante.

Semelhante lógica não é exclusiva da ficção. Basta o exame de documentários com pretensão informativa, como é o caso dos recentes *Marighella* (Isa Grispum Ferraz, 2012) e *Em busca de Lara* (Mariana Pamplona e Flávio Frederico, 2014), para notarmos o impulso de criar correspondência entre o que o filme informa e a “verdade” dos fatos. Neles, recursos caros ao documentário, como a realização de entrevistas, a narração e a utilização de material de arquivo, trabalham de modo a construir versões unívocas e retratos bem acabados. O fato das realizadoras guardarem com suas personagens relações de parentesco – Isa é sobrinha de Carlos Marighella, o poeta e guerrilheiro, “inimigo número um da ditadura militar”, morto numa emboscada em 1969; Mariana³ é sobrinha de Lara Lavelberg, “musa” da resistência e companheira de Carlos Lamarca, morta aos 27 anos – parece conferir aos filmes uma garantia a mais, como se fosse possível a elas, enquanto membros da família, um acesso privilegiado à história dos guerrilheiros; e como se suas motivações, não apenas objetivas, mas afetivas, pessoais, conferissem mais força e sentido à empreitada.

³ Apesar de Flávio Frederico assinar a direção de *Em busca de Lara*, em nossa argumentação focaremos apenas a figura de Mariana Pamplona, por sua relação de parentesco com a personagem retratada e pelo papel centralizador que assume na narrativa.

Dois outros filmes lançados recentemente se encarregam da tarefa de abordar o tema da ditadura a partir de uma mirada pessoal e afetiva: *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2010) e *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2013). Novamente, são filmes com personagens que tiveram suas vidas modificadas a partir do encontro violento com o poder militar que governou o país entre 1964 e 1985, cabendo a familiares retomar suas histórias: Flávia é filha de Celso Castro, guerrilheiro e comunista, encontrado morto no apartamento de um ex-oficial nazista logo após a abertura política; e Maria Clara é filha de Carlos Henrique Escobar, intelectual paulista torturado durante o regime, que há mais de uma década vive em exílio voluntário numa pequena cidade de Portugal, tendo abandonado a filosofia, a dramaturgia e a militância, e fazendo opção, em suas palavras, pelo “absoluto anonimato”.

Enquanto *Marighella* e *Em busca de Iara* buscam preencher os vazios através de um discurso fílmico coeso, que sutura entrevistas, narração e arquivos buscando com isso fazer alguma justiça à trajetória heroica de suas personagens, *Diário de uma busca* e *Os dias com ele* parecem trabalhar de outro modo, afirmando, em graus diversos e segundo estratégias variadas, uma impossibilidade. Se todos os filmes têm em comum o fato de se posicionarem ao lado dos “vencidos”, dos derrotados pelo regime – derrota que é também a de todo um ideal de esquerda, toda uma geração que apostou no comunismo como resposta e na revolução como saída –, nos filmes de Castro e Escobar ronda um segundo fracasso, que ameaça os filmes em seus objetivos, instaurando no discurso fílmico um permanente questionamento quanto às suas condições de realização. A tarefa de contar a história dos pais vencidos exige lidar com um passado que insiste em permanecer indecifrável, sem resposta. Diante disso, tanto Flávia quanto Maria Clara acolhem as dificuldades formalmente, num gesto reflexivo incessante e inquietante.

Em *Marighella* e *Em busca de Iara*, as diretoras controlam sua exposição e envolvimento com o filme, permanecendo no lugar relativamente seguro e distante de organizadoras da narrativa. Estão mais distantes dos personagens, em vários sentidos, a começar pelo pessoal – Mariana sequer conheceu sua tia militante, Isa guarda do “tio Carlos” memórias fugidias, que surgem mais como curiosidades pontuais do que como reveladoras de uma proximi-

dade. Elas parecem manter uma distância segura em relação às histórias que contam, para conduzir seus projetos com maior objetividade, sem grandes implicações, através de caminhos seguros. Com relações redundantes entre som e imagem, a linguagem fílmica é utilizada de maneira bem convencional, sem uma postura crítica em relação aos seus limites e possibilidades. Desde a narração até as entrevistas, tudo converge para confirmar o que já se sabia de saída. Disso resultam discursos fílmicos lisos, transparentes, bem estruturados, sem fissuras e tensões e, por isso, talvez, menos instigantes, a despeito do grande interesse provocado pelas personagens.

Tudo indica que estamos num regime estético que toma a representação como via possível de acesso à verdade. A busca de lara é bem sucedida – a narrativa conduz a uma resolução do mistério de sua morte, o legista confirma a improbabilidade do suicídio, filma-se até mesmo a reconstituição do disparo que vitimou a guerrilheira, que confirma que o tiro foi feito à distância. Finalmente, lara pode ser enterrada de acordo com sua origem judia (na tradição do judaísmo os suicidas são enterrados sem ritual, em local distante dos seus, o que havia ocorrido com a personagem na ocasião de sua morte). Há forte senso de “dever cumprido”, num final redentor. De maneira semelhante, o retrato de Marighella cumpre o dever de prestar-lhe uma homenagem. Isa reúne escritos, poemas, discursos e fotografias de seu tio, e inclui, junto a eles, outras cenas, na maior parte, trechos de filmes brasileiros, entre eles, três de Glauber Rocha – *Barravento* (1962), *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1967) – além de *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) e *Getúlio Vargas* (Ana Carolina, 1974). Os trechos escolhidos contribuem para a construção do discurso narrativo, sugerindo sentidos (por exemplo, quando o assunto é a guerrilha organizada por Marighella, vemos Dina Sfat no papel de Ci, a guerrilheira por quem Macunaíma se apaixona). Assim, o documental se constrói com doses de ficção que não chegam para desestabilizar a narrativa, mas para melhor ordená-la, preenchendo espaços vazios, “falando” em nome dos mortos. A síntese deste procedimento está na banda sonora, na narração de Lázaro Ramos, que, com tom um tanto pedagógico e fazendo uso da primeira pessoa, encena o próprio guerrilheiro, construindo, para ele, um discurso autobiográfico póstumo. Há um contraste

entre essa narração encenada e a voz do próprio Marighella, que é ouvida nas gravações de rádio clandestina, em pronunciamentos inflamados de paixão pela causa comunista. Ele nunca diz “eu”. Sua voz, com timbre, espessura e ritmos próprios, coloca-se a serviço da tarefa que ocupou toda a sua vida – fazer a revolução. É um mistério o que move as paixões de um homem, e a força desse mistério se faz sentir na voz do guerrilheiro. Contudo, o filme amortece esse mistério ao propor explicações e motivações, estabilizando o discurso apaixonado da personagem numa outra voz, serena e confortável, que fala por ele.

Nada disso ocorre em *Diário de uma busca* e *Os dias com ele*. Nestes, há uma instabilidade em cena desde o começo: Flávia, logo após iniciar a narração, afirma não saber se usou as melhores palavras e começa tudo de novo; em *Os dias com ele*, o filme começa num ajuste de quadro revelador de um despreparo, uma dúvida constitutiva. Próximas demais das personagens retratadas para alcançar qualquer objetividade ou certeza, as diretoras se implicam nos filmes, tornando explícitos seus medos, suas inseguranças, e também as suas dores. Em *Diário*, isto se dá, sobretudo, pela narração em primeira pessoa, de tom confessional, que articula os elementos da vida pessoal da diretora com o contexto histórico em que se inserem. Em *Os dias com ele*, mais econômico no uso da narração, a dimensão subjetiva é forjada, sobretudo, nas cenas de entrevista, nos encontros com o outro – no caso, com o pai. Essa relação, a um só tempo, ampara e ameaça a realização do filme. Guardadas as muitas diferenças, esses são filmes que não se resolvem, que criam a partir do que não tem solução. Como, afinal, explicar o que escapa à compreensão?

Diário de uma busca, por mais que recorra à narração para ligar e encadear fatos e lembranças, exhibe a todo momento – sobretudo nas conversas entre a diretora e seu irmão Joca – seus limites, suas falhas, o fracasso anunciado do projeto. Excessivamente suave e dolente, a narração tem dificuldade em encontrar a palavra exata, o tom preciso. Logo em seu começo, ela falha, recomeça, volta atrás. Não há, nessa história, um norte preciso, um horizonte de resolução possível. Isso se torna ainda mais difícil com a entrada do irmão Joca em cena, que chega para confrontar Flávia, questionar seu projeto e seus objetivos. De todos os encontros do filme, em si mesmos heterogêne-

os (filma-se desde mãe até o inimigo), o encontro com Joca é o que coloca não a história, mas o próprio filme, em perspectiva, problematizando-o. Joca deixa claro o desconforto em relação ao projeto da irmã, seu embaraço, suas suspeitas, sua falta do que dizer. Numa das cenas, ele torna a crítica bem explícita – reconhece o valor de reconstruir a imagem do pai pelos depoimentos dos que o conheceram, mas não vê sentido na tentativa de investigar o assassinato. “Isso está falho”, ele diz, alegando não haver elementos disponíveis para reconstruir a história. Flávia responde: “claro que tá falho, eu não estou fazendo uma investigação policial, estou fazendo um filme”.

Fazer um filme, sabemos bem, envolve conservar uma *parte de sombra*. Este é um desafio assumido em *Diário de uma busca*. Na conversa ao telefone com o jornalista que noticiou a morte do pai, temos uma evidência desta sombra que não abandona a cena. Após pedir que Flávia tome cuidado ao conversar com Mafra, ex-policia de DOPS, o jornalista enuncia o risco do filme: “de repente tu tá procurando uma coisa que não existe”. Nesse ponto, é preciso reconhecer o quanto *Diário de uma busca* se afasta de *Em busca de lara*, apesar dos projetos terem motivações parecidas. No último, como observamos, a busca é bem sucedida, as circunstâncias da morte são esclarecidas e lara pode finalmente ser enterrada em paz: faz-se justiça. Já em *Diário*, não há justiça possível: o pai morreu, não se sabe bem como, não é possível saber como. No filme de Castro, não há redenção ou desfecho – não se pode ressuscitar o pai, tampouco reescrever as manchetes de jornal que anunciam seu suicídio. O que resta é a tentativa de elaborar algo sobre essa impossibilidade.

Estamos, com efeito, distantes de projetos como *Marighella* e *Em busca de lara*, que apresentam cronologias rigorosamente organizadas, baseadas em metódica pesquisa. Ainda que o foco não seja apenas na atuação pública das personagens, com alguns lampejos da vida pessoal de cada um (os romances de lara, a convivência de Marighella com a família de sua esposa, de onde resultam as memórias pessoais de lsa), nesses filmes o foco está nas figuras heroicas, quase míticas, que resultam da ação política de ambos. Já com algum grau de perturbação, *Diário de uma busca*, embora não deixe de oferecer uma cronologia, apresenta uma figura paterna contraditória, em desarranjo. A imagem de Celso oscila entre a de um pai, filho, irmão, marido,

amigo valoroso e querido por todos, e a de um militante de esquerda radical, que perde a vida numa ação inexplicável. Sem saber como processar semelhante incongruência, a diretora investe nela. Assim, cria-se uma figura paterna ao mesmo tempo politicamente engajada e irresponsável, consciente e aventureira, idealista e ausente. Nenhum heroísmo aqui. Quando, ao revisitar uma das casas do passado, o atual morador pergunta à diretora se o pai dela havia sido um homem importante, ela só pode responder: “para mim, sim”.

É em *Os dias com ele*, contudo, que o abalo das pretensões biográficas convencionais é levado às últimas consequências. A começar pelo abandono da cronologia, em favor do momento presente – já não se trata de reconstituir uma história, mas de entrar numa relação com ela. *Os dias com ele* distingue-se, com efeito, dos demais filmes analisados. O fato de sua personagem central ser um sobrevivente certamente contribui para essa distinção. Ainda assim, será preciso lidar com escombros: da relação entre pai e filha, esmorecida pelos muitos anos de separação, e da história de Escobar, que depende de sua memória lacunar e seletiva para ser contada. Há algo de paradoxal na comparação: enquanto nos demais filmes as entrevistas tentam compor um retrato fiel de suas personagens que possibilita ao espectador saber cada vez mais (sobretudo no caso de Marighella e Lara Lavelberg, posto que Celso Castro é apresentado pela filha de modo mais dúbio), no filme com Escobar, a cada entrevista, sabemos cada vez menos. De fato, trata-se de um filme de fala, e quase todas as falas são dele. Mas o que ele diz não revela quem é, ao menos não como se espera de um retrato convencional. Ao fim do filme, após horas de conversa, ele diz à filha, como quem também se dirige ao espectador: “você não me conhece”. Assim, justamente quando o encontro ainda é possível, saber algo torna-se mais improvável, face à opacidade da personagem. A experiência da falta – de respostas, de sentido, de proximidade – surge aqui de forma mais radical.

A utilização do material de arquivo reforça essa hipótese. Se em *Diário de uma busca*, *Em busca de Lara* e *Marighella*, esse recurso tem caráter de documento ou prova, sendo apresentado como reunião de pistas que ajudam a retratar as trajetórias das personagens, em *Os dias com ele* as imagens em Super-8 nada atestam sobre o passado de Carlos Henrique. São filmes de



famílias desconhecidas inseridos entre as cenas de entrevistas. Sendo assim, nos filmes de Ferraz, Castro e Pamplona, o arquivo tem caráter fortemente indicial, aponta para o que esteve lá, o que efetivamente fez parte da vida daqueles que se foram – são *imagens que restam*. Em *Os dias*, por sua vez, o arquivo é usado como metáfora, uma coleção de imagens que entra no lugar de uma *imagem que falta*: a de um pai, junto de sua filha. Se, no primeiro caso, os arquivos são usados para preencher um vazio, no segundo eles servem para sublinhá-lo, torná-lo irreparável. “Este não é o meu pai”, diz a filha, sobre as cenas de outros pais com seus filhos, em *Super-8*.

Sua narração é mais econômica que as demais, restringindo-se a pontuar algumas passagens, ler cartas e trechos de livros do pai, ou mesmo confrontar sua vontade: quando o pai sugere que ela comece o filme com sua imagem, dizendo “este é meu pai”, ela faz precisamente o oposto; quando ele se recusa a ler um documento do DOPS com sua ordem de prisão, ela entra em cena e lê no lugar dele. É uma cena importante para o argumento que buscamos construir. Há uma cadeira em quadro, vazia, e ouvimos a discussão dos dois, fora de campo. Maria Clara pede ao pai que leia sua ordem de prisão, e ele protesta com veemência: “Há crimes imensos e incríveis. Mas isso todo mundo sabe. É insípido ler sobre a prisão de um cara quando foram presos 10 mil... uma coisa que durou quase 20 anos... e tem várias maneiras de você estar participando”. A filha parece achar importante que conste no filme um documento que dê veracidade ao que soa absurdo demais para ter, de fato, ocorrido. Escobar, por sua vez, quer fazer a filha entender que não é a leitura do documento, a presença de uma prova, que irá ajudar a recuperar a história que ela tanto busca. É antes pelo não-dito, pela impossibilidade, pela irrepresentabilidade (como a prisão de um pode falar pela de 10 mil?) que se pode dizer algo. Para o pai, a informação vulgariza a memória do que ocorreu, nada acrescenta. “Sua saída é fazer isso virar uma coisa estética, não o documento”, ele diz, com lucidez desconcertante.

Uma “coisa estética” – algo que viesse não encontrar uma verdade, mas colocá-la à prova, suspender as respostas, não devolver à aparência algum sentido de realidade, mas mantê-la autônoma, como “forma de experiência sensível”. O filme dos Escobar – o plural é importante porque fica evidente

quão decisiva é a participação do pai no filme da filha – aproxima-se de uma “arte relacional”, nos termos de Rancière: uma arte “tornada modesta”, que já não busca qualquer radicalidade artística ou utopia estética, mas que aposta na afirmação da “singularidade de seus objetos” (nada mais singular, afinal, do que uma relação entre pai e filha), através de “microssituações pouco diferentes da vida ordinária e apresentadas sob um modo irônico e lúdico, e não mais crítico e denunciador”, que “visam a criar ou a recriar ligações entre os indivíduos, suscitar novos modos de confrontação e de participação” (RANCIÈRE, 2010: 18).

Nessa maneira de valorizar as “formas modestas de uma micropolítica”, o filme cria uma aliança fundamentalmente estética entre arte e política, que constrói espaços e relações a fim de “reconfigurar material e simbolicamente o território do comum” (RANCIÈRE, 2010: 19). A política, nesse caso, não depende da transmissão de mensagens e sentimentos sobre a ordem do mundo, ou mesmo de uma representação das estruturas, dos conflitos e das identidades dos grupos sociais (este seria, talvez, o que haveria de político nos filmes mais afinados a um regime representativo, a exemplo de *Em busca de Iara e Marighella*), mas de uma tomada de distância dessas posições, que propõe, no lugar delas, outro tipo de espaço e tempo. Nas palavras de Rancière:

A política, de fato, não é o exercício do poder, ou a luta pelo poder. É a configuração de um espaço específico, a partilha de uma esfera particular de experiência, de objetos colocados como comuns e originários de uma decisão comum, de sujeitos reconhecidos como capazes de designar esses objetos e argumentar a respeito deles. (RANCIÈRE, 2010: 20)

Voltemos à cadeira vazia. Inicialmente destinada ao pai-personagem, ela acaba sendo ocupada pela filha-diretora que, obstinada, lê o documento do DOPS. Os lugares se reconfiguram, no contexto mesmo da discussão dos dois sobre a cena. O que nos parece é que, mais que um filme político, ou sobre política, *Os dias com ele* é um filme *feito politicamente*, para usarmos a conhecida fórmula de Godard⁴. Dando a ver partes assimétricas em relação – um pai,

⁴ GODARD, Jean-Luc. “What is to be done?” Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/114335600/Godard-What-is-to-be-done>. Acessado em: 29 de abril de 2014.



uma filha – o filme nada equaliza, nada pacifica. Seus golpes de força se exercem através de uma poética da relação familiar, bem distinta do que estamos habituados a ver no cinema – não se trata de prestar homenagem, declarar admiração ou viver o luto, o que ocorre em outros filmes além dos citados aqui, a exemplo de *Elena* (Petra Costa, 2012). Antes, o que o filme dá a ver são as dificuldades envolvidas em se aproximar de alguém, mesmo que seja seu pai (ou, sobretudo, sendo seu pai). Assim, há uma distância jamais superada entre eu e o outro, e sustentam-se os desentendimentos dela decorrentes.

Como já indicado, este é um filme que opera uma passagem do íntimo ao estranho, do pai ao anônimo, sobretudo através do uso do material de arquivo. O caráter simbólico ou metafórico dessas imagens faz com que o filme ultrapasse a questão familiar para lançar um fecho de luz, ainda que trêmulo, sobre um passado do qual todos somos órfãos. Se o filme torna-se político nessa passagem da primeira para a terceira pessoa, não é à força da informação ou do panfleto, mas de certo modo de poetizar o vivido e o olvidado, de apostar numa experiência sensível. Também através da escuta do outro, manifesta nas entrevistas, uma política se adivinha – trata-se de, finalmente, deixar que o outro filmado tenha direito a palavra. Ainda que esta palavra, numa operação reflexiva, reafirme seu próprio limite: “A vida é tão terrível que nós dois conversando aqui assim, é história, e também não é nada”, diz Escobar.

Em suas notas sobre o conceito de história, Benjamin chama atenção para os riscos do historicismo, da versão oficial da história oferecida pelos livros didáticos, concentrada nos “vencedores”. Além disso, a história oficial cria uma imagem de tempo vazio e homogêneo, universalizando os acontecimentos, em nome da marcha progressista da humanidade. Em contraste, o autor apela para uma concepção de história como construção, lugar não do tempo homogêneo e vazio, mas de um “tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN, 1994: 229). Assim, o passado não se liga ao presente pelo fio do progresso, como num *continuum*, mas atualiza-se no presente a cada vez que relampeja, pelo exercício da rememoração. A ditadura militar com suas vítimas (os torturados, exilados, fracassados), segundo essa abordagem, não é um acontecimento distante e superado, sucedido pela democracia, antes, ela permanece entre nós, e concerne a todos, *hoje*.

Fazer da semiescuridão, da pobreza de experiência (a filha não viveu com o pai, tampouco viveu a ditadura), uma experiência possível é operação cara a este filme, como a todos os outros citados. O que varia são os modos de configuração dessa experiência. Antes amparada fortemente no que é possível conhecer ou revelar sobre o passado, agora ela parece desafiar sua própria possibilidade. Tanto Maria Clara Escobar quanto Flávia Castro criam a partir de uma matéria rarefeita, escassa, feita de vazios e restos. Uma espécie de vácuo que se impõe sobre suas histórias pessoais, ecoa no silêncio imposto sobre os traumas históricos. Ambas buscam, a partir desse silêncio, uma imagem possível, um discurso possível. Ainda que vago. Ainda que tardio. Nesse sentido, os dois filmes partilham certo modo de politizar o subjetivo, suspeitando do método cartesiano, que busca a verdade e os fatos de modo racional (método que parece guiar de modo mais contundente os filmes de Ferraz e Pamplona), em favor de uma particularização do olhar, sensível às diferenças e as incertezas.

Há um gesto contemporâneo, no sentido *agambeniano* do termo, em que “ser contemporâneo significa voltar a um presente em que jamais estivemos” (AGAMBEN, 2010: 70), buscando perceber nele “não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2010: 62). Por isso, no filme de Castro, não há homenagem ao pai brilhante, exaltação a seu notório saber, seu êxito intelectual, como, talvez, o pai preferisse. A diretora posiciona-se ao lado dos vencidos: busca aquela parte de sombra da história paterna, que o próprio Escobar afirma ser impossível recordar: a saber, sua passagem pelos porões da ditadura, como preso político e torturado. Mais que um retrato do intelectual de esquerda ou um filme de relação entre pai e filha, *Os dias com ele* insiste em se constituir como um *filme-testemunho* – um desejo que se mostra excessivo, ao que o pai é recalitrante.

Carlos Henrique, de início, resiste a falar sobre a tortura que sofreu. Cita Derrida, diz que é impossível, que é inútil, que não corresponderia a uma verdade. Maria Clara insiste. Quanto mais o pai resiste, com sua exigência, suas considerações ríspidas (“essa é uma questão falsa”, “você é autodestrutiva”, “tenho você, mas minha grande alegria foi ter encontrado os gatos”), mais ela insiste na necessidade de cumprir com a “responsabilidade histórica” de falar

sobre os crimes da ditadura, visto que há toda uma geração que não sabe nada a respeito, da qual ela faz parte. Finalmente, ele cede, e passa à minuciosa descrição da tortura que sofreu, o cheiro ruim do capuz, os mandos dos militares, os gritos da companheira, a sirene que lhe arreventou os tímpanos. A personagem, contida até o momento, agora morde os lábios, agita as pernas, faz gestos largos e abre bem os olhos.

Trata-se de buscar o “dizer verdadeiro” que, desde Foucault, não corresponde ao achado da verdade absoluta, mas a uma forma de entrar em relação consigo, de encontrar, em si, um modo de dizer verdadeiramente o que se pode. O que ouvimos de Escobar evidentemente não dá conta de representar o que foi a tortura na ditadura militar. Porém, algo se elabora, quanto mais se desvia para afagar um gato, buscar uma palavra, deixar de lado algum detalhe, lembrar-se de outro. A descrição do evento por Escobar é, a um só tempo, minuciosa e imprecisa, não resultando numa representação estável, fixa, completa. Este seria o paradoxo do testemunho: sua força está na sua incerteza,

[...] que nada tem a ver com a dúvida, nem se resume à ambiguidade, pois o que a caracteriza é ser excesso, potência de significação que não pode ser limitada nem pelo contexto nem por mecanismos de auto-reflexividade. A interrupção, que desvia o dizer daquilo que é adequado, é nele índice de algo indizível (LOPES, 2006: 143).

A impossibilidade do testemunho é o que possibilita sua invenção, sua existência. Só então percebemos que Escobar esteve testemunhando desde o começo do filme, mesmo quando se esquivava das perguntas da filha. O testemunho, explica Derrida, não é apenas de ordem discursiva, inteiramente linguístico, mas implica “qualquer coisa do corpo que não tem direito à palavra” (DERRIDA apud PEREIRA, 2006: 144). É necessário observar, no filme, o que Escobar cala, o que omite, e o que se torna imagem. Ele testemunha não apenas pelo que diz, mas por seu modo de aparecer. Sua surdez, por exemplo, que marca tanto o tom e o ritmo das entrevistas, já é parte de seu testemunho. Também são partes de seu testemunho suas pernas agitadas, suas mãos inquietas, sua aparição mesma diante da câmera, desde a primeira - olhos cabisbaixos, em silêncio.



Em *Que bom te ver viva* (Lúcia Murat, 1989), um dos primeiros e raros filmes brasileiros a lidar com a questão da tortura diretamente, a personagem de Irene Ravache diz que “tudo começa na falta de resposta”. Reunindo testemunhos de ex-presas políticas torturadas durante a ditadura militar, o filme se constrói na fronteira entre documentário e ficção, intercalando os depoimentos com encenações de Ravache, numa performance que dramatiza o trauma, a dor muda, o impacto da violência sofrida por essas mulheres. “Acho que devia trocar a pergunta”, diz a personagem, “ao invés de ‘por que sobrevivemos’ seria ‘como sobrevivemos?’”.

Com efeito, o testemunho tem como questão decisiva a sobrevivência. No caso de Murat, a sua própria, visto que ela também foi presa e torturada durante o regime. As duas décadas que separam *Que bom te ver viva* de *Os dias com ele* são determinantes para pensar as diferenças entre os projetos. Murat realiza um filme afinado aos ideais de sua geração. Ao lado das companheiras, elabora um discurso feminista e militante, reafirmando o pensamento de esquerda através das falas de suas personagens. Sob o peso de uma experiência pessoal forte demais, o filme sofre de um excesso. Os depoimentos e encenações são carregados de referencialidade, cobertos de informações (entre as sequências, lemos as manchetes de jornal da época). Formalmente, ele deve bastante à estética do vídeo, em auge nos anos 1980. Os efeitos de corte, de cor, de inserção de créditos são exemplos desse tratamento, também ele excessivo – há uma experimentação de recursos típicos do vídeo, como pausar a imagem no meio do depoimento ou sobrepor cores, passando do preto e branco ao colorido, como modo de indicar a passagem do tempo. Corta-se muito sobre as falas e são utilizados efeitos que sublinham tais cortes, como *cross-cuts* e *fades*. Os depoimentos são costurados em prol de um discurso coeso em que a singularidade de cada história, de cada mulher, fica em segundo plano. A impressão é a de que todas têm histórias parecidas. A experiência particular se perde entre as falas retalhadas, recortadas em demasia. Muitas vezes, as entrevistas dão sequência a cenas das personagens encenando ações cotidianas (cozinhando, saindo para trabalhar), sobrepostas por uma voz *over* que conta detalhes da vida e dos sentimentos delas. O discurso fílmico, através destes procedimentos, organiza e determina excessivamente a palavra e a presença das pessoas que filma.

A performance de Ravache, que é intercalada aos depoimentos documentais, é um monólogo fortemente teatralizado, que prima pelo texto. Ela encara a câmera, dirige-se a torturadores e amantes, derrama farpas e mágoas. Se a parte documental do filme prima pela informação, os monólogos de Ravache dramatizam os sentimentos de quem viveu a tortura – a vergonha, o ultraje, a revolta. Devemos considerar que há, por parte de Murat, o esforço de, em pleno período de abertura, denunciar, gritar, romper com um silêncio que durara décadas. Através do discurso das personagens, ficcionais e documentais, a diretora constrói um filme marcado pela sua vivência particular, pelo seu lugar de fala, enquanto mulher, ex-prisioneira, sobrevivente. Com o filme, a diretora externaliza um trauma que compartilha com as mulheres que entrevista e é compreensível que ela não encontre a medida exata para lidar com a intensidade de sua própria experiência. Ela é, afinal, uma “companheira” de suas personagens, como confirma o depoimento que se refere explicitamente à diretora (uma das entrevistadas diz algo como “bom ver os companheiros seguindo a vida, fazendo filme...”).

Este é um aspecto marcante do filme de Murat. A diretora focaliza a perspectiva das mulheres, tanto nos relatos de violência sexual das entrevistadas (entre as prisioneiras, o próprio corpo passa a ser instrumento de tortura) como no roteiro escrito para a interpretação da atriz. Além disso, a experiência da maternidade é ponto comum a vários depoimentos. Muitas relatam como a chegada dos filhos garantiu alguma sobrevivência, restituiu a crença na vida e a confiança no futuro. Desse ponto de vista, *Que bom te ver viva* é um filme único, porque para além da tematização da violência militar, ele confere protagonismo àquelas que, por sua condição de gênero, viram-se duplamente reprimidas. Na cena da tortura, além da violência dos governantes sobre os resistentes, reproduzia-se também a violência do poder masculino sobre o feminino. Neste sentido, merece atenção o modo como Ravache, ao encarar a câmera, dirige-se a um espectador idealmente masculino, devolvendo o olhar, rompendo a passividade do “ser olhada” para assumir uma posição ativa e desafiadora.

Maria Clara também responde, a seu modo, pelas questões de sua geração, os “filhos” da ditadura. Obter do pai um testemunho sobre a violência sofrida na prisão é, para ela, um modo de resistir ao silêncio e ao esqueci-



mento. Sem ter vivido os eventos, ela traça o objetivo de construir, ao lado de Escobar, alguma memória. Na tentativa de recuperar algo da história do pai e do país, há um fracasso iminente, que o próprio Escobar faz questão de anunciar. Identificamos, na obra, um registro que guarda características em comum com a *estética do fracasso*, que no cinema contemporâneo manifesta-se em filmes que acolhem “em suas escrituras a consciência de seus limites” (FELDMAN, 2012: 291). Resulta disso uma “dupla consciência” reflexiva sobre a qual escreve Ilana Feldman: a dos limites da linguagem, e a da separação radical que ampara o campo relacional do documentário. Os sujeitos e a própria linguagem são dotados de uma opacidade irreduzível que revela uma negatividade ontológica, enquanto condição inacabada, falha, lacunar e instável. Diante disso, cabe ao documentário trabalhar nas fissuras da representação, lá onde o real é um risco (enquanto traço que se manifesta e enquanto perigo, experiência, imprevisto). Falar em estética do fracasso, como explica Feldman, implica, portanto, em falar de uma estética da negatividade, na qual resta sempre uma tensão entre a forma das obras e o informe do Real (na esteira de Lacan), enquanto lugar do que não tem lugar, do que não pode ser simbolizado ou representado pela linguagem. Esta surge, assim, como “defasagem e subtração, a cena como espaço de solidão e não realização, e a própria separação (do personagem para com o outro, o realizador) como condição mesma de toda relação” (FELDMAN, 2012: 291).

O cinema documentário contemporâneo tem nos apresentado, de fato, uma série de filmes em que “interessam, sobretudo, as faltas subjetivas” (MESQUITA, 2012, p. 42). Nos filmes de Castro e Escobar, elas são determinantes, sem dúvida. É, porém, no cruzamento dessas “faltas subjetivas” com as faltas históricas – os guerrilheiros mortos, a ausência de justiça, o vazio deixado pela ditadura – que os projetos encontram seu interesse específico. Não é apenas um sujeito que entra em crise, é todo um projeto de sociedade que desmorona sob a brutalidade dos militares. O fracasso da relação entre eu e outro, constitutiva da cena documentária, não surge em sua dimensão particular e confessional, como por exemplo, em *Santiago* (João Moreira Salles, 2007). É um fracasso mais radical, de dimensão coletiva, que não encontra reparação ou apaziguamento. O que regimes autoritários ferem, aniquilam, é

a possibilidade da própria constituição de um mundo comum. A vontade de consenso é tão extrema que justifica o injustificável, o extermínio do outro. Todos somos, de certo modo, herdeiros dos mortos e torturados da ditadura, herdamos deles um silêncio avassalador e brutal (os soldados voltam mudos dos campos de batalha, escreve Benjamin), uma “pobreza de experiência” que pertence ao nosso tempo e incide sobre quem somos e como criamos respostas às questões de nossa época. Para Comolli, o modo de fazer a escritura fílmica coincidir com algo do tempo em que se filma é o que configura um “uso político do cinema”:

Se existe (eu acredito nisso) um uso político do cinema, e, especialmente, do cinema documentário, se é verdade (eu acredito nisso) que com o cinema, arte do corpo, do grupo e do movimento, torna-se finalmente possível tratar a cena política segundo uma estética realista, trazendo-a de volta da esfera do espetáculo para a terra dos homens, como as opções de escritura não diriam algo sobre a atual conjuntura? E o dispositivo fílmico, não daria conta do sentido que essa cena política rematerializada e reencarnada ganha ou volta a encontrar? “Filmar politicamente” (o slogan não é recente) já seria valer-se do cinema para compreender o momento político em que alguém filma (COMOLLI, 2008: 124).

Consideramos que *Os dias com ele* expressa, em certa medida, um mal estar próprio dessa “pobreza de experiência” que caracteriza o nosso tempo. Diante da falência das ideologias, da derrota dos ideais revolucionários, do proclamado “fim da história”, as novas gerações precisam encarar o desafio de criar não apenas apesar do fracasso, mas com o fracasso, acolhendo-o na experiência fílmica. Para Murat, ainda era possível gritar, processar a dor de uma experiência cruel demais, horrível demais. Interessava uma abordagem mais direta, de viés iluminista, que pudesse denunciar, sem margem de erro, a violência que vitimou aquelas mulheres, diretora inclusa. Havia muito o que dizer – o que explica, em parte, o excesso que identificamos em seu filme. Mas para Maria Clara, a filha que nasceu depois da abertura política, que cresceu longe do pai exilado, resta assumir o silêncio, o impasse e a impossibilidade de dizer qualquer coisa. Há pouco a dizer, pouco a lembrar⁵ e o filme é fei-

⁵ Chantal Akerman, cineasta belga e judia, escreve sobre a impossibilidade de dizer algo a respeito da experiência dos campos de concentração, de onde seus pais conseguiram fugir: “não há nada a contar, dizia meu pai, não há nada a lembrar, dizia minha mãe. É sobre esse nada que trabalho.”

to dessa escassez. Resulta uma personagem opaca, não-apanhável de todo pelo discurso. O que está em jogo é a própria capacidade de dizer algo, de afirmar qualquer coisa. Nosso tempo é amnésico (e os recentes acontecimentos, em que a classe média sai às ruas em defesa do retorno dos militares ao poder, é uma cruel evidência desse fato) e as imagens e sons que proliferam ao redor, ao mesmo tempo em que prometem tudo registrar e guardar, geram o efeito oposto: tudo acontece e é esquecido rapidamente. Daí a importância de questionar os usos que estão sendo feitos das imagens e dos sons por esses documentários. Diante de tanto sangue derramado, tantas utopias soterradas sob as ruínas históricas, o que pode, ainda, um filme?

Continuar o mundo (ou para concluir)⁶

Talvez o que um filme possa é refazer, continuamente, a pergunta incessante da política: como criar o comum? A resposta já não surge como utopia (os heróis as enterraram com eles), mas como constante experimentação e indagação dos modos de criação. O comum nunca está dado, sua definição é provisória e passa “pelo lento, pelo tortuoso e pelo opaco” (BRASIL, 2010: 7). Levando isso em consideração, esperamos ter deixado clara, através da comparação de documentários de mesmo tema e com procedimentos expressivos análogos (entrevistas, narração, material de arquivo), uma diferença crucial entre filmar a política e filmar politicamente. No primeiro caso, as falas e documentos são mobilizados para lançar luz sobre um passado traumático, que o cinema viria recuperar e redimir. Entre a tematização da política e a elaboração formal, os filmes *Marighella* e *Em busca de Iara* propõem uma relação direta, que organiza os recursos heterogêneos de que dispõe o cinema rumo a uma compreensão ou apreensão da “verdade dos fatos”. Som e imagem trabalham em consonância, nada oscila, nenhuma dúvida se reverbera. São

⁶ Fazemos referência ao título do filme canadense *Pour la suite du monde* (Michel Brault e Pierre Perrault, 1963). O mesmo filme inspirou o título “Pela continuação do mundo (com o cinema)”, prefácio à edição brasileira do livro *Ver e Poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*, por Jean-Louis Comolli. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p.26-31.



filmes conclusivos, que tratam de política mas não deixam que a promessa da política ou o que possibilita sua invenção – o dissenso – afetem sua forma. Questiona-se o poder, em sua forma institucional e violenta, mas o poder de representar, quer dizer, o poder das imagens frente ao real, segue inquestionado, inabalável.

Filmar politicamente, ou nos termos de André Brasil, fazer surgir não a política *no* filme, mas a política *do* filme, é apostar numa “gênese estética” da política, que permite “recriar a cena sensível, para que – transformada – ela possa abrigar, sem apaziguamento, as diferenças (diferentes sujeitos e afazeres)” (BRASIL, 2010: 8). Se nos primeiros dois filmes a dimensão estética das obras acaba ofuscada pela brutalidade de sua temática, que orienta a diegese excessivamente de modo a não deixar que a forma do filme seja perturbada ou desestabilizada, nos outros dois trata-se de criar uma nova aliança entre tema e método, conteúdo e forma, que aponta para novos modos de relacionar a estética e a política. Por operações reflexivas, evidentes tanto na escolha de tornar a voz e a presença do outro filmado um elemento dissonante, questionador, que resiste a seguir o roteiro, que interpela o sujeito que filma (notadamente Joca, no caso de *Diário de uma busca*, e Escobar, no caso de *Os dias com ele*), quanto pela forma de acolher o fracasso em sua própria escritura, através de operações que sublinham uma certa negatividade constitutiva na relação entre real e representação (figurada nos espaços vazios do filme de Castro, nas imagens de famílias anônimas no filme de Escobar), esses dois filmes parecem apontar para uma outra política, que surge não mais em vestes militares, em sua face degradada, deturpada e vil, mas resiste como acontecimento raro, sempre por ser inventado; não mais exterior ao filme enquanto uma conjuntura que se busca apanhar, mas como potência que o movimenta de dentro, que constitui novos modos de relação com o outro e com o real. Já não mais amparada numa conformidade da obra com alguma ideia adequada que a imagem dá conta de representar, e valorizando o dissenso enquanto modo de relação entre eu e outro – dissenso que recria a cena documental continuamente, repondo as distâncias e valorizando o desentendimento no cerne das relações -, a arte pode passar a inscrever “uma experiência específica que suspende as conexões ordinárias não só entre aparência e realidade,

mas também entre forma e matéria, atividade e passividade, entendimento e sensibilidade” (RANCIÈRE, 2010: 25). Se já não parece possível fazer coincidir o que é próprio do filme, seu espaço-tempo, e uma dada realidade histórica, resta apostar neste espaço-tempo enquanto “uma certa forma de apreensão sensível”, experiência singular, movida não por um suposto saber sobre o mundo, mas por uma partilha entre realizadores e personagens, filme e espectador. Finalmente, a política deixa de ser uma ameaça, tema ingrato e traumático, para se tornar uma promessa, se não de conclusão e resolução, ao menos de continuação e reinvenção. É preciso sobreviver, *malgré tout*: com o cinema, criar formas de pertencer e (ainda) crer no mundo.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRASIL, André. Apresentação. In: *Revista Devires*, v.7, n.2, jul/dez 2010, p. 07-10.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p.26-31.

FELDMAN, Ilana. "O êxito do fracasso: notas sobre o cinema brasileiro contemporâneo." In: BRASIL, André; ROCHA, Marília; BORGES, Sérgio (org). *Teia 2002-2012*. Belo Horizonte: Teia, 2012, p. 289-305.

MESQUITA, Cláudia. "Retratos em diálogo: notas sobre o documentário brasileiro recente". *Revista Novos Estudos CEBRAP*, n.86, mar 2010, p.105-118.

_____. Os nossos silêncios: sobre alguns filmes da Teia. In: BRASIL, André (Org.) . *Teia 2002 - 2012*. Belo Horizonte: Teia, 2012, p.27-49. Disponível em: <http://www.teia.art.br>. Último acesso: 01/05/2013.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. A estética como política. In: *Revista Devires*, v.7, n.2, jul/dez 2010, p. 14-37.

PEREIRA, José Paulo. "Testemunho e(m) ficção: uma experiência 'inexperenciada'". In: *Revista Intervalo*, n.2, maio 2006, p.113-140.

LOPES, Silvina Rodrigues. "Pontos luminosos, obscuros". In: *Revista Intervalo*, n.2, maio 2006, p.141-151.

Shot by Bang

Fotografia: imagem em movimento¹

Shot by Bang

Photography: movement image

Greice Cohn²

¹ Esse texto foi apresentado no XVII Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine), Florianópolis, 2013.

² *Doutoranda do PPGE da Faculdade de Educação da UFRJ (videoarte e ensino da arte), Bolsista da CAPES na Université Paris I, Processo nº 99999.004559, em 2014-02. Mestra em Tecnologia Educacional (NUTES/UFRJ, 2004: “O construtivismo da montagem godardiana e da videoinstalação – uma investigação teórico-prática para o ensino da arte”). Prof^a de Artes Visuais do Colégio Pedro II desde 1994.*

Resumo

Este artigo tece uma análise sobre a instalação *Bang*, da artista Ana Vitória Mussi, sob o ponto de vista dos diálogos ali estabelecidos entre o cinema, a fotografia e a arte contemporânea. *Bang* faz parte de um conjunto de obras que compõem outra história do cinema, paralela à da forma cinematográfica caracterizada pelo modelo representativo/narrativo/industrial tradicional, complexificando as relações entre cinema, fotografia, história e artes plásticas, e com isso, propondo novas posturas ao seu espectador. Recorreremos nessa análise a teóricos das diferentes áreas citadas, com vistas a uma reflexão sobre os modos de apresentação das videoinstalações contemporâneas.

Palavras-chave: videoinstalação; cinema; arte contemporânea.

Abstract

This article analyses Ana Vitória Mussi's video installation, *Bang*, focusing on the dialogue between film, photography and contemporary art. *Bang* belongs to a group of pieces that form a distinct history in film, which runs parallel to the traditional cinematographic form --- characterized by the representative/narrative/industrial traditional model. This video installation brings complexity to the relations between cinema, photography, history and art, and proposes new attitudes to the spectators. In this analysis we examine the works of different authors in the mentioned areas, in order to reflect about the contemporary video installations display modes.

Key-words: video installation; cinema; contemporary art.

A instalação

Bang, de Ana Vitória Mussi,³ é uma instalação cujo suporte é o vídeo, com três minutos e quarenta e cinco segundos de duração, composta por quatro projeções em três paredes. Na parede em frente à entrada da sala há duas projeções, lado a lado, e as demais se situam face a face nas duas paredes adjacentes à primeira, opostas entre si. A quarta parede abriga a abertura da sala, lugar ocupado pelo espectador. As projeções apresentam fotografias de filmes⁴ ficcionais e documentários relacionados à ascensão do nazismo e à Segunda Guerra Mundial, e de imagens televisivas de guerrilha⁵ urbana em favelas cariocas. Todas as imagens ali expostas foram fotografadas da televisão.

Enquanto as imagens se desenrolam, alternada e simultaneamente nas quatro projeções, ouvimos a música *Bang Bang - My baby shot me down*,⁶ na voz suave de Nancy Sinatra. Nessa articulação, Mussi faz uma delicada reflexão sobre a espetacularização da violência, recorrendo ao exercício de re-representação já presente nas suas apropriações de fotojornalismo, quando, duplicando uma imagem, constitui um modelo de representação (FERREIRA, 1997). Ao trabalhar “um aparelho eletrônico (as imagens fotografadas da televisão)⁷ no seu vir-a-ser fotográfico, linguagem do tempo da luz” (HERKENHOFF, 1982), Ana Vitória deixa claro que sua investigação é sobre os modos de

³ Ana Vitória Mussi é artista plástica e reside no Rio de Janeiro. Iniciou suas pesquisas com as imagens no final da década de 1960, trabalhando com a diversidade e a superposição de técnicas, ao lado de artistas como Anna Bella Geiger, Leticia Parente, Sonia Andrade, Ivens Machado, Paulo Herkenhoff, Fernando Cocchiarale, Miriam Danowsky. A artista é uma das pioneiras no país a explorar a fotografia em seu campo ampliado, pensando sempre a condição da imagem no mundo contemporâneo e nossa submissão a seus poderes, e refletindo sobre suas potências e fantasmagorias (baseado no texto de Marisa Flórido para o folder da programação do Oi Futuro Flamengo, Junho/2012).

⁴ *Olympia* (Leni Riefenstahl, 1936); *O triunfo da vontade* (Leni Riefenstahl, 1935); *Pearl Harbor* (Michael Bay, 2001); *Tora! Tora! Tora!* (Richard Fleischer, 1970); *O mais longo dos dias* (Darryl F. Zanuck, Ken Annakin, Andrew Marton, Bernhard Wicki, 1962); *O choque final*, Documentário coleção Guerras: Segunda Guerra Mundial - CC&C Louis Vaudeville apresenta; *Raposa do deserto* (Henry Hathaway, 1951).

⁵ Frames UPP Complexo do Alemão – imagens cedidas pela Globo Comunicações e Participações S.A.

⁶ Do CD *Tarantino Experience*, Music from and inspired by his films.

⁷ Parêntese da autora.

exposição e visibilidade da guerra, e não sobre a guerra em si. Vejamos mais detalhadamente como se apresenta essa obra.

No início, a sala está em completo silêncio e as imagens se apresentam, principalmente, nas duas projeções à nossa frente, mostrando pessoas em primeiro plano, individualmente ou em grupo, olhando atentamente em direção a alguma coisa, a olho nu ou com a ajuda de binóculos, anunciando que o olhar é o tema desse trabalho. Esses olhares, maquinados ou não, se direcionam para o céu. Num ritmo lento e gradual, as fotografias, sempre em preto e branco, são animadas pela projeção, como num *slideshow* na sala escura do cinema (FLÓRIDO, 2012). Ao final desta primeira parte, resta apenas uma imagem à nossa frente, à direita, na qual um homem olha por um binóculo em direção ao lado esquerdo da sala, anunciando o que vem a seguir. Abaixo da imagem, há a inscrição “Nem uma gaivota...”,⁸ sentença que permanece no ar. As palavras se dissolvem enquanto os primeiros acordes de guitarra inundam o espaço sonoro⁹ da instalação. A sala agora está escura e uma possível gaivota paira em suspensão em nosso imaginário.

Sincronizadas com a entrada precisa e límpida da voz de Nancy Sinatra, acendem-se as duas projeções das paredes opostas que nos ladeiam, deslumbrando-nos com a simultaneidade, aproximação e, ao mesmo tempo, oposição do que trazem: à esquerda, o salto ornamental do atleta olímpico do documentário de Leni Riefenstahl, e à direita, o voo do avião de combate – ambos, corpos no ar, paralisados no instante do iminente mergulho (FLÓRIDO, 2009). Aves? Deuses? Delicadeza, beleza e violência sublinhando a dialética poética de Mussi. Na tentativa de acompanhar ambos os saltos, tentando não perder nem um instante desse duplo e espetacular voo no qual somos inseridos, mergulhamos, também nós, no “vórtice da imagem ao qual somos convidados e condenados” (*ibid.*).

⁸ “Nem uma gaivota” é uma expressão extraída do filme *O mais longo dos dias*. Neste filme, um general alemão, vigiando o mar pela fresta da casamata, balbucia esta frase para comunicar, com certo deboche aos seus pares, que não vê nenhuma ameaça. No instante seguinte, o general olhará novamente e, assustado, avistará a enorme frota marítima dos aliados se aproximando da costa francesa, no famoso dia D.

⁹ Reconhecemos que nessa parte inicial de *Bang*, o silêncio atua como uma força sonora, como nos adverte Ivan Capeller ao dizer que “o silêncio é um modo de escuta, portanto, um som” (Blá-blá, conversa com o artista na Galeria A Gentil Carioca, em 3 de julho de 2012).



Fotografias de Ana Vitória Mussi, dos filmes *Olympia* e *O triunfo da vontade* (Leni Riefenstahl, 1936 e 1935).

Mais adiante, o som da guitarra ralenta e estamos diante da imagem de uma bela mulher¹⁰ que segura um rifle na tela à nossa frente, à esquerda. Ela olha para cima (para o céu?), nos remetendo às cenas dos voos, vistas anteriormente. Em seguida, soma-se a essa imagem, a de um paraquedista. A mulher com seu rifle *se movimenta*, atenta e assustada, nas múltiplas imagens em *stop motion*, fazendo com que nós, espectadores, sejamos também postos em alerta, enquanto revezamos nosso olhar entre sua imagem e a do paraquedista, na ânsia de não perder nada do que se passa. Perigo iminente no ar.



Fotografia de Ana Vitória Mussi, de cena do filme *O mais longo dos dias* (França, 1936).

¹⁰ Fotografia da personagem Janine Boitard, membro da resistência francesa em Caen, no filme *O mais longo dos dias*, interpretada pela atriz Irina Demick. Estaremos sempre nos referindo a ela ao longo deste texto, quando mencionarmos “a mulher”, em respeito à opinião de Mussi, para quem esta representa todas as mulheres que nos habitam.

Na sequência seguinte, as quatro projeções são ativadas num ritmo mais acelerado, nos colocando sob fogo cruzado entre o bombardeio nas e entre as múltiplas imagens. Explodem aviões, helicópteros, granadas; armas disparam, tanques avançam, estilhaços voam para todos os lados, numa arritmia frenética, simultânea e calculada. Guerra. Tanto nas imagens, como entre elas. Estamos no meio. Atingidos pelo descontrole e pela impossibilidade de captar cada unidade, ficamos com o conjunto, imersos “entre a solidão da visão e a dispersão do espetáculo” (FLÓRIDO, 2011), entre a delicadeza da apreensão particular e subjetivada e a brutalidade da multi-estimulação frenética. Finalmente, uma única imagem sobrevive, possibilitando em sua solidão, uma trégua ao frenesi anterior. Na tela, vemos um enorme paraquedas branco pousando, como uma água viva gigante e flutuante, como se as imagens estivessem em câmera lenta (o que é apenas uma sensação, uma vez que se trata de um slide show de fotografias) enquanto as cordas da guitarra ralentam. Respiramos, deixando o ar que infla o paraquedas dilatar também nossos pulmões. Um instante de suspensão, até que as paredes opostas iniciem nova batalha.

Amor e redenção se materializam no confronto que se segue. À direita, tentamos decifrar o gesto da mão feminina puxando para si o corpo do seu amante, pelo colar que pende de seu peito. Desse homem só vemos parte do rosto, em primeiríssimo plano, se debruçando sobre o rosto de sua amada, movimento que anuncia um beijo que não chegaremos a contemplar.¹¹ Delicadeza, lentidão, calor, afeto. Na parede oposta, à nossa esquerda, sucessivas imagens animam outro corpo que declina, o do soldado ferido. Dois corpos em declínios paralelos, por motivos opostos, em planos opostos. Eros e Thanatos. Nós no meio. Duplamente atingidos.

No momento seguinte apenas uma imagem se mostra, a mais violenta de todas. O paraquedista aterrissa à nossa frente à direita, sozinho. Quadro a quadro, vemos seu corpo sendo atingido ainda no ar, explodindo, enquanto Nancy Sinatra canta “*now he is gone... I don't know why, bang bang*” e as duas

¹¹ Fotografias de cena do filme *Pearl Harbor* (Michael Bay, 2001), na qual os personagens Evelyn e Danny se amam envolvidos no tecido de um paraquedas esticado no hangar. Imagens originalmente coloridas transpostas, em *Bang*, para o preto e branco, como as restantes.

projeções à nossa frente são ativadas novamente, evocando a alma deste trabalho: armas e câmeras se alternam em imagens simultâneas, apontando e atirando para todos os lados, *bang bang*, nos lembrando que, se “para o homem da guerra, a função da arma é a função do olho” (Paul Virilio *apud* FLÓRIDO, 2012), a função do olho mecânico, da máquina fotográfica, também é função da arma. Melhor dizendo, “a câmera é um nocaute no tempo” (HERKENHOFF, 1982). Assim, o ato fotográfico é um golpe desferido na ilusória continuidade espaço-temporal, que a isola do contexto e faz da fotografia um fragmento errático e afásico (FLÓRIDO, 2012), como comprova Mussi em sua instalação.

A orquestração criada por Mussi nos faz perceber que somos parte de uma complexa triangulação de olhares, entre as máquinas de guerra e as máquinas de imagem (da fotográfica ao celular). Aproximando em sua montagem os dois gestos de *atirar*,¹² Mussi traz imagens permeadas pela suavidade e redenção do amor em tempos de insanas brutalidades (FLÓRIDO, 2012). Não interessa à artista fotografar a guerra, não é o registro, o documento da situação que a atrai, mas a reflexão sobre seus modos de exposição, visibilidade e espetacularização na história recente: o que relaciona a imagem à violência e a violência à imagem, o que aproxima o *homo videns* do *homo belicus* (*ibid*).

Rouillé (2009) também faz uma aproximação entre esses dois universos quando afirma que, na ação conjunta de conquista visual e militar do mundo, a fotografia, o Exército e os transportes tendem a associar e a ajustar suas tecnologias. Lembra que o colódio, principal substância fotográfica antes de 1870, serve igualmente aos militares para fabricar explosivos, e aos cirurgiões, para tratar os ferimentos.

As últimas imagens de *Bang* se apresentam nas duas projeções frontais. À esquerda, vemos em primeiro plano um soldado que jaz morto no chão, de olhos abertos,¹³ e à direita, a *mulher* olhando assustada em sua direção. Os úl-

¹² Essa associação entre atirar e atingir, no sentido de mudar o curso da história, é denunciada também pela nomenclatura presente nos meios cinematográfico e televisivo, onde o verbo *to shoot* (atirar, em inglês) é usado para filmar ou gravar uma imagem. Cineastas e diretores dizem *atire para cá ou pra lá*, quando querem orientar seus fotógrafos a enquadrar uma determinada cena ou direção, determinando o que será *atingido* pelas câmeras.

¹³ Fotografia de cena do filme *O mais longo dos dias*.

timos dedilhados da guitarra ralentam enquanto Nancy Sinatra confessa, rendida: “*My baby shot me down*”. Sala escura. Permanecemos imóveis, também nocauteados e rendidos, *shot down* pela simultânea pungência e delicadeza de *Bang*, onde nada sobra e nada falta. Nem uma gaivota...

Fotografia, artes plásticas, cinema: apropriações e mutações

“O cinema - está dito - é o que está entre as coisas,
não são as coisas, é o que está entre uma e outra pessoa, entre você e eu,
e depois, na tela, está entre as coisas”.

(GODARD, 1989, p.135)

Podemos dizer que *Bang* faz parte de um conjunto de obras que compõem outra história do cinema, paralela à da forma cinematográfica clássica ou tradicional, caracterizada pelo modelo representativo/narrativo/industrial. Para o desenvolvimento dessa outra história, a contribuição dos artistas plásticos é fundamental. Segundo Parente (2012, p.14), a relação entre cinema e artes plásticas teve três momentos privilegiados no século XX: o período das vanguardas históricas, o dos movimentos pós-modernistas (grupo Fluxus, *body art*, *land art* etc.) e o período recente (da década de 1990 aos nossos dias, quando as instalações audiovisuais se disseminaram nos espaços museais), no qual cujo *Bang* se insere. A participação de Ana Vitória Mussi na construção dessa outra história do cinema começa na década de 1970, quando integra o grupo de artistas pioneiros da videoarte no Brasil (*ibid*, p. 25).

As relações entre cinema, fotografia e artes plásticas são complexas, e várias denominações (cinema de museu, cinema de artista, pós-cinemas, transcinemas)¹⁴ são dadas para as obras que misturam esses três campos,

¹⁴ Ver mais em *Entre-imagens* (BELLOUR, 1997), *Transcinemas* (MACIEL, 2009) e *Cinema em Trânsito* (PARENTE, 2012).

passando a habitar uma dimensão intermediária que produz uma “complexificação do espaço-tempo da imagem numa série de hibridizações inauditas, que mesclam a mobilidade com a imobilidade” (*ibid*, p.122). As novas abordagens das imagens em movimento em articulação com as artes plásticas e outras mídias ressignificam, segundo Parente, o termo *cinema expandido*, que pode ser caracterizado “por duas vertentes: as instalações que reinventam a sala de cinema em outros espaços e as instalações que radicalizam processos de hibridização entre diferentes mídias” (*ibid*, p. 54). *Bang* integra as duas vertentes identificadas por Parente, articulando e reinventando o cinema na galeria e, ao mesmo tempo, hibridizando cinema, televisão e fotografia no espaço instalativo.

Dubois denuncia a presença de um *efeito cinema* (2009) na arte contemporânea a partir da década de 1990, nas obras que são produzidas

em correspondência com o dispositivo do cinema, especialmente com as instalações que privilegiam as questões de projeção e imagem-movimento. Vídeo, DVD, computador: são justamente essas máquinas que introduziram a imagem-movimento no mundo da arte (*ibid*, p.85).

Ele se refere também ao termo “cinema de exposição” (*ibid*, p.86) para denominar essas obras que estabelecem relações de imbricação entre as especificidades da fotografia, da pintura, do cinema, do vídeo e do computador, responsabilizando o vídeo como o laço, o “passador” (*ibid*, p.87) entre os dois mundos, o do cinema e o da arte contemporânea. O teórico e pesquisador afirma, inclusive, que “isso vale para grande número de instalações fotográficas, em que se passa alegremente da imagem fixa e objetual à imagem fluida, fugidia e fugaz” (*ibid.*), como podemos observar no trabalho de Mussi.

Percebemos em *Bang* que “o movimento, assim como a imobilidade, nem sempre está onde se crê” (*ibid*, p.88). Ao fotografar filmes, capturando imagens “de outra imagem-tempo, o cinema” (FLÓRIDO, 2011), Mussi paralisa o que fora fluxo e o reanima na sua própria estagnação. A artista fotografa os filmes da televisão, por vezes amplia e destaca detalhes das imagens fotografadas, podendo reverter imagens coloridas em preto e branco, manipulando-as livremente de acordo com sua intenção. Ao realçar o instante recortado, tornando-o fragmento ampliado e estático, a artista concede-lhe nova anima, tanto no compasso do



stop motion, como no diálogo de cada imagem com as outras que ali estão. Nesta operação, Mussi realça o instante apreendido (a imagem-movimento fílmica fotografada) e nos remete à reflexão de Bellour a respeito do congelamento da imagem no cinema. Segundo o crítico, “na medida em que o cinema se desenvolveu, o congelamento se tornou uma de suas figuras possíveis” (BELLOUR, 1997, p.130), onde um instante ou frame, “por mais banal que seja, é assim revestido de uma extrema singularidade” (*ibid.*, p.133), podendo atingir, inclusive, uma certa transcendência, “em virtude da parada do movimento, da interrupção do tempo” (*ibid.*). Recortando o fragmento, Mussi faz o filme retornar à sua condição fotográfica, remetendo-nos novamente à potência de cada unidade, que, como instante destacado, se revela como “um salto possível para fora do tempo” (FERREIRA, 1997), atingindo com essa operação a transcendência mencionada por Bellour. Mas, em *Bang*, o que é estático movimenta nossa percepção tanto no gesto de paragem identificado e ressaltado por Bellour, como na articulação entre as imagens e ritmos da múltipla exposição, que nos coloca num contínuo fluxo associativo e evocativo, fazendo-nos com isso, reencontrar “a cinematocidade do cinema” (PARENTE, 2012, p.122). Como nos lembra Deleuze (1992), uma imagem nunca está só, o que importa é a relação entre as imagens. É nas relações espaço-temporais entre as imagens que Mussi as reanima, recolocando-as em movimento no tempo, no espaço e na significação.

Agamben reflete sobre as “duas condições transcendentais da montagem: a repetição e a paragem” (AGAMBEN, 2007), se referindo ao filme de Debord.¹⁵ Discorrendo sobre a paragem, o filósofo mostra-nos que o cinema está muito mais próximo da poesia que da prosa. Se na poesia, “parar a palavra é subtraí-la do fluxo do sentido para exibi-la enquanto tal” (*ibid.*), no cinema (num certo cinema, adverte) “não se trata de uma paragem no sentido de uma pausa, cronológica, mas antes de uma potência de paragem que trabalha a própria imagem, que a subtrai do poder narrativo para expô-la enquanto tal” (*ibid.*). Em *Bang*, a paragem não só subtrai das imagens apropriadas o seu poder narrativo original, mas, ao expô-las em novas relações espaço-temporais, as ressignifica poeticamente.

¹⁵ *A sociedade do espetáculo*, 1973.

Na montagem de Mussi, o filme se torna imagem estática e a fotografia é posta em movimento. Ambiguidade, instabilidade e reversibilidade remetem ao que Dubois identifica como o *fotográfico*, “algo intensivo, que excede o domínio das fotos-objeto e das obras-imagens para se engajar no caminho dos processos e das modalidades” (2009, p.89), se apresentando mais como um *estado de imagem*.

O *efeito cinema*, ressaltado por Dubois, na videoinstalação *Bang* pode também ser pensado como o *outro cinema*, cunhado por Bellour (2009). Para analisar o que faz uma instalação se definir como um *outro cinema*, o autor destaca e analisa, além da montagem, alguns aspectos constantes neste tipo de obra, como a presença da *parede, do cômodo, da continuidade, da tela em toda parte e da projeção*. O crítico recorre também aos primórdios do cinema, quando Abel Gance experimentava o uso da multiplicidade de telas e, em 1953, cunhava o termo “polivisão” (*ibid*, p.106) para designar um super-dispositivo-cinema que caminha ao encontro de um *cinema expandido*.¹⁶

Nosso objetivo aqui é perceber as potencializações causadas pela imbricação entre os diferentes dispositivos e campos.

Espetáculo das imagens/documentos: novas histórias a partir de novos olhares

A utilização de imagens já fotografadas ou filmadas e o interesse por imagens de arquivos fotojornalísticos ou cinematográficos já havia se revelado em outros trabalhos de Mussi e, em *Bang*, essa operação tem o objetivo de evidenciar as relações entre imagens técnicas e belicismo, trazendo para o campo da arte uma reflexão sobre a sociedade moderna e contemporânea. Para provocar novos olhares sobre o já visto, a artista recorre a documentos de memória coletiva, provenientes de imagens jornalísticas televisivas, de filmes documentários e também de filmes ficcionais clássicos de guerra que

¹⁶ Dubois se refere ao termo criado por Gene Youngblood (1970), que profetiza “uma mutação global da subjetividade humana na era paleocibernética” (*ibid*, p. 107).

povoam nosso imaginário desde a década de 1950 e são atualizados incessantemente em reimagens – como é o caso de *Pearl Harbor*, de Michael Bay. Sendo *Bang* constituída por “imagens de imagens” (ROUILLÉ, 2009, p.144), consideraremos as imagens originais ali exploradas como arquivos/documentos ressignificados na poética de Mussi. Arquivos e documentos do próprio cinema e de sua história que, como tais, se revelam também arquivos e documentos da história da humanidade. Recorremos, então, às reflexões de Le Goff (1990) e Rouillé (2009) para nos referirmos às imagens como documentos/monumentos dos quais se valeu Mussi para sua reflexão ético-estética.

Para Le Goff, o documento não é inócuo. É, antes de tudo, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época e da sociedade que o produziram, e também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver. É um produto da sociedade que o fabricou (*ibid*, p. 547). O autor ressalta que o documento é monumento, recorrendo ao pensamento de Foucault (1969, pp. 13-14) para afirmar que a história é o que transforma os documentos em monumentos. E monumento (*monumentum*, em latim) “é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação” (*ibid*, p. 535), remetendo às palavras *mens* (espírito) e *memini* (memória). Sendo monumento, o documento “resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias” (*ibid*, p. 548). Para Le Goff, no limite, não existe um documento-verdade, todo documento é mentira (*ibid.*), pois “qualquer documento é, ao mesmo tempo, verdadeiro e falso, porque um monumento é em primeiro lugar uma roupagem, uma aparência enganadora, uma montagem” (*ibid*, p. 548).

Nessa perspectiva, consideramos que o cinema criado por uma determinada sociedade, ao se propor a relatar e rever a história ali vivida, como podemos verificar nos filmes citados, sejam eles ficcionais ou documentais, pode ser considerado documento/monumento dessa sociedade. O cinema traduz uma visão da história, criando no imaginário das pessoas que ali viveram e também no das pessoas que vão herdar essas imagens, determinada visão dessa sociedade. Assim, monumentaliza certos acontecimentos (e a visão que cria sobre esses acontecimentos), entronizando-se como um documento de memória coletiva. Para as gerações criadas das décadas de 1960 em diante, as imagens filmicas

ficcionais que abordam a Segunda Guerra Mundial se tornaram constituidoras do saber sobre esse acontecimento de forma igual ou mais forte, ousamos afirmar, que o conhecimento adquirido por meio de textos históricos ou imagens documentais. Não à toa, esses filmes são mostrados por professores de História nas escolas, como instrumentos auxiliares ao processo de ensino-aprendizagem, o que confirma a atribuição de legitimidade e verdade a eles conferida. Por tudo isso, consideramos aqui essas imagens cinematográficas como monumentos de memória, tal qual defende Le Goff, além de, obviamente, reconhecermos sua condição de documentos do próprio cinema e de sua história.

Comolli, em seu *Mauvaises fréquentations: document et spectacle* (2008), reflete sobre as relações entre documento e espetáculo, entre história e cinema, entre espectador e documento, numa análise que inclui a percepção da ficção como documento. Isso se dá, segundo o crítico, a partir dos próprios modos de produção das imagens ficcionais, cujos efeitos podem ser mais espetaculares e mais realistas do que nas imagens documentais, sujeitas às dificuldades das situações filmadas, e também a partir da crença do espectador no que vê. Desta forma, denuncia que o cinema fabrica o mundo, primeiramente, e em seguida ele o substitui, se afirmando como verdade, como mundo real; afirma ainda que imprimir uma verdade mais verdadeira que a verdade é a ambição do espetáculo. Assim como Le Goff, Comolli contribui para nossa defesa da análise do material imagético apropriado por Mussi como material documental, não só do cinema, mas da própria história da sociedade moderna.

Mussi manipula imagens que, como vimos, já imprimiram verdades aos espectadores, que já se constituíram como documentos da história vivida. Sua montagem desconstrói e reconstrói essa história ao propor uma releitura visual e de sentidos a partir das associações ali provocadas. O que a artista provoca, ao recorrer a essas imagens monumentais e ao manipulá-las poeticamente, é justamente a criação de novos olhares para essa história, o que se dá, ironicamente, a partir do destaque das próprias técnicas responsáveis pelo registro e espetacularização da história: a fotografia e o cinema. Ao enfatizar as imagens mediatizadas pelas técnicas fotográficas e cinematográficas, Mussi estabelece uma tensão entre documentação, espetacularização e

violência, fazendo dessa tensão a base de sua obra. Como defende Foucault (*Apud* LE GOFF, 1990, p. 547), a história é

o que transforma documentos em monumentos e o que, onde dantes se decifravam traços deixados pelos homens, onde dantes se tentava reconhecer em negativo o que eles tinham sido, apresenta agora uma massa de elementos que é preciso depois isolar, reagrupar, tornar pertinentes, colocar em relação, constituir em conjunto.

Ao isolar fragmentos desses documentos fílmicos, reagrupando-os, colocando-os em relação, constituindo assim novo conjunto, como propõe o filósofo, Mussi nos convida à criação de novos olhares sobre a história ali evocada. E essa operação se dá, em *Bang*, a partir da transmutação das imagens-documentos em imagens-expressão, tal qual analisa Rouillé (2009). Vejamos como isso se dá nas imagens.

Vendo o filme *O mais longo dos dias*, reconhecemos a *mulher* de *Bang* na pele da atriz Irina Demick. Ao deslocar as imagens dos filmes, Mussi ressignifica cada fragmento do qual se apropria. A cada quadro, a artista constrói sua obra cinematográfica/instalativa, trazendo protagonismo ao que era participação ou detalhe. Janine Boitard, uma mulher membro da resistência francesa, sutil participação de Irina Demick na complexa e clássica narrativa de Zanuck, em *Bang* se torna a *mulher* que habita em todas nós,¹⁷ protagonista, tanto na tela como em nosso imaginário. O que era detalhe, elemento coadjuvante da narrativa épica do emblemático *Dia D*, capturou o olhar de Mussi, que se apropria dessa imagem e a paralisa, ampliando infinitamente seu potencial e tornando-a imprescindível nesse deslocamento. Em todas as imagens que Mussi aplica essa operação de paralisação e deslocamento, onde havia figuração, surge protagonismo; o que era detalhe em seu *locus* original, aqui se torna razão de ser de novas significações; o que era instante qualquer, se torna instante privilegiado, como já nos mostrou Agamben e Bellour. Na suspensão do tempo do movimento, se abre outro tempo, imprimindo a este uma qualidade de abstração e de irrealdade que

¹⁷ Comentário feito pela própria artista em conversa com a autora ao mencionar a participação da imagem da atriz em sua instalação.

parece introduzir no filme uma emoção comparável à que perpassa a pintura (BELLOUR, 1997, p.138.). Mussi cria, assim, como já constatamos, um instante pregnante com essas imagens, o que, nos termos de Deleuze (1985), corresponderia a uma imagem-tempo.

Nessa ressignificação, a História cede lugar a outras histórias e sentidos, e o individual se torna coletivo. O particular, a identificação com uma situação específica perde para a noção de humanidade. *A mulher* deixa de ser Janine Boitard, perde a referência a partir da qual se apresentava no filme original para se instalar num outro tempo/espço no nosso imaginário, um tempo/espço arquetípico e afetivo.

Quando Agamben afirma que “a experiência histórica faz-se pela imagem, e as imagens estão elas próprias carregadas de história” (2007), ele evoca o pensamento de Aby Warburg, admitindo que as pinturas não sejam imagens imóveis, mas fotogramas carregados de movimento que provêm de um filme que nos falta, sendo preciso restituí-las a este filme. Em *Bang*, percebemos que um soldado pode se tornar *o soldado*, uma mulher específica pode evocar *o feminino*, um determinado casal sugere o próprio *amor*, um tanque alemão ou americano se apresenta como *máquina de guerra*, uma câmera, *um tiro*.

Ao descontextualizar os personagens e as imagens, fazendo-as serem percebidas como um gesto ou modelo que perpassa diversos tempos históricos, a artista, assim como Agamben, também nos remete ao pensamento de Warburg, para quem a imagem funciona como um lugar de cristalização, onde prevalece o caráter trans-histórico, no caminho entre a expressão mítico/poética e o pensamento racional.¹⁸ Quando fotografa o soldado atingido ou a mulher atenta, Mussi pretende nos colocar em contato com uma verdade identitária coletiva, remetendo-nos a nós mesmos nesse exercício de alteridade a partir do contato com a subjetividade do outro.

Analisando a repetição e a paragem como as duas condições transcendentais da montagem, Agamben credencia à repetição a possibilidade do

¹⁸ Extraído da palestra “Aby Warburg: teoria da imagem e crítica da cultura moderna”, proferida por Antônio Guerreiro, crítico literário do jornal *Expresso* em Portugal, no Ciclo de palestras realizadas pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da UFF e o Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRJ, nos dias 2 e 3/10/2012.

retorno daquilo que foi, tornando-o de novo possível. Identifica aí a proximidade entre a repetição e a memória, órgão de modalização do real, aquilo que pode transformar o real em possível e o possível em real. Mussi torna de novo possível aquilo que nos mostra, entrelaça história e memória por meio de uma brecha composicional poética que faz uso da apropriação, repetição e paragem de imagens. Nessa evocação do passado, da memória e da história, fotografando imagens da TV e dos filmes ficcionais e documentais, Mussi passa ao “regime da expressão, onde o já-visto não supõe o visto, é o visto que se extrai do já-visto” (ROUILLE, p.159). Do documento à expressão, Mussi “não remete, então, às coisas, mas à espiral infinita, a outras imagens” (*ibid*, p. 145), onde a função referencial é eliminada, e as coisas, privadas de consistência, equivalem ao infinito – a guerra tornando-se objeto estético, e as imagens uma arma (*ibid.*).

Considerações finais

Se o mundo já foi filmado e espetacularizado, sendo necessário, portanto, transformá-lo, como defende Debord,¹⁹ *Bang* se apresenta como possibilidade de reinvenção, uma vez que essa videoinstalação não põe apenas a fotografia em movimento, mas também os espectadores e sua percepção. Daney, analisando a pedagogia godardiana, ressalta que a foto é o que retém de uma vez por todas – o cadáver que trabalha – e o cinema é o que retém por apenas um momento – a morte em trabalho (DANEY, 2007, p. 113). Em *Bang*, a morte está em trabalho tanto nas operações realizadas pela manipulação dos dispositivos como no tema abordado; nessa videoinstalação, a morte, integrando forma e conteúdo, está a serviço de um espectador vivo. A seleção e estagnação das imagens fílmicas e, em seguida, a movimentação, sonorização e espacialização das imagens fotográficas se revelam como um conjunto de operações que provoca a percepção espectral, fazendo des-

¹⁹ “O mundo já foi filmado. Trata-se, agora, de transformá-lo” (frase do filme *A sociedade do espetáculo*, 1973).

sa videoinstalação uma forma que pensa (LEANDRO, 2003). De maneira particular e trazendo novas contribuições, Mussi atualiza o que Eisenstein, mestre e pioneiro do cinema de montagem, já defendia na escola russa: que é tarefa do cinema proporcionar munição ao espectador (EISENSTEIN, 1990). *Bang, bang, bang*. Tiro certo.



Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *O cinema de Guy Debord por Giorgio Agamben*. Disponível em: Blog Intermédias: espaço para circular ideias, criações, insights, novidades e debates sobre mídia, arte e cultura. <http://intermedias.blogspot.com.br/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>. Acessado em: 10 de dezembro de 2007.

BELLOUR, Raymond. “De um outro cinema”. In: MACIEL, Katia. (org.). *Transcineamas*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009. p 93-112.

_____. *Entre-imagens: foto cinema vídeo*. São Paulo: Papirus, 1997.

COHN, Greice. *O construtivismo da montagem godardiana e da videoinstalação: uma investigação teórico-prática para o ensino da arte*. 2004. 195 f. Dissertação de Mestrado, Grau A - NUTES/UFRJ, Rio de Janeiro.

COMOLLI, Jean-Louis. Mauvaises Fréquentations: document et spectacle. In: *Images Documentaires*. 63 (2008).

COSACNAIFY. Texto de apresentação do E-Book Cinema, vídeo, Godard (2013). Disponível em: <http://editora.cosacnaify.com.br/Autor/153/Philippe-Dubois.aspx>. Acesso em 22 de junho de 2012.

DANEY, Serge. *A Rampa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.

DUBOIS, Philippe. “Sobre o ‘efeito cinema’ nas instalações contemporâneas de fotografia e vídeo”. In: MACIEL, Katia (org.). *Transcineamas*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009. p 85-91.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

FERREIRA, Glória. *Entrelaçando reprodução e representação*. Texto de apresentação de exposição. Junho, 1997.

FLÓRIDO, Marisa. Texto de apresentação da exposição. *Nem uma gaivota...* Espaço cultural Oi Futuro Flamengo, curadoria de Marisa Flórido. Rio de Janeiro, Junho, 2012.

_____. *Andamento – Ana Vitória Mussi*. Texto de apresentação da exposição, Galeria Mercedes Viegas Arte Contemporânea, curadoria de Marisa Flórido. Rio de Janeiro, junho de 2011.

_____. *Mergulho na imagem*. Texto de apresentação da exposição, curadoria de Marisa Flórido. Galeria Tempo, RJ, março de 2009.

GODARD, Jean Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. HERKENHOFF, Paulo. *Ana Vitória Mussi e a linguagem da fotografia*. Texto do crítico, 1982.

LEANDRO, Anita. Lições de roteiro, por JLG. *Revista Educação e sociedade*, Campinas: CEDES/UNICAMP, vol. 24, número 83, ago. 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302003000200019. Acesso em: 19 de outubro de 2014.

LE GOFF, Jaques. *História e Memória*. Campinas: SP Editora da Unicamp, 1990.

MACIEL, Katia (Org.). *Transcineamas*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009.

PARENTE, André. *Cinema em trânsito: cinema, arte contemporânea e novas mídias*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2012.

_____. *O virtual e o hipertextual*. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.

ROUILLÉ, André. *A fotografia, entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.

Resenhas

Os devires da imagem e da palavra nas relações entre o cinema e o cordel

Marco Túlio Uihôa¹



Resenha

DEBS, Sylvie. *Cinema e Cordel: jogo de espelhos*. Fortaleza: Interarte Editora / Lume Filmes, 2014. 256 p.

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, na linha de pesquisa de Estudo de Cinema e Audiovisual. Mestre em Comunicação pela UFF. Especialista em Produção e Crítica Cultural pela PUC Minas e graduado em Jornalismo pela PUC Minas.

E-mail: mtulhoa@gmail.com

O desejo de explorar as possíveis relações entre o cinema e as formas tradicionais de expressão artística da cultura popular do nordeste brasileiro foi algo que impactou diretamente o imaginário de toda uma geração de escritores e artistas que se engajaram na preservação e na divulgação da cultura e das artes nordestinas. Foi o caso do escritor, poeta e dramaturgo, Ariano Suassuna, que já na primeira metade do século XX idealizava o encontro do cinema com a estética sertaneja. No ensaio *Cinema e Sertão*, publicado em 1972, Suassuna relata o seu primeiro encontro com o cineasta Glauber Rocha, em 1958. Ao ser entrevistado pelo diretor baiano, o escritor aborda o teor da conversa sobre a importância de se estabelecerem confluências entre o cinema e o teatro nordestinos, em busca de que fossem traçadas novas perspectivas para o cinema brasileiro, em um momento histórico que, não por acaso, precedia o lançamento de *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha. O que Ariano Suassuna ainda não sabia é que, anos mais tarde, seria o próprio Glauber Rocha o principal responsável por realizar aquilo que nem mesmo o Movimento Armorial conseguiu sistematizar como uma aproximação consistente entre o cinema, a literatura de cordel e o teatro épico.

Do início dos anos 60 até os dias de hoje, para além do pioneirismo de Glauber e do Cinema Novo, a sétima arte e a literatura brasileira se aproximaram de forma consistente, apontando encontros multilaterais entre a cinematografia nacional e a literatura popular nordestina. Por sua vez, este potente encontro entre duas linguagens se tornou o campo de estudo ao qual se dedica o trabalho de pesquisa de Sylvie Debs, doutora em literatura comparada pela Universidade Le Mirail de Toulouse. Após a publicação de *Patativa do Assaré* (2000), *Cinema e literatura no Brasil – Os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional* (2002) e *Brésil, l'atelier des cinéastes* (2004), a pesquisadora radicada na França expõe em sua mais recente publicação, o livro *Cinema e cordel: jogo de espelhos* (2014), o primeiro volume do resultado de uma pesquisa realizada no Brasil entre dezembro de 2005 e abril de 2006. Ainda mais aprofundado nas questões sugeridas pelas suas investigações anteriores, o atual estudo dedica-se à estabelecer relações entre a sétima arte e a literatura de cordel, realizando um trabalho de impacto não só teórico, ao aproximar as questões conceituais que envolvem essas duas formas artísti-

cas, como também histórico e memorial, ao revelar os trajetos confluentes entre a cinematografia nacional e um vasto material bibliográfico composto pela produção artesanal de cordéis. Para isso, Sylvie Debs consultou acervos bibliotecários e cinematográficos, além de entrevistar cordelistas, poetas populares, críticos, atores e diretores de cinema, de modo que tal publicação se divide em ensaios e entrevistas com personagens como Nelson Pereira dos Santos, Eduardo Escorel, Zelito Viana, Geraldo Sarno, Sérgio Ricardo, Orlando Senna, Antonio Barreto, Franklin Machado, José Lourenço, J. Borges, Gonçalo Ferreira da Silva, entre outras personalidades.

A aproximação entre o cinema e o folheto de cordel realizada por Sylvie Debs é mais do que parte de um simples acordo temático, para ser o fruto de uma análise do encontro conceitual entre duas linguagens e das relações que estas estabelecem com a palavra, a imagem, o ritmo e a oralidade. Mais do que privilegiar uma via de mão única, a pesquisadora aborda a reciprocidade da troca entre o cinema e o cordel, revelando a mutualidade das influências estéticas e narrativas que integram o jogo de espelhos ao qual essas duas formas de expressão estão submetidas. Do impacto que a chegada do cinema no Nordeste teve na estrutura da literatura de cordel e na visualidade das suas histórias, até a maneira como os cordéis tornaram-se modelos de representação e de posicionamento artístico e político para o Cinema Novo, principalmente, na obra de Glauber Rocha, em filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), o trabalho de Sylvie Debs estabelece vários níveis de conexão entre essas duas artes, demarcando, principalmente, as ligações derivadas do uso da linguagem. Nessa leitura, se concentra a visão de que tais conexões se organizam na cinematografia nacional de modo a pontuar os vários momentos históricos e os intuitos artísticos e políticos sob os quais essas relações foram abordadas. Filmes como *Os fuzis* (1964), de Ruy Guerra, e *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, são citados como exemplos de uma militância em comum do Cinema Novo e da literatura de cordel, na defesa do viés subversivo e libertário da arte popular, frente à dura realidade do sertão nordestino e dos preceitos da arte ocidental.

No entanto, o trabalho de Sylvie Debs se estende não só cronologicamente e estilisticamente, abordando outras cinematografias que também exploraram



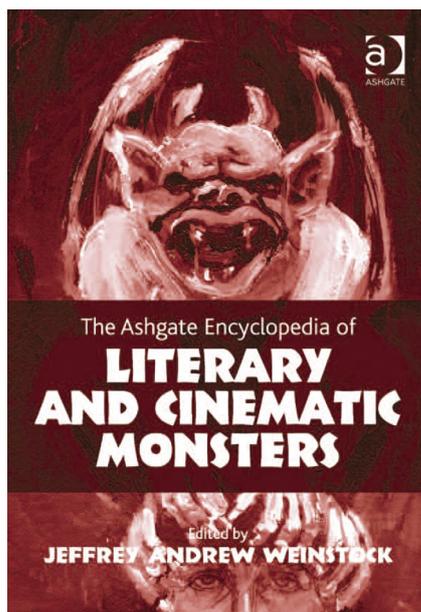
o universo sertanejo e a literatura de cordel – como o cinema documental de Geraldo Sarno e Rosemberg Cariry e o cinema de animação de Ítalo Cajueiro -, como também analiticamente, por meio de investigações detalhadas de filmes, como o antológico *O homem que virou suco* (1981), de João Batista de Andrade, e *Romance do vaqueiro voador* (2007), de João Bosco Bezerra Bonfim e Manfredo Caldas. Eis que, seguindo seus próprios critérios analíticos, Sylvie Debs nos mostra como o cinema brasileiro e a literatura de cordel foram capazes de compartilhar interesses ideológicos e estéticos inscritos em aproximações como aquelas que confluíram no encontro da xilogravura com a matéria visual e a fotografia, e na interferência das questões dramáticas e narrativas do cordel na *mise-en-scène*, nas elipses e no ritmo da montagem cinematográfica.

Entretanto, é extremamente importante ressaltar a maneira como, nesse projeto ainda inconcluso, Sylvie Debs aborda uma espécie de terceira margem do jogo de espelhos entre o cinema e a literatura de cordel. Uma margem que é a própria relação poética que essas duas formas de expressão estabelecem com o Nordeste, como um “espaço épico”, um fio condutor de todas as questões lançadas através dos seus aspectos naturais e das figuras míticas que habitam o imaginário do sertão. Nesse sentido, a pesquisa de Sylvie Debs se alia a toda uma corrente de pensamento que tem sua origem no Movimento Regionalista e que, ao mesmo tempo, foi capaz de superar todas as questões puramente realistas em busca de uma visão poética e sincrética do sertão nordestino e dos seus laços ibéricos. Como nas próprias palavras da pesquisadora, o sertão é uma “terra de utopias e paradoxos”. Um ambiente que o cinema e o cordel ajudaram a retratar mediante a constante atualidade e originalidade de seus temas místicos e figuras lendárias. Um local de uma trama imaginária baseada na visão de seus personagens arquetipos e alegorias históricas. Portanto, se o cinema ainda é visto como uma das expressões mais híbridas dentre todas as manifestações artísticas existentes, o cordel é, por excelência, a síntese da riqueza multicultural de todo um mundo que está contido no próprio sertão e na autenticidade e na criatividade de seu povo.

Submetido em 14 de abril de 2015 | Aceito em 15 de abril de 2015

A Enciclopédia Ashgate de Monstros Literários e Cinematográficos

Lúcio Reis Filho¹



Resenha

WEINSTOCK, Jeffrey Andrew. *The Ashgate Encyclopedia of literary and cinematic monsters*. Dorchester: Ashgate Publishing, 2014.

¹ Professor da Universidade do Estado de Minas Gerais – Unidade Campanha e Doutorando em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi. Autor de artigos em livros e revistas científicas. Co-autor do capítulo “La invasión zombi en el cine de terror independiente latinoamericano”, publicado no livro *Horrorfilmico: Aproximaciones al cine de terror en Latinoamérica y el Caribe* (Editorial Isla Negra, 2012).

Os monstros, em suas múltiplas formas, despertam o fascínio na imaginação humana desde a aurora dos tempos históricos. A palavra latina *monstrum* relaciona-se ao verbo *monstrare* (mostrar/revelar), que parece trazer consigo um presságio. Algo ameaçador espreita, no universo que habitamos. As artes, a literatura e as mídias audiovisuais atestam que os monstros estão profundamente enraizados nas culturas humanas. São quebra-cabeças ontológicos que demandam solução. Nesse sentido, têm sido interpretados como abortos da natureza, sintomas de angústias profundas ou personificação de medos humanos, tabus e do próprio *zeitgeist*. São coisas que não deveriam existir, mas que de certa forma existem por terem sido incorporadas ao imaginário, e trazem à tona questões incômodas sobre a nossa própria existência. “Da mesma forma como o Sr. Hyde é o reflexo obscuro do Dr. Jekyll, os monstros em geral são o reflexo de nós mesmos, repelentes e fascinantes em igual medida” (WEINSTOCK, 2014, p. 3).

Fonte para pesquisadores e estudantes, a *The Ashgate Encyclopedia of literary and cinematic monsters* consiste em uma coletânea de textos científicos sobre o monstro e a monstrosidade na cultura popular, com destaque para os campos da literatura, do cinema e do audiovisual. Segundo Jeffrey Andrew Weinstock,² a obra é um conjunto de partes agrupadas, uma espécie de monstro de Frankenstein (2014, p. 5). Isso porque a Enciclopédia conta com mais de 200 entradas, escritas por especialistas da área. Autor de vasta bibliografia sobre o horror, Weinstock foi o nome selecionado pela britânica Ashgate Publishing para encabeçar o projeto, que tomou forma após a triagem de um catálogo inicial com mais de 1000 possíveis entradas. A listagem definitiva, organizada em ordem alfabética, foi em grande parte sugerida pelos participantes da lista de discussão da *International Association for the Fantastic in the Arts* (IAFA). O editor e os colaboradores da Enciclopédia, então, decidiram quais monstros mereciam seu próprio verbete e quais viriam a compor uma das categorias mais amplas e genéricas.

² Professor de Inglês e Coordenador do Departamento de Graduação da Central Michigan University, Estados Unidos. Autor de vasta bibliografia sobre monstros e monstrosidade. Dentre seus livros publicados figuram *The vampire film: Undead cinema* e três volumes sobre a obra de ficção de H.P. Lovecraft.

Importante frisar que os conceitos de monstro e monstrosidade, dentro da perspectiva teórica escolhida pelo editor, englobam os *seres que, de certa maneira, violam as leis da natureza como a conhecemos*. As justificativas para essa abordagem aparecem na introdução, e podem ser explicadas pelo referencial teórico que cimenta as bases dessa proposta da Ashgate. Destaco o trabalho de dois autores citados: a reflexão apresentada pela antropóloga Mary Douglas em *Pureza e perigo: ensaio sobre as noções de poluição e tabu* (1966) e a ideia de impureza enquanto relação entre ordem e desordem, ser e não-ser, vida e morte têm sido aplicadas ao exame dos monstros, que passam a ser entendidos como violações categóricas. Consoante a essa ideia, o filósofo Noël Carroll, em *Filosofia do horror ou paradoxos do coração* (1990), define o monstro como uma perturbação que ameaça a ordem natural e afeta os demais personagens da narrativa, bem como o espectador, cujas respostas emocionais vão de encontro àquelas dos personagens, repletas de medo e repulsa. Nesse sentido, vampiros, fantasmas, zumbis e outras criaturas “não-mortas” contrariam a distinção entre vida e morte. Em outras palavras, desconstroem nosso entendimento sobre como as coisas são e violam as noções de como elas deveriam ser.

Compêndios sobre monstros têm sido regularmente publicados, sendo comuns desde os bestiários medievais. No entanto, pode-se diferenciar a Enciclopédia da Ashgate dos trabalhos que a antecedem. Se em obras como a *Encyclopedia of things that never were* (1985), de Michael Page e Robert Ingpen, o interesse recai sobre o folclore, no trabalho em questão o enfoque é dado à literatura e ao audiovisual. As raízes *folk* e os antecedentes históricos são inevitavelmente apresentados, em geral no primeiro tópico do verbete, com o objetivo de introduzir o leitor. Os tópicos seguintes variam de acordo com o objeto e com os meios de sua reinserção na cultura popular, que pode ocorrer, ao longo do tempo, na literatura, no cinema, na televisão, nos games, nos quadrinhos, etc. Por exemplo, “Drácula” (p. 177-83) e o “Monstro de Frankenstein” (p. 238-43) aparecem na literatura, no cinema e em diversas outras mídias. Ambos foram submetidos a significativas transformações culturais, tendo sido amplamente ressignificados pelo imaginário cinematográfico – diferentemente de “Nosferatu” (438-39), que, embora tenha suas origens no romance *Drácula* (1897), de Bram



Stoker, aparece como um verbete mais específico por se tratar de uma contribuição formal ao *mythos* do vampiro, legada pelo cinema a partir do filme *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, dir. F.W. Murnau, 1922).

A Enciclopédia Ashgate não inclui apenas monstros de existência ubíqua, como os vampiros, dragões, lobisomens e zumbis, ou os espécimes da fauna extraordinária do mundo clássico e da Idade Média. De acordo com critérios de relevância definidos, os especialistas também selecionaram criaturas menos conhecidas da mitologia mundial e exemplares representativos do horror contemporâneo. Destes, alguns pertencem estritamente ao imaginário cinematográfico, ou à literatura a ele relacionada, como a “Bruxa de Blair”³ (p. 52-54), “Blob”⁴ (p. 54-55), “Pinhead” (p. 466-67) e “Cenobitas”⁵ (p. 74-75), “Chucky, o brinquedo assassino”⁶ (p. 94-95), “O Monstro da Lagoa Negra”⁷ (p. 102-104), “Godzilla”⁸ (p. 291-94), “King Kong”⁹ (p. 356-57), “Freddy Krueger”¹⁰ (p. 366-67) e “Jason Voorhees”¹¹ (p. 573-74). Reforçamos que outros

³ Objeto do filme de horror de mesmo nome (dir. Daniel Myrick; Eduardo Sánchez, 1999). Segundo as lendas contadas no filme e no material de divulgação, a bruxa de Blair seria o espectro de uma mulher acusada de bruxaria em 1785, abandonada à morte pelos habitantes do povoado de Blair.

⁴ Forma de vida alienígena gelatinosa que chega à Terra em um meteoro e invade uma pequena cidade no filme de horror e ficção científica *A bolha assassina* (*The blob*, dir. Irvin S. Yeaworth Jr., 1958).

⁵ Os cenobitas são os demônios da obra *The hellbound heart* (1986), de Clive Barker, e da sua adaptação para o cinema, *Hellraiser* (dir. Clive Barker, 1987). O mais famoso recebe o nome de “Pinhead” (Doug Bradley), devido à sua aparência: cabeça pálida como a de um cadáver, sem pelos e escarificada por dezenas de pregos.

⁶ Antagonista da série iniciada com *Brinquedo assassino* (*Child's play*, dir. Tom Holland, 1988), Chucky é um boneco homicida que lembra um homem de retalhos ou um monstro de Frankenstein em miniatura.

⁷ Humanoide anfíbio que aparece em três filmes da Universal da década de 50: *O Monstro da Lagoa Negra* (*Creature from the Black Lagoon*, dir. Jack Arnold, 1954), *A revanche do Monstro* (*Revenge of the Creature*, dir. Jack Arnold, 1955) e *À caça do Monstro* (*The Creature walks among us*, dir. John Sherwood, 1956).

⁸ Fera gigante, bípede e anfíbia, semelhante a um dinossauro, que estreou no cinema japonês de ficção científica na produção que leva o seu nome (dir. Ishiro Honda, 1954).

⁹ Gorila gigante do filme de mesmo nome (dir. Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack, 1933).

¹⁰ Criado por Wes Craven, Freddy Krueger é um ser que habita o mundo dos sonhos, no qual é capaz de assassinar fisicamente crianças enquanto dormem. Antagonista da franquia *A hora do pesadelo*, aparece pela primeira vez no filme de 1984. Usa chapéu e roupas velhas, tem a pele queimada e desfigurada e mata com uma luva com garras metálicas cortantes.

¹¹ Assassino em massa da franquia *Sexta-feira 13* (1980-2009). Conhecido pela icônica máscara de hóquei e por perseguir e matar adolescentes na região de Crystal Lake.

exemplares foram agrupados em categorias temáticas, tais como “Monstros nas Mil e uma Noites” (p. 23-26), “Monstros na Bíblia” (p. 40-44), “Monstros em *Dungeons and Dragons*” (p. 192-95) e “Monstros nos Videogames” (p. 565-68), ou pelo sobrenome de autores que acabaram por criar o seu próprio bestiário, como Dante, Lovecraft, Tolkien, entre outros.

Embora uma definição de monstro como a que foi adotada pela Enciclopédia Ashgate – todo ser que, de certa forma, viola as leis da natureza – muitas vezes exclua dessa categoria os seres humanos, a despeito do mal que possam ter causado, alguns homens e mulheres, históricos e ficcionais, não foram esquecidos. É o caso da “Condessa Bathory”¹² (p. 32-34), incluída não devido aos crimes que cometeu, ou por estes terem sido considerados monstruosos, mas pelo fato de sua própria figura ter sido moldada por tradições literárias e cinematográficas que a relacionaram ao imaginário dos vampiros. O mesmo ocorre com “Jack, o estripador” (p. 349-352), no que se refere ao imaginário dos assassinos em série, incluídos na categoria “Psicopatas”. Sem contar personagens da literatura ou do cinema, herdeiros dessas tradições, que também ganharam seus próprios verbetes, como é o caso dos vampiros “Carmilla”¹³ (p. 72-74) e “Lestat de Lioncourt”¹⁴ (p. 375-77), e dos assassinos “Hannibal Lecter”¹⁵ (p. 370-372) e “Norman Bates”¹⁶ (p. 31-32).

Ainda que limitada pelo espaço e pelas escolhas do editor, a Enciclopédia Ashgate pretende ser mais do que um exaustivo bestiário. É a sementeira de um imaginário recorrente do ponto de vista histórico, cuja fertilidade torna-se evidente pelas formas com que os humanos vêm povoando este mundo (e outros) de seres estranhos e fascinantes que espelham nossos desejos e an-

¹² Também conhecida como “Condessa Sangrenta”, Erzsébet (Elizabeth) Bathory (1560-1614) foi uma nobre húngara que alegadamente matou mais de 650 jovens mulheres virgens. Sua monstruosidade foi construída a partir de fatos históricos e ficção, que a relacionam não apenas ao assassinio em série, mas também ao suposto lesbianismo, ao adultério e a acusações de vampirismo e feitiçaria.

¹³ Antagonista do romance gótico de mesmo nome, de autoria do irlandês Joseph Sheridan Le Fanu. A história de *Carmilla* (1872) precede em 25 anos o *Drácula* de Bram Stoker.

¹⁴ Vampiro protagonista de diversos romances da escritora Anne Rice (1941-), apresentado primeiramente aos leitores através do olhar de seu companheiro Louis em *Entrevista com o vampiro* (1976).

¹⁵ Assassino em série dos romances de Thomas Harris (1940-) e de suas adaptações para o cinema.

¹⁶ Psicopata que aparece pela primeira como protagonista do romance *Psicose* (1959), de Robert Bloch, interpretado por Anthony Perkins na adaptação para o cinema (*Psicose*, dir. Alfred Hitchcock, 1960).

siedades. Os colaboradores da obra dedicam-se cuidadosamente aos monstros na cultura popular, não apenas do mundo anglófilo. Em suas profícuas análises, preocupam-se duplamente com a permanência e com a mudança – ou seja, com as formas pelas quais os monstros, antigos ou modernos, aparecem e reaparecem em diferentes contextos, nas mais diversas mídias.

Interfaces: de quem é este problema?

Interfaces: Whose Problem Are Them?

Thiago Falcão¹



Resenha

JØRGENSEN, Kristine. *Gameworld Interfaces*. Cambridge: The MIT Press, 2013.

¹ Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia; bolsista PNPd/Capes no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo.

E-mail: falc4o@gmail.com



O livro *Gameworld interfaces* (MIT Press, 2013), assinado por Kristine Jørgensen, professora associada do Departamento de Ciências da Informação e de Estudos da Mídia da Universidade de Bergen², na Noruega, não discursa sobre cinema ou ficção seriada – não fala de novelas ou de animação. Sua discussão se concentra no universo dos jogos eletrônicos, mas o faz de uma forma que pode, certamente, não apenas aproximar os *videogames* dos estudos do audiovisual contemporâneo, como auxiliar no entendimento das relações fronteiriças entre o conteúdo de uma obra e seu aspecto material.

A discussão acerca das formas materiais que auxiliam a produção de sentidos a partir de um conteúdo foi, por muito tempo, negligenciada. Gumbrecht (2004, p. xv) oferece, a este fenômeno, a alcunha de “esquecimento e abandono progressivos da presença”: não apenas subsiste uma preocupante tradição para a qual “a interpretação, ou seja, a identificação e/ou atribuição de significado é a prática central” (p. 1), mas rejeita-se, também, a possibilidade de um relacionamento para com o mundo que seja baseado em presença - no impacto do material, da forma, sobre os sentidos.

Se esta reflexão a respeito da materialidade envolvida no processo comunicacional foi, em alguma medida, encenada (ou reencenada) por Gumbrecht (2004) em meados da década de 1980, ela também encerra certamente um considerável número de outros nomes em seu desenrolar internacional. De fato, o fervor com o qual Gumbrecht denuncia o dito esquecimento da presença há de ser relativizado: Edwin Sayes (2014) habilmente sublinha o fato de que não apenas as Ciências Sociais, mas também as Humanidades, hoje, abraçam seu aspecto material de forma muito mais relevante. O questionamento acerca da produção de presença e das materialidades da comunicação não se encontra mais entregue ao ostracismo, mas floresce junto a um entendimento de que formas e sintaxes agem tanto sobre uma experiência de recepção quanto o conteúdo por elas materializado.

Esta digressão acerca das materialidades da comunicação possui uma intenção: traçar um breve contexto para este comentário, considerando principalmente que a mídia sobre a qual ele discursa não figura de forma usual

² <http://www.uib.no/infomedia/>

neste periódico. A despeito de jogos eletrônicos apresentarem estruturalmente todos os aspectos encontrados na produção e fruição do audiovisual contemporâneo, sua penetração em revistas voltadas para a temática ainda é parca: raramente as duas áreas encontram tópicos em comum para além de problemas de adaptação entre uma mídia e outra – qualquer que seja a direção, de jogos para filmes ou de filmes para jogos.

O problema que concerne à obra de Kristine Jørgensen, contudo, é menos do campo dos *game studies* e mais do interesse das Ciências da Comunicação como um todo: todo recorte narrativo necessita de uma interface através da qual ele é consumido. É necessário pontuar, contudo, que narrativas de ordem linear e mais tradicional não são o objeto de estudo da pesquisadora neste volume. Ela se debruça veementemente sobre jogos eletrônicos, mas o faz de uma forma que evoca questões da ordem do consumo moderno de narrativas, sobretudo em uma época na qual a palavra *transmídia* ronda de forma tão predatória o imaginário da produção audiovisual.

Gameworld interfaces apresenta uma hipótese central que é desenvolvida no decorrer de quatro capítulos: a de que, em um jogo eletrônico, a interação entre um personagem e um objeto qualquer se dá em planos distintos de sentido. Estes planos apresentam atributos singulares: o plano do mundo do jogo (*gameworld*) está relacionado a aspectos técnicos e sistemáticos da construção do bem simbólico, enquanto o plano da narrativa aponta para questões mais básicas dos estudos narratológicos. Para a autora, a interface de um *videogame* não possui amarras para com as coerências exigidas em narrativas mais complexas, ela deve promover a jogabilidade e as mecânicas do jogo. Esta questão – que foi sublinhada em Juul (2005) como sendo um problema da *lógica do jogo* – oferece um problema único: se o que está sob escrutínio em um jogo eletrônico é uma coerência para com o ato de jogar, como interpretar todo o aspecto narrativo que se desenrola *enquanto* da fruição?

A autora sublinha, em seu argumento, o fato de que em um jogo eletrônico, o próprio mundo no qual se caminha, o qual se experimenta, é parte da interface. Este é, ao mesmo tempo, representação de um universo narrativo e do sistema que faz com que o jogo eletrônico funcione. Como tal, sua construção deve prover não apenas coerência para com os aspectos maquínicos

do *videogame*, mas suficientes elementos narrativos para promover a imersão na obra. A visão da autora é original, e problematiza não apenas as interfaces materiais (MURRAY, 1997) dos jogos eletrônicos, mas, sobretudo, a materialidade de sua organização informacional – *de que forma pixels se arranjam em uma cena*. Sua visão do aspecto limiar da interface – aquela que, ao mesmo tempo, une e separa os dois planos citados anteriormente – é responsável por questionarmos se esta se afirma como parte do conteúdo ou parte da forma através da qual o jogo é oferecido para fruição, e certamente atentando para uma incerteza nesta relação.

Para além das óbvias contribuições para os estudos dos jogos eletrônicos, *Gameworld Interfaces* levanta dois questionamentos interessantes para o estudo do audiovisual contemporâneo: o primeiro deles diz respeito ao modo como se frui certos textos. Naturalmente, há de se aguardar uma evocação acerca da ideia de transmídia, neste ponto, porque esta certamente estremece a relação entre homens e narrativas audiovisuais, uma vez que oferece vias diversas por meio das quais se pode consumir um produto específico. Consideremos, ora, o fato de que é praticamente impossível, hoje, supor como se dá a prática de recepção destes textos – e de como um problema como estes impacta de forma relevante sobre os Estudos de Recepção e de Experiência Narrativa à la Richard Gerrig. O problema, neste caso, é claramente uma discussão acerca da ideia de mediação – e de remediação – e de como elementos distintos produzem efeitos singulares, em uma alusão aos estudos das materialidades da comunicação que não é construída pela autora, mas que é praticamente impossível de ser ignorada.

O segundo ponto se relaciona ao primeiro, mas se concentra sobre o aspecto narrativo: para a autora, o próprio mundo de jogo é uma interface para o mundo ficcional que àquilo dá suporte – mas não é o *mundo ficcional*. O *gameworld* é, ao mesmo tempo, meio narrativo e meio técnico, mas nunca completamente os dois. Ao sublinhar um problema como este, Kristine Jørgensen abre espaço para que as relações entre obras sejam discutidas a partir de outro entendimento que não o da adaptação: considerar que uma representação de um mundo ficcional em um jogo eletrônico não possui status narrativo canônico aponta para a própria noção de mundo possível como algo

nunca completamente representável, e para questões de potencialidades e limitações da representação de um cenário nas mídias.

Através de um estudo da interface de jogos eletrônicos, Kristine Jørgensen oferece vários pontos válidos para discussões caras ao campo da Comunicação, sobretudo ao discorrer sobre aspectos da materialidade de uma obra e de como estes impactam sobre seu consumo e recepção. Mais que isso, as questões levantadas neste livro fazem com que ele seja valioso não apenas para aqueles que se interessem pelo estudo dos jogos eletrônicos, mas para todos os que observem a relação entre forma e leitura – no sentido amplo da palavra.

Referências

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Production of Presence*. What Meaning Cannot Convey. Stanford: Stanford University Press, 2004.

JUUL, Jesper. *Half-Real*. Video Games between Real Rules and Fictional Worlds. Cambridge: The MIT Press, 2005.

JØRGENSEN, Kristine. *Gameworld Interfaces*. Cambridge: The MIT Press, 2013.

KITTLER, Friedrich. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press, 1999.

MURRAY, Janet. *Hamlet no Holodeck*. O Futuro da Narrativa no Ciberespaço. São Paulo: UNESP, 2003 (1997).

SAYES, Edwin Michael. Actor-Network Theory and Methodology: Just What Does it Mean to Say That Nonhumans Have Agency? In: *Social Studies of Science*. Vol. 44, No. 1. 2014.

Fora de Quadro

O touro fica. Anotações sobre *O Testamento de Dom Quixote*

The Bull Remains. Notes on *The Testament of Don Quixote*

Albert Elduque¹

¹ *Albert Elduque é doutor em Comunicação Social (2014) pela Universitat Pompeu Fabra (Barcelona, Espanha) e atualmente trabalha no grupo de pesquisa CINEMA desta universidade. Sua tese de doutorado dedicou-se aos conceitos de fome, consumo e vômito, no cinema moderno europeu e brasileiro*

E-mail: albert.elduque@gmail.com



Aproximar-se dos primeiros esboços de um filme futuro é sempre emocionante. Ali, como na fotografia do rosto de um bebê, podemos tentar adivinhar o que virou depois: olhos reconhecidos na velhice, boca analfabeta na qual já vemos futuras palavras, a linha de uma expressão ainda embrulhada por molas bochechas. Nos primeiros rascunhos de um roteiro podemos intuir o que veremos na obra já terminada, como uma imagem despontando na escuridão, tênue e vacilante. No caso de Glauber Rocha, isto não é sempre fácil: às vezes, esta criancinha não é uma, mas são muitas, ou o rosto muda tão rápido que parece múltiplo. Quem assume o risco de traçar a genealogia de *A Idade da Terra* (1980), por exemplo, sabe disso muito bem.

Primeiros rascunhos como filme bebê, mas também como morte ideal. As criancinhas são tão parecidas às pessoas velhas, com seus rostos chatos, gordos, duvidosos! Os primeiros rascunhos de um roteiro são a semente da árvore do filme, mas também seu horizonte, seu sol inatingível: sol que alimenta, mas que fica lá, sem que nunca cheguemos a ele. É a ideia de base, mas também a ideia de fim, a primeira ideia de fim: uma miragem no fundo do deserto, borrenta, vestida de fumaça, o delírio até o qual corre o artista, o mar ao final do sertão. Os primeiros rascunhos são esta promessa primeira a ser pego com as mãos, mas que, finalmente, não é como pensávamos, não exatamente desse jeito, mas um pouco distinta, sem isso, sem aquilo, com alguma coisa mais, com outra forma, novas cenas, distintos nomes e personagens, a realidade da matéria filmada, já palpável. Vale a pena pensar na primeira versão deste jeito também: como um ideal que gera o filme, e como uma possível ideia à qual dirigir nossa experiência do filme. O rascunho, pois, é a primeira fase do processo, mas também pode ser a derradeira, e entre as duas margens está o filme.

Estas são as ideias que vêm à cabeça ao ler *O Testamento de Dom Quixote*, definido como “Roteiro original de Glauber Rocha”, embora seja formado por apenas sete páginas de poucos parágrafos cada uma. Transitando pelas suas linhas, fica claro que se trata do embrião de *Cabeças cortadas*, seu filme rodado na Espanha em 1970. Talvez não seja o primeiro rascunho, mas sim um dos primeiros. Muitas coisas estão lá: o escritório com os telefones, o jovem que faz milagres, os problemas com a esposa, a morte. Mas são extremamente distintos. O livro de Augusto M. Torres, *Glauber Rocha y “Cabezas cortadas”*, é uma



boa passagem entre ambos: ele contém o roteiro e o processo de filmagem, dois degraus intermediários que permitem construir a ponte entre a ideia e o filme. A escada, pois, fica completa. A seguir, queremos simplesmente apontar duas ou três ideias sugeridas pelo choque entre este texto e o filme, sem uma consideração estritamente cronológica, embora às vezes ela seja necessária.

O TESTAMENTO DE DOM QUIXOTE²

Roteiro original de Glauber Rocha

NOTA

Este filme é livremente inspirado no último capítulo de “Dom Quixote” de Cervantes.

A época e o país em que se desenvolve a ação são imprecisos. É um filme que poderia situar-se em qualquer época ou em qualquer país.

A intenção do filme é mostrar os últimos dias de um grande homem através dos seus delírios místicos, psicológicos, religiosos, líricos e existenciais.

O personagem não se chamará Dom Quixote e nada saberemos de seu nome ou de suas origens. Sua coincidência com Dom Quixote é apenas uma: como Dom Quixote, nosso personagem enfrentou a vida solitariamente, sonhou conquistar terras e fortunas e acreditou ter vencido todos os seus inimigos.

No delírio da sua morte nunca saberá se vive um clima de sonho ou de realidade.

² ROCHA, Glauber. O testamento de Dom Quixote. [ca. 1969-70]. Transcrição e tradução do argumento a partir da versão original datilografada em espanhol pertencente ao Arquivo Pessoal Jaume Figueras (Barcelona). O autor agradece ao titular do arquivo pelo acesso à documentação. Os direitos de Glauber Rocha foram autorizados pelos herdeiros do cineasta através da Copyrights Consultoria Ltda.



Como era de se esperar, nada tem a ver este argumento com o final do romance de Cervantes. “Livrementemente inspirado” é, na verdade, dizer muito. No último capítulo de *Dom Quixote* aparece um homem próximo à morte que se confessa a um padre e dita seu testamento a um notário. Mas as semelhanças ficam aqui, e as duas obras afastam-se completamente quanto à questão central: nos seus últimos dias, Dom Quixote recupera a lucidez e renega dos romances de cavalarias; ao contrário, o personagem de Glauber, que no filme será chamado Díaz II, vive as últimas horas na fronteira entre realidade e fantasia. Glauber disse que na primeira parte do filme ele tem alucinações sobre seu poder e seu mito, e na segunda parte sobre sua morte³. O cineasta, pois, fica com a ideia central de *Dom Quixote* e descarta ou esquece a lucidez, que desponta no final do livro. Já se falou que *Cabeças cortadas*, junto a *Der Leone Have Sept Cabeças* (1970), é uma possível fonte de inspiração para *Eztetyka do sonho*, que Glauber apresentaria na Columbia University no ano seguinte⁴. Não é o filme o despertar da razão, mas a perda absoluta: Dom Quixote, aqui, vai ver gigantes, e não moinhos, até o fim.

.../...

A ação se desenvolve num Palácio, ou numa grande mansão rodeada de jardins. Pode tratar-se de um velho Solar ou de um palácio com móveis antigos e modernos. Estes detalhes não são importantes. Algumas cenas deverão ser filmadas nas ruas ou pelos campos, mas sem estabelecer nenhum vínculo direto com a realidade de nenhuma cidade ou de nenhum país.

Em alguns filmes do cinema político da época, personagens alegóricos parecem ser jogados num território virgem ou selvagem, sempre desconhecido, para colocar em cena a História. Alguns filmes de Godard são bons exemplos disso. *Cabeças cortadas* poderia ser-lhe comparável, ainda mais porque no cinema de Glauber os espaços tornam-se com frequência metáforas e abstra-

³ TORRES, Augusto M. Glauber Rocha y “Cabezas cortadas”. Barcelona: Anagrama, 1970, pp. 86-87.

⁴ AVELLAR, José Carlos. Glauber Rocha. Madrid: Cátedra / Filmoteca Española, 2002. p. 103.



ções. É assim, mas não: como em seus filmes brasileiros, em *Cabeças cortadas* referências culturais acumulam-se (Santa Águeda, Goya, as Cruzadas, a *cobla* catalã, os ciganos, Sant Pere de Rodes), e o objetivo inicial choca contra o grande número de elementos concretos encontrados durante a filmagem. Além disso, trata-se de um ótimo retrato, de forte materialidade, de uma paisagem: o norte da Catalunha, ao lado da França, terra despenteada pela tramontana, forte vento que lembra os moinhos de Cervantes

.../...

-1-

Um dia de manhã o Personagem, gordo e velho, sai do seu Palácio e vai ver um touro que pasta no seu jardim. O sol esquenta, e o personagem aproxima-se do touro e o acaricia como se se tratasse de um velho amigo. É um velho touro decadente, que nunca entrou numa arena, porque em outros tempos o personagem o estimulava e por isso o comprou, para criá-lo e para evitar que morresse. Nesta manhã, conversa com o touro que o ouve em silêncio e diz que este touro é o único grande amigo que teve na vida. O personagem está triste e pressente que vai morrer.

Depois o Personagem entra num escritório, onde há papéis velhos e telefones. Anima-se e fala por telefone com diversos lugares do mundo, pegando informações sobre sua imensa fortuna. Não se saberá se na realidade esta imensa fortuna existe. Para um país diz que todas as terras devem ser vendidas e o dinheiro depositado em Bancos. Para outro país diz que toda sua fortuna deve ser dada às Instituições beneficentes. Para outro, que toda sua fortuna deve se dar às Universidades. Para outro país, que todas as suas rendas têm que ser implacavelmente cobradas. Discute pelos telefones, escreve cartas, mexe nos papéis e num grande livro anota coisas misteriosas em hieróglifos.

.../...



Nesta primeira página de ação há dois elementos fundamentais do argumento: o touro e os telefones. Díaz falando em distintos telefones ao mesmo tempo é uma cena que fica na obra final, de um jeito bem parecido ao que vemos neste primeiro texto. Mas com o touro é diferente: as cenas entre Díaz e ele chegaram ao roteiro, mas não foram filmadas. O animal tinha que morrer, mas Rosa Penna gostava dos animais e o evitou⁵. Por fim, ele fica simplesmente como um elemento estranho no filme acabado, um acompanhamento de outras cenas. Nesta página, o futuro do argumento desdobra-se em dois caminhos, o dos afortunados e o dos despossuídos, as imagens que ficam e as que são abandonadas.

.../...

-2-

Em seguida encontramos o Personagem, como São Francisco, entre os pobres doentes. Veste-se como um daqueles infelizes e com eles conversa sobre a miséria da raça humana e de todos eles escuta confidências de suas desgraças que o fazem derramar lágrimas. Por baixo de sua túnica bota remédios e dinheiro mas os pobres dizem que não precisam de coisas materiais pois a miséria engendra neles a espiritualidade total. O Personagem vê um jovem pobre que faz um milagre, fazendo que dois velhos paráliticos caminhem de novo. O Personagem pede ao jovem milagroso que o cure das várias doenças que padece, mas o jovem lhe responde que não pode fazer milagres por encomenda, mas somente por pura inspiração.

Como Jó o Personagem se flagela nas costas e pena pelo deserto com fome e com sede.

Depois, à noite, no seu grande quarto, recebe sua esposa, que é uma senhora de grande dignidade e conversa com ela sobre o amor que uniu os dois no passado mas que agora não existe mais.

.../...

⁵ TORRES, Augusto M. Ibidem. p. 67.



Pierre Clémenti disse apenas uma frase, repetida várias vezes, em *Porcile* (Pier Paolo Pasolini, 1969), não falou nada em *I cannibali* (Liliana Cavani, 1970), proferiu poucas palavras desconhecidas como homem milagroso em *Cabeças cortadas*. Seus milagres no filme são silenciosos, mas também são produto da miséria, daquela fome que Glauber via como provocadora de sonhos, de imagens surreais, de uma espiritualidade total. Eis o que gera os planos e os milagres em *Simão no Deserto* (Luis Buñuel, 1965), e o que provoca (numa das muitas leituras possíveis) a aparição do mar em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). Seria Dom Quixote, também, um personagem desta família? Seria ele “um fanático latino organicamente faminto”⁶, que “liberta pela imaginação o que é proibido pela razão”⁷? Dom Quixote não provoca milagres, mas: é possível que ele seja um agente daquela estética da fome que vira estética do sonho? Representa ele aquela carência que gera a nova imagem desejada, e que encontra uma bela síntese no filme de Buñuel? São os gigantes, finalmente, como o diabo Silvia Pinal no deserto? São eles, talvez, como o mar que inunda o sertão?

.../...

-3-

A senhora lhe diz que foi uma boa esposa, que teve os 10 filhos que ele queria e que todos estão pelo mundo e que são homens de bem, casados e felizes. A senhora lhe diz que sempre foi uma boa esposa, dedicada e fiel e que ele pelo contrário, foi infiel e perverso. Mas que ela, como boa esposa, lhe perdoava tudo isto e lhe permaneceria fiel e dedicada inclusive depois da sua morte. Ele lembra sua esposa dos amores infiéis que teve, dos filhos bastardos que teve e lhe pede perdão por todas estas coisas, e ela o perdoa.

Depois o personagem recebe os grandes arquitetos e pintores para um banquete, e durante a refeição discute com todos

⁶ ROCHA, Glauber. “A moral de um novo Cristo.” In: O século do cinema. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 189.

⁷ ROCHA, Glauber. Ibid.



eles questões de arquitetura e de pintura e lhes diz que o ideal da sua vida é reconstituir uma civilização Grega. No seu testamento deixará para os artistas uma ilha, como a ilha que governou Sancho Pança, onde a civilização Grega ressurgirá com o objetivo de salvar o homem através da beleza da arte. O personagem lembra e condena as Orgias Romanas. Condena as fraquezas do homem pela carne, condena a libertinagem sexual e moral e depois pede a cada um dos pintores que lhe faça um retrato para a posteridade.

.../...

Em *Cabeças cortadas* não há dez filhos, mas três, e bastardos. E eles não são homens de bem, mas personagens conflitantes, que chegam e dizem ao pai que não o amam. Aparecem aqui as intrigas de Shakespeare, com diálogos que invocam *O Rei Lear* e *Macbeth*, no mínimo; no roteiro publicado por Augusto M. Torres se faz presente também *Hamlet*, com o fantasma do pai aparecendo e acusando o tio da sua morte⁸. *Cabeças cortadas* tem sido considerada, fundamentalmente, uma versão da história de *Macbeth*, com trechos idênticos, e o projeto, para esquivar a censura, levou o nome de *Macbeth 70*⁹. Porém, a matriz primeira do filme parece não ser *Macbeth* ou Shakespeare, mas Cervantes e as alucinações do Quixote: a sombra do rei da Escócia ainda não está neste primeiro documento.

.../...

-4-

Depois recebe o padre confessor e o médico. Confessa os seus pecados, os seus roubos e crimes, mas lembra-se também de seus atos de caridade, de justiça, e de humanismo. Diz ao Padre que deixará uma grande fortuna para que seja construída uma grande igreja, com uma torre muito alta. O médico lhe examina e diz que todas suas dores físicas, que

⁸ TORRES, Augusto M. Op. Cit. pp. 50-51.

⁹ Idem. p. 71.



o matarão em pouco tempo, nasceram da sua mente doente. Ao médico, responde que deixará uma fortuna para construir um grande hospital para os loucos, porque com a mente sã os homens serão fisicamente sãos.

Depois recebe os bandidos e as prostitutas, e a todos perdoa depois de criticar os seus crimes e os seus pecados.

Agora encontramos o personagem diante do mar e do céu, vazio e triste. Lembra-se das guerras nas quais participou como cavaleiro das cruzadas lutando contra os Mouros. Lembra-se de uma diogen¹⁰ que conheceu e que nunca possuiu. Para ele o mar é um Dragão, ele se transforma em São Jorge contra o mar e os moinhos de vento.

Lembra-se que foi bandido, saqueador e cruel com os seus inimigos. E descobre que somente poderá salvar sua alma se puder reencontrar a diogen perdida e se casar com ela antes da morte.

.../...

Diante do mar Díaz não se transforma, mas parece ter visões. Já se falou do mar fílmico como espaço que desperta a imaginação, o discurso e a memória, seja no Brasil ou em Portugal¹¹. Mas este ditador não precisa da água: às vezes uma simples mudança de imagem dá início às lembranças. Noutros momentos, sua vista parece perdida, olhando para qualquer lugar, procurando alguma coisa que não está lá, como já fizeram outros personagens de Glauber. Ficaria pendente voltar à literatura, e explorar como estes olhos procurando no infinito apresentam-se no romance de Cervantes.

¹⁰ A palavra, mantida como escrita originalmente, não existe em Espanhol. Parece tratar-se de uma variação da palavra “virgem” que aparecerá no capítulo 5. Possivelmente uma mistura, entre as palavras espanholas “dios” (ou “diosa”) e “virgen” ou entre “diogo” (em sua acepção de “diabo”) e “virgen”.

¹¹ GERBER, Raquel. O mito da civilização Atlântica: Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente. Petrópolis: Vozes, 1982; SALVADÓ CORRETGER, Glòria. Espectres del cinema portuguès contemporani: història i fantasma en lès imatges. Palma de Mallorca: Leonard Muntaner, 2012.



.../...

-5-

O Personagem volta ao seu palácio, onde se senta ao piano e toca uma música que improvisa. E chega à conclusão de que deve preparar a sua própria morte e a sua própria absolvição.

E pede que lhe tragam o seu caixão e o prepara com o mordomo. Sonha que casa-se com a virgem que chega vestida de noiva.

A esposa e os filhos vêm para chorar sua morte. O jovem que fazia milagres também chega e o personagem lhe diz um segredo não ouvido. O jovem sai derramando lágrimas, muito triste, mas sua expressão denuncia que aprendeu uma grande verdade.

Imagens de guerra e de felicidade entrecruzam-se na mente do Personagem que morre. Veste uma túnica branca, recebe a extrema-unção, e sai para o jardim onde quer ver o velho touro pela última vez. Chora ao lembrar-se dos touros que morrem nas arenas. Acaricia o touro e morre no jardim sob o sol, vendo ao longe os moinhos de vento que giram silenciosos.

Tem muitos amigos, pobres e ricos, que vêm para chorar sua morte e rezar na missa que o Padre celebra.

FIM

Já foi dito: o touro é um dos personagens principais deste roteiro balbuciante. Trata-se da figura amada, o animal que quer ser abraçado, cavalo de Turim deste ditador decadente. Touro que finalmente aparece como elemento decorativo, no fundo da imagem, das cenas de representação (danças, por exemplo) e da cena das escadas. Esta última é uma das mais belas do filme. Díaz recita um trecho de *Macbeth* à câmera e depois sobe as escadas, arrastando Rosa Maria Penna, e começa a soar *Fallaste Corazón*. Eles sobem, vemos os filhos bastardos mortos, e desce Doña Soledad, que bebe o veneno,

arranca os seios, numa homenagem a Santa Águeda, os deposita nos filhos mortos, e cai no chão. Em todo este trecho soa a música, e o touro está em cima das escadas, contemplando tudo.

Nestas escadas, em primeiro término, Díaz recitou *Macbeth*, Doña Soledad se matou. Eis a intriga familiar, a intriga de poder, que daria forma, finalmente, ao roteiro de *Cabeças cortadas*. No fundo, primeiro invisível por trás de Díaz, depois como observador mudo, o touro, como um elemento excêntrico, que não deveria estar lá, estranho. Mas ele o sabe: “Sou mais velho que vocês, cheguei a este filme antes, cheguei quando as intrigas de palácio ainda não existiam, quando *Cabeças cortadas* ainda era *O Testamento de Dom Quixote*. Fui esquecido, mas permaneço nesta imagem, nestas escadas”. No fundo, pois, a semente, a primeira imagem, enquanto em primeiro plano apresenta-se o discurso final. As escadas conectam o sintoma dos planos não feitos com os momentos chave do enredo. Ou, como falamos no início, o filme real e o filme desejado, talvez um desejo deste Dom Quixote que é Díaz, mas também Glauber. Uma escada de dupla direção. Eis uma imagem possível da história do filme.

Música como trajetória moderna:
argumento do filme “O Signo do Leão”
(1959-1962) de *Éric Rohmer*

Marina Takami¹

¹ *Mestre em estética e história da arte pela Universidade de São Paulo e doutoranda em estética e história do cinema na Universidade Paris 8 (Bolsista da Capes).*

E-mail: marinatakami@gmail.com

“não gosto de música. Faço o que posso para eliminá-la da minha vida e dos meus filmes. Ela me irrita, me constrange, me cansa; contrariamente ao ditado, não adoça de forma alguma meus modos, nem meu humor”²

Éric Rohmer tem as primeiras experiências como cineasta no começo dos anos 1950, com a realização de pelo menos cinco curtas-metragens. Nesse mesmo período ele filma uma adaptação de *Les Petites Filles modèles* (1952), a partir do texto homônimo da Condessa de Ségur (1799-1874), que, apesar de permanecer inacabado na fase de montagem, pode ser considerado o primeiro filme de longa-metragem da *nouvelle vague*. No fim dessa mesma década, Rohmer, então redator-chefe e crítico da revista *Cahiers du cinéma*, dá início à filmagem do seu segundo longa, do qual é também autor do argumento original.

O manuscrito do argumento do *Signo do Leão*, assinado e não datado, contém a ideia central do filme, baseada na crença do protagonista em seu destino guiado pelo horóscopo. Do mesmo modo estão ali esboçados a sua confrontação desastrosa com a sociedade moderna e o seu caráter sensível, pontuado pela música e pelo misticismo. O texto enfatiza a resignação do personagem diante dos acasos felizes e infelizes que ocorrem em suas andanças por Paris durante o verão de 1959. Identificam-se três etapas principais da escrita do filme *Signo do Leão* por Éric Rohmer, são elas: argumento, roteiro intermediário e roteiro. Existem duas versões do argumento do filme quase idênticas, uma manuscrita (traduzida abaixo) e outra datilografada; tratam-se de textos descritivos nos quais não há qualquer indicação de diálogo. Há duas versões intermediárias do roteiro (aqui nomeadas A e B), ambas datilografadas e corrigidas à mão; são textos mais detalhados e, por isso, consideravelmente mais extensos que os argumentos mencionados acima, contendo poucas frases de diálogos e que apresentam algumas sequências diferentes da versão final. Esta, que chamamos simplesmente de roteiro, contém os diálogos completos, as especificações de movimento de câmera, indicações das ações dos personagens e a numeração dos planos.³

² ROHMER, Éric. *Ensaio sobre a noção de profundidade na música: de Mozart em Beethoven*. (tradução Leda Tenório Motta e Arthur Nestrovski). Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 19.

³ Serão tratados no presente texto o argumento manuscrito e as duas versões intermediárias do roteiro (A e B).

Num primeiro momento, o personagem principal chama-se Paul W., uma espécie de homenagem a Paul Gégauff (1922-1983), – romancista, melômano, pianista nas horas vagas e coautor dos diálogos do filme – cujo estilo de vida inspiraria vários outros personagens de Rohmer. No parágrafo de abertura da versão A do roteiro, em termos gerais já bastante próxima da forma final, o autor explica que o personagem principal do filme é na verdade Paris; a trajetória do herói será apenas um pretexto para observarmos a cidade a partir de uma outra perspectiva. Na versão B, não por acaso, o nome do protagonista passa a ser Pierre W., tal qual no filme, e o sentido dessa alteração é enfatizado em uma de suas falas finais, referindo-se às construções da cidade: “eu não sou nada, eu sou uma pedra [*pierre*], mais baixo que a pedra, sim, vocês veem, estas pedras, a pedra...”⁴

Neste processo de escrita do roteiro, Rohmer diminui a influência do seu inspirador (Paul Gégauff) sem perder, contudo, os traços do dandismo do personagem, para dar maior importância à materialidade da cidade. O espaço geográfico e a geometria das trajetórias estão assim entre os eixos principais do *Signo do Leão*. Para além dos filmes, preocupações quanto à espacialidade no cinema foram abordadas por Rohmer no artigo teórico fundador *Le Cinéma, art de l'espace* (1948) e em sua tese de 1972 sobre a organização do espaço no filme *Fausto* de F. W. Murnau (1888-1931).

O cineasta também considerava a dimensão sonora da imagem como parte da ancoragem do filme a um determinado lugar físico, neste caso às ruas de Paris. No *Signo do Leão*, este componente intrínseco à imagem - ruídos de carros, campainha, sirene do barco, vozerio da feira, sino da catedral, conversas dos passantes e, sobretudo, o martelar dos passos cansados de Pierre sobre os pavimentos quentes da cidade – dialoga com as aparições da música que acompanha o protagonista durante suas marchas solitárias. Rohmer quis ainda imprimir em seu filme uma visão do cosmos por meio da identificação de elementos naturais que subsistem no meio urbano, como a água e o calcário, além de destacar a visão do céu visto da terra.

⁴ Salvo menção contrária, todas as citações diretas do presente texto foram extraídas do dossiê *Signe du Lion* – cota RHM 1.1 – *écriture du film* pertencente ao Fundo Éric Rohmer – IMEC; textos originais em francês traduzidos pela autora.

A música do filme, uma sonata para violino solo, representa o estado de isolamento do homem nesta natureza modificada que é a cidade. Sua presença está indicada desde a primeira versão do argumento e, apesar de ter sofrido alterações no decorrer do processo de escrita, não deixará de ser um elemento primordial na estrutura da *mise-en-scène*. A arte é o único elo que persiste entre Paul/Pierre e a sociedade, sendo responsável pelo resgate da decadência profunda para a qual ele se deixou levar.

No argumento do filme o personagem é um talentoso instrumentista que toca a sonata para violino solo do compositor húngaro Béla Bartók (1881-1945), composta em 1944 durante seu exílio americano. De caráter virtuosístico e moderno, esta música “sinistra” e repleta de dissonâncias acompanha e assombra Paul/Pierre durante todo o verão. Já na versão B do roteiro o personagem é, além de instrumentista, compositor da sua própria sonata. Deste modo, o cineasta renuncia à sonata de Bartók mas esta permanece no texto como inspiração assumida do protagonista.

Rohmer encomenda uma sonata a Louis Saguer (1907-1991), compositor de origem alemã naturalizado francês, que será utilizada de forma fragmentada no filme como sendo a composição de Pierre. Trata-se de uma sonata para violino solo em três movimentos (*Musique pour un violon*), claramente inspirada na sonata do compositor húngaro, seguindo a solicitação do cineasta. No filme não há nenhuma menção direta à sonata de Bartók, mas Rohmer confia ao espectador o reconhecimento desta relação por meio da estética da música de Saguer. O nome do compositor húngaro será discretamente mencionado uma única vez numa das sequências finais do filme: num café, uma cliente questiona, ao escutar a sonata de Pierre, se seria uma peça de Bartók. Diante da resposta negativa, ela acrescenta: “Em todo caso, é moderno”.

Um dos pontos de interesse de Rohmer na filiação de seu filme à Bartók é a referência aos Estados Unidos, ao mesmo tempo país de exílio do compositor húngaro e país natal de Paul/Pierre. Sabe-se que o cineasta combatia como crítico o antiamericanismo de intelectuais franceses como Georges Duhamel. Contudo, o aspecto mais relevante do interesse de Rohmer neste vínculo é o desejo de inscrever o *Signo do Leão* numa certa modernidade fundamentada na tradição. Bartók é reconhecido pelo seu trabalho pioneiro de etnomusi-

cólogo, compilando melodias tradicionais de sua região natal, trabalho que influenciaria sua obra de compositor vanguardista. Ele não aderiu a técnicas modernas de composição em voga na época, como o atonalismo, preferindo explorar novos usos da música modal, que mantém elos com uma tradição musical oral e popular e, neste sentido, contribuiu para a inovação da música de concerto. Pode-se dizer ainda que Rohmer identificava na obra de Bartók um modo de demarcar o lapso de tempo em que o protagonista encontra-se banido da sociedade, entre mundos: entre antigo e moderno, entre popular e erudito, entre novo e velho mundo, entre natural e artificial, entre céu e terra, entre esnobismo e resignação, entre riqueza e miséria extremas. O instrumento solista e a tradição nômade do violino cigano também contribuem à caracterização da solidão e da melancolia do personagem.

No final da versão A do roteiro, após receber uma herança, Paul/Pierre organiza uma festa de noivado. Na ocasião, ele se recusa a ouvir um disco com a sonata de Bartók, gravada por ele mesmo no passado, e sugere, ao invés disso, a *Marcha de Frédéric o Grande*, música militar que remete à guerra austro-prussiana do século XVIII. A escolha de Paul/Pierre pela ostentação é representativa do caráter e do sentimento de triunfo do personagem que quer esquecer “as desgraças” que acaba de atravessar. No meio da história, quando começa o desespero do personagem que não tem mais a quem recorrer, e imediatamente antes que ele se una aos mendigos, o autor descreve as trajetórias do herói pela cidade repetindo a sua principal e quase única ação: “Ele caminha... [// *marche...*]”. Isto poderia ser entendido como uma mera deambulação e, ao mesmo tempo, como a marcha de um soldado obediente e conformista guiado por um elemento superior. Esta festa de noivado que fecharia a história não existe no filme. Além de expor nitidamente a preferência de Paul/Pierre por um hino de vitória no lugar de um canto melancólico, a sequência enfatiza o tema do casamento, bastante evidente na escrita, mas quase ausente no filme realizado. Ainda no mesmo tema, na versão B do roteiro, numa festa no início da trama, Paul/Pierre responde a uma provocação de Fred sobre seu namoro entoando uma canção *Belle Époque* que diz: “O homem não é nada antes que se case...”; essa passagem foi riscada por Rohmer no próprio texto.

No filme, ouve-se a sonata de Sauer (inspirada em Bartók), que na ficção é a composição de Pierre, já nos letrados de abertura. Alguns acordes dessa mesma música são tocados pelo personagem numa festa no começo da história (música de tela) e ela reaparece (música de fundo) exatamente no momento em que ele inicia suas marchas pela cidade. No final, Pierre é resgatado da miséria graças a um amigo jornalista que reconhece “a sua sonata” ao escutar um breve fragmento tocado por ele no terraço de um café onde mendigava.

Este uso da música será uma das raras exceções na filmografia de Rohmer, que já neste caso torna os limites entre música de fundo e música de tela permeáveis. Esta sonata estrutura a *mise-en-scène* de Rohmer; isso explica em parte a sua grande inquietude ao descobrir no fim de 1960 a existência de uma versão remontada pelo produtor onde a música original de Sauer teria sido substituída por uma sinfonia do compositor alemão Johannes Brahms (1833-1897), o que alteraria substancialmente o caráter do personagem e a atmosfera do filme. O lançamento da versão de Rohmer, tal como conhecemos atualmente, deu-se em 1962, mais de dois anos depois do início das filmagens.

Vale lembrar ainda que, além da composição original de Sauer, o filme apresenta outras intervenções musicais (Beethoven, Schubert, sátira de uma ópera de Wagner, música de baile); além da modernidade da música, estão presentes outros elementos identificados com a sociedade moderna, tais como: o telégrafo, o telefone, o toca-discos, o automóvel, o aeroporto, a fotografia e a imprensa ilustrada.

No processo de escrita dos filmes, Rohmer nunca abriu mão do valor literário de seu texto; ele é autor de todos os roteiros dos filmes que realizou. No caso do *Signo do Leão*, além da atenção aos diálogos nota-se o cuidado do cineasta em aprimorar suas frases, substituindo expressões de uma versão à outra, em passagens apenas descritivas e cujas palavras não são pronunciadas no filme. Sabe-se que Rohmer tentou seguir a carreira de escritor antes de voltar-se ao cinema, tendo publicado o romance *Elisabeth* em 1946. A série de filmes *Seis Contos Morais* (1962-1972) é o exemplo mais patente da passagem da escrita literária à realização, como podemos notar na explicação

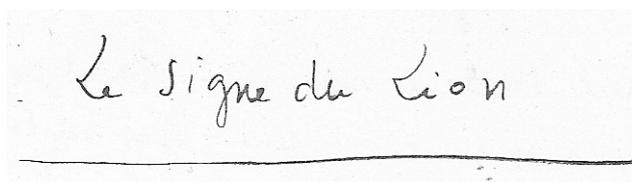


do autor no prefácio da publicação em livro destes roteiros, cuja maioria dos argumentos foi elaborada em forma de novela já nos anos 1940:

Por que filmar uma história quando se pode escrevê-la? Por que escrever, quando se vai filmar? Esta dupla pergunta é retórica somente em aparência. [...] Se eu transformei meus *Contos morais* em filme, é porque eu não obtive êxito ao escrevê-los. E se, de um certo modo, é verdade que eu os escrevi – nesta forma em que eles serão lidos – foi unicamente para poder filmá-los.

Estes textos, então, não são 'tirados' dos meus filmes. Eles os precedem no tempo, mas eu quis num primeiro momento que eles fossem outra coisa além de 'roteiros': assim, toda referência à *mise-en-scène* cinematográfica está ausente nesta publicação. Eles tiveram, desde o primeiro traço, uma aparência resolutamente literária.⁵

O argumento do *Signo do Leão* traduzido abaixo é uma transcrição da versão manuscrita conservada por Éric Rohmer. Considera-se deste modo que este é o texto mais antigo existente relativo à concepção do filme. Em algumas passagens do argumento foram inseridos fragmentos de textos tirados das duas versões intermediárias do roteiro (A e B) a fim de possibilitar, mesmo que de modo fragmentado, uma leitura paralela do processo de escrita do cineasta.



6

[1] Que em Paris em pleno século XX um homem que viveu até os seus trinta e cinco anos na comodidade, que causou boa impressão no mundo, possa ser reduzido, em poucas semanas, à extrema miséria, a ponto de quase morrer de fome, aqui está algo que é difícil de acreditar, mas que nada tem de

⁵ ROHMER, Éric. *Six contes moraux*. Paris: L'Herne, 1974. p.7.

⁶ Transcrição e tradução do argumento do filme a partir da versão manuscrita do autor; documento pertencente ao Fundo Éric Rohmer – IMEC, dossiê *Signe du Lion*, cota RHM 1.1 – *écriture du film*. A autora agradece a Laurent Schérer pela autorização de reprodução, tradução e publicação do presente documento.

impossível. Em tal circunstância, nosso herói não acreditará que tamanha má sorte possa se obstinar sobre ele, ele hesitará em utilizar os limites de suas capacidades, ele contará com um acaso favorável que não chega nunca. Então um belo dia, ele perceberá que não faz mais parte da sociedade, julgará o comportamento de seus semelhantes com os olhos de um habitante de Sirius. Ele até descobrirá neste distanciamento um certo deleite. Ele tomará consciência da insignificância de cada coisa e da sua própria insignificância, nem mesmo o suicídio não o tentará mais, ele terá somente uma vontade: esticar-se na terra e dormir... Assim é que subitamente ocorrerá um acaso ainda mais extraordinário que as desgraças que ele acaba de atravessar. Tudo passará como se este período tivesse sido somente um sonho ruim. Aparentemente, ele não terá nada aprendido nem nada esquecido, mas somente na aparência...

[1] Esta história é apenas um esqueleto de um filme no qual o principal personagem é Paris. Acompanhando nosso herói, banido por um momento da sociedade, nós aprenderemos a contemplar com um olhar novo os aspectos familiares de uma grande cidade. (roteiro A)

Paul W.⁷ teve uma juventude despreocupada. Ele herdou de seu pai uma fortuna considerável e sabe que ele deve herdar de uma tia octogenária uma fortuna mais considerável ainda. Com o patrimônio dissipado bem rapidamente, ele soube se manter graças a certos expedientes, e as dívidas se acumulam, pois a tia tarda a morrer. Paul ama acima de tudo a sua liberdade, e a necessidade de encontrar uma situação não se apresentou a ele. Ele é preguiçoso? Parece em vez disso que ele teme a escravidão de uma tarefa determinada. Ele acredita no seu destino, mas ao mesmo tempo ressentido uma angústia que aumenta com a idade. Ele sente que um ser como ele não tem mais lugar na sociedade moderna, ele experimenta um sentimento de culpabilidade que ele dissimula sob traços de cinismo? Ele se orgulha de não ser útil para nada, gosta de se passar por um bufão, um personagem frouxo e fútil, ao menos aos olhos daqueles que o conhecem somente superficialmente. Ele tem um talento real de violinista, mas ele nunca se decidiu a dedicar-se a sua arte e a tocar em concertos.

⁷ No filme, Pierre Wesserlin (Jess Hahn).



Ele tem um amigo que é seu exato oposto. François C.⁸, jornalista, é econômico na mesma medida em que Paul é pródigo, tão aplicado quanto o outro é negligente. Porém, a amizade deles é sólida. Cada um encontra no outro o seu complemento.

Desde há algum tempo, Paul perdeu a boa confiança em si mesmo. Ele bebe para se auto iludir. Suas finanças vão mal. Ele sabe que em breve deve deixar o apartamento que um amigo lhe emprestou. Pouco a pouco ele perdeu suas antigas influências. Ele resolveu, sem entusiasmo, realizar um casamento por conveniência com a sua amante do momento.

A história começa no momento em que ele recebe a notícia da morte de sua tia. Ele quer festejar, sem perda de tempo, o acontecimento. François financiará a festa. Convida-se alguns raros amigos, todos boêmios que Paul despreza. A festa é barulhenta [2]; mas sem alegria [3]. Dela emana uma espécie de burlesco ridículo. Paul sente que esta satisfação chega muito tarde e que ele não tem mais gosto por nada. François, que havia se alegrado com ele, decepciona-se. Tudo termina em uma lamentável orgia.

[2] O calor aumenta. Alguém pede à Paul para tocar violino. Ele faz charme, depois se decide. Ele ataca a sonata de Bartok. Ele erra algumas notas e para. 'Eu jurei não tocar mais, e além disso esta música é sinistra. Vocês não sabem mais se divertir, nem eu.' (roteiro A)

[3] Alguém pega um violino que dava sopa por ali e faz ranger as cordas. Pierre grita para que pare e, irado, recupera o instrumento. Fred lhe diz de tocar algo, a sua sonata, por exemplo, uma de suas duas ou três obras, que um concerto parisiense tinha até aceitado inserir no programa. Pierre se faz implorar e, enfim, se desculpa. Esta sonata é visivelmente inspirada na sonata de Bartók. Ele erra algumas notas no fim de alguns compassos e para, dizendo que não está em forma, que renunciou ao violino há mais de cinco anos, que ele nunca acreditou em seu talento de músico, que sua única aptidão é de longe a vagabundagem, e que o destino se mostra clemente. (roteiro B)

Mas a tia, que não aprova a sua maneira de viver, deserdou-o em benefício de seu outro sobrinho que receberá a totalidade da herança. É esta informação que recebe François no retorno de uma reportagem de três semanas. Paul, diz o zelador, teve que deixar seu apartamento. Ele erra sem recursos

⁸ No filme, Jean-François Santeuil (Van Doude).

de hotel em hotel. François começa em vão a sua busca. Ele deve partir na mesma noite para uma nova reportagem.

Nós reencontramos Paul em um hotel miserável. Ele conta com a volta de François e gastou muito rápido seus últimos centavos. Ele telefona ao jornal, mas muito tarde. François já está na estrada... Paul vê somente uma solução: emprestar, mas de quem? Ele faz um levantamento de todas as suas antigas influências: de alguns ele não tem mais nada a esperar, outros partiram de férias pois nós estamos no meio de julho. Ele consegue obter somente uma pequena soma que lhe permitirá de aguentar ainda alguns dias. Ele passa o tempo telefonando, correndo de um lado para o outro. Trabalho perdido, ele gasta seu dinheiro e suas últimas esperanças. Um belo dia, ele é expulso de seu hotel.

O que ele pode fazer? Esperar. Esperar o quê? Um acaso favorável que terminará por se apresentar. Ele anda ao acaso nas ruas de Paris; olha. As idas e vindas, os gestos dos passantes o fascinam, eles lhe parecem dotados de um significado que ele não é mais capaz de compreender. Eles fazem parte de um universo do qual, ele o sente bem, ele está de agora em diante excluído. Ele não vale mais que um paralelepípedo da rua e, o que é mais grave, ele não sente mais nenhum desejo, nenhuma vontade: ele observa os namorados abraçados, as pessoas jantando, os homens de negócios ou os *flaneurs*, com a mesma indiferença. Volta insistentemente à sua mente uma melodia de uma sonata de Béla Bartók que ele tocou na noite da festa. Esta música exprime para ele um sentimento ao mesmo tempo de solidão terrível e de dissolução no caos original. Seu olhar se dirige tanto ao céu noturno onde brilha a estrela do signo sob o qual ele nasceu, como em direção ao chão sem trégua mais duro aos seus pés, sobre o qual ele gostaria de se deitar quando não tiver mais forças. Mas esta pedra ela mesma resiste a ele: tudo lhe é estrangeiro. No alto, em baixo, na frente, atrás, é mais que um muro de uma prisão que parece fechar o seu cerco.

É preciso no entanto fazer alguma coisa. Ele encontra enfim um camarada do bairro que lhe propõe se associar a um traficante cujo o endereço na periferia ele lhe fornece. Mas ele perde seu último bilhete de metrô. Esta marcha

a pé, sob um calor canicular acaba com as suas últimas forças e com a última obstinação. O traficante foi preso. Resta o retorno sob o calor... [4]

[4] Ele caminha... Ele atravessa as portas de Paris... Ele chega no endereço indicado. Portas e janelas fechadas. [...]

Ele retorna. O calor é tórrido. [...]

A noite cai. Ele retorna ao café do dia anterior, mas, desta vez, ninguém. Ele retoma a sua marcha mancando.[...]

Ele dorme quase ao amanhecer e acorda tarde na manhã seguinte.

Ele se levanta e caminha com dificuldade... [...]

Ele caminha ao longo do rio. [...]

Ele caminha pelas ruas. Ele tenta abordar um passante. Após duas ou três tentativas, ele renuncia. Sua marcha ralenta. Ele murmura palavras incompreensíveis com a voz de um velhaco, gesticulando como uma espécie de discurso sem fim. Ele anda ao longo de um edifício, apoiando-se contra a pedra.

Ele para, continua seu monólogo, de frente ao bulevar. Alguns o observam e seguem seus caminhos. Do outro lado da calçada, os terraços dos cafés começam a esvaziar; ele se vira e olha a pedra, como que fascinado por ela. A palavra pedra repetida sem parar acaba por constituir o todo do seu discurso. [...]

Ele está na margem do rio, embaixo e caminha ao longo da água.(roteiro A)

Ele está determinado a fazer qualquer coisa, mas ele não sabe roubar, menos ainda mendigar, nem se dirigir a um centro de caridade. Um último sobressalto de orgulho o impede. É o roubo que ele prefere, mas ele o faz tão desajeitadamente que ele não tem coragem de repetir a tentativa...

Aliás ele sente que tudo é inútil. Ele se rende absolutamente ao destino. O cansaço, a fome o impedem de pensar. Ele só tem uma vontade, dormir, deitar sobre esta pedra cuja fascinação aumenta de hora em hora. E, em uma tarde ensolarada de domingo, ele se estica sobre as margens do Sena, sem mesmo despertar a atenção dos passantes.

Ora, neste mesmo momento, sucede o último dos acasos sobre o qual ele teria contado. Seu primo morre em um acidente de automóvel.

A sua desgraça está então completa, pois ele é rico sem saber e talvez não o saberá nunca. Ele é assim, derrisão extrema, favorecido por pequenas oportunidades que o fazem se instalar ainda mais profundamente no seu infortúnio. Ele desperta do seu torpor, associa-se a mendigos, com os quais ele se resigna em compartilhar a vida. A sua miséria é tão abjeta que a morte não parece mais uma saída possível. Ele aceita seu destino e vive esta nova vida,

tal como fazia antes com sua existência parasita: ele se entrega às mesmas farsas às quais ele se entregava no mundo, demonstra o mesmo cinismo. Talvez ele encontrara a sua vocação. Sua nova condição lhe parece uma punição que ele aceita com uma resignação amarga. Ele tem o que merece.

François enfim voltou. Ele recebe a notícia da morte do primo. É preciso encontrar Paul, mas Paul está irreconhecível. Ele cruza com Paul na rua sem reconhecê-lo.

Uma noite Paul e um mendigo vão fazer um número burlesco no terraço de um café o qual nosso herói frequentava antes. Paul de repente toma consciência de sua abjeção: ele não tem mais coragem de participar da bufonaria do seu camarada. [5] Um violinista passa e desperta nele o desejo de tocar como que para se persuadir que é ainda o mesmo homem que festejava outrora nos salões. Ele se apodera do instrumento e ataca as primeiras notas da sonata, mas seus dedos estão desajeitados... Então sua abjeção aparece e torna-se intolerável: ele delira, se lança em um discurso louco, incompreensível, para a grande satisfação dos curiosos. Tudo está perdido. Ele se expõe ao público. É preciso que sua abjeção seja mostrada ao mundo no mesmo lugar onde ele obtinha seus sucessos anteriores. Esgotado, ele se entrega; enfim, cai, se esparrama sobre a pavimentação...

[5] Chega um velho violinista que começa a tocar uma canção conhecida. Toto se diverte, grita no seu ouvido, faz cócegas, empurra, etc. ... o velho protesta com pequenos gritos.

Toto pegou o arco, ele o utiliza como um chicote contra o homem. Pierre de repente toma o arco de sua mão. Depois ele pega o violino, apesar da resistência do velho. Ele examina o instrumento, afina com uma destreza que impressiona a assistência. E ele ataca o primeiro movimento da sua sonata.

Após alguns instantes, Jean-François e Dominique se instalam no outro lado do terraço. Eles deram uma olhada distraída na cena. O murmurinho das conversas oculta o som do violino. De repente ele dá um sobressalto: *'Mas é a sonata...'* Jean-François levanta, mas exatamente neste momento um garçom o chama: ele tem uma chamada telefônica. (roteiro B)

François que tomava uma cerveja no terraço escuta a sonata, reconhece Paul, mas uma chamada telefônica o impede de intervir imediatamente. Ele se precipita enfim, levanta seu amigo e lhe anuncia a novidade. Paul demora a

entender, ele pede que o deixem em paz. Ele compreende enfim as palavras. Este golpe vai terminar por deixá-lo louco? François teme por um instante. Mas Paul retoma os sentidos. Ele está feliz? Ele não vê este acontecimento nada além de uma suprema ironia do destino.

Algum tempo depois, Paul organiza uma festa para festejar seu noivado [6]. Ele reencontrou suas antigas aparências e elegância. Sua miséria parece não tê-lo marcado nem física nem moralmente. Ele aceita a boa como ele aceitou a má fortuna. Ele não merecia seu infortúnio, como ele não merece sua fortuna. Ou mais exatamente ele merece um tanto quanto o outro. Como dizia Eurípedes: “Os acontecimentos enviados pelos deuses possuem mil formas diversas; eles surpreendem mil vezes nossa expectativa. Aquilo que nós preparamos não acontece, mas o imprevisto a divindade o realiza”

[6] Algumas semanas mais tarde. O esplêndido apartamento que Paul acaba de comprar. [...] Nós reconhecemos François e Véronique ternamente abraçados, Fred e sua americana. Chega um novo convidado, Enrico, sul-americano bilionário. [...] - *‘Sabe o que eu encontrei em New York?’* Ele mostra um disco gravado no passado por Paul: a sonata de Bartók. Florence se anima: - *‘Coloque-o’.* - *‘Não, diz Paul, isto me faria lembrar de ambições já bem esquecidas. Passemos de preferência a esta Marcha de Frédéric o Grande que ouvimos tantas vezes juntos.’* E a festa continua sob o tom desta música marcial. (roteiro A)

Eric Rohmer

Éric Rohmer

A REVISTA REBECA é uma publicação da

