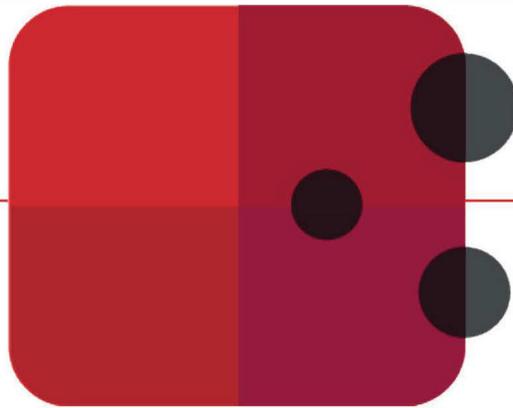


rebeca



revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual



Dossiê - Cinemas em português

editado por Michelle Sales

Entrevista: Henrique Espírito Santo

o produtor do Cinema Novo português, por Raquel Rato

vol. 6, n. 2, jul - dez 2017 | rebeca 12

ISSN: 2316-9230

Ficha Catalográfica elaborada por Morena Porto CRB 14/1516

Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual [recurso eletrônico] / Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine. – Vol. 6, no. 2 (jul./dez. 2017) – São Paulo: SOCINE, 2017.

ISSN: 2316-9230

1. Comunicação 2. Cinema 3. Países de língua portuguesa 4. Audiovisual

CDD 791.4

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://rebeca.socine.org.br>

E-mail
rebeca@socine.org.br

Período
Julho | Dezembro de 2017

Projeto gráfico
Pedro Neto e Débora Rossetto sobre modelo de Paula Paschoalick

Capa
Imagem do filme *Ossos* (1997), de Pedro Costa

Secretaria
Débora Rossetto

Revisão
Lia Amancio e Maria Eugenia Bonocore (português), Maria Isabel de Castro Lima (espanhol) e Jannefer Desselman (francês)

ISSN
2316-9230



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

SOCINE

Diretoria

Cezar Migliorin (UFF) – Presidente
Alessandra Soares Brandão (UFSC) – Vice-Presidente
Suzana Reck Miranda (UFSCar) – Tesoureira
Roberta Veiga (UFMG) – Secretária Acadêmica

Conselho Deliberativo

Andréa França Martins (PUC-Rio)
Cristian da Silva Borges (USP)
Denize Correa Araujo (UTP)
Esther Hamburger (USP)
Fábio Raddi Uchôa (UTP)
Gabriela Machado Ramos de Almeida (ULBRA)
Gelson Santana Penha (UAM)
Gilberto Alexandre Sobrinho (UNICAMP)
José Gatti (UFSC)
Luiz Antônio Vadico (UAM)
Luiz Augusto Rezende (UFRJ)
Osmar Gonçalves (UFC)
Patrícia Rebello da Silva (UERJ)
Pedro Maciel Guimarães Junior (UNICAMP)
Rafael de Luna Freire (UFF)
Isaac Pipano (UFF) - discente
Sancler Ebert (UFSCar) - discente

Conselho Fiscal

Claudia Cardoso Mesquita (UFMG)
Maurício Reinaldo Gonçalves (SENAC)
Ramayana Lira de Sousa (UNISUL)

Comitê Científico

Afrânio Catani (USP)
Beatriz Furtado (UFC)
Bernadette Lyra (UAM)
Consuelo Lins (UFRJ)
João Guilherme Barone (PUC-RS)
Tunico Amâncio (UFF)

Secretária

Débora Rossetto



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

REBECA

Editora-Chefe

Alessandra Soares Brandão

Editora do Dossiê Cinemas em português

Michelle Sales

Conselho Editorial

Alessandra Soares Brandão

Anelise Reich Corseuil

Antônio Carlos Tunico Amancio

Conselho Consultivo

Afrânio Mendes Catani

Amaranta Cesar

Ana M Lopez

Andre Brasil

Anelise Reich Corseuil

Antônio Carlos Tunico Amancio

César Geraldo Guimarães

Cezar Migliorin

Esther Império Hamburger

Lúcia Nagib

Lucia Ramos Monteiro

Ramayana Lira de Sousa

Rodrigo Carreiro

Secretária Executiva

Débora Rossetto

Sumário

10 **Editorial**

15 **Apresentação do Dossiê**

Dossiê: Cinemas em português

17 **Camilo e Eça: alguns filmes**

Paulo Motta Oliveira

35 **Cinemas em português: estratégias para entrar e sair da lusofonia**

Michelle Sales

47 **O novo cinema português e o cinema novo brasileiro: o caso Glauber**

Paulo Cunha

59 **Passagem de imagens, imagens da passagem: a circulação de filmes ligados ao processo de independência moçambicano**

Lúcia Ramos Monteiro

76 ***No quarto de Vanda* e a trilogia de Fontainhas de Pedro Costa: plasticidade, documentário, história encontrada**

Miguel Angel Lomillos

Temáticas Livres

100 **Os quase-cinemas de Hélio Oiticica: experimentações transcinematográficas de instalação**

Natasha Marzliak e Gilberto Alexandre Sobrinho

131 **O pioneirismo do documentário autobiográfico no cinema direto paraibano dos anos 1980**

Bertrand Lira

155 **Leonardo Favio, entre lo testimonial y el espectáculo: sus películas como cantor**

Lucía Rodríguez Riva

178 **Para ser lido no volume máximo: a década de Bowie e o *glam rock* em *Velvet Goldmine***

Lúcio Reis Filho

207 **A escritura do som em sua inscrição na literatura e no cinema: o leitmotiv e o suspense em *Rebecca***

Sylvia Cristina Toledo Gouveia

225 **Expandindo as fronteiras intermediáticas: por uma ponte entre a adaptação e a transmídia**

Camila Augusta Pires de Figueiredo

243 **As contradições do projeto da nação moçambicana pós-independência no filme *Virgem Margarida*, de Licínio Azevedo**



- 270 Alex Santana França
Visões do excesso: o informe como afirmação do desconhecido no filme *O enigma de outro mundo*, de John Carpenter
Alexandre Rodrigues da Costa
- 293 **Cinephilies: nouvelle forme de reception filmique**
Hatem Kochbati

Entrevista

- 315 **Entrevista a Henrique Espírito Santo, o produtor do Cinema Novo português**
Raquel Rato

Resenhas e Traduções

- 337 **“O ensaio fílmico como encontro entre o sujeito e o mundo por meio do cinema”
Resenha de *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*, de Timothy Corrigan**
Gabriela Machado Ramos de Almeida
- 343 **A nova democracia?: *Rotten Tomatoes, Metacritic, Twitter e IMDb***
Mattias Frey
Tradução: Wanderley de Mattos Teixeira Neto

Fora de Quadro

- 376 **Cutopia: aterrorizando o cinema narrativo**
Ramayana Lira de Sousa

Contents

10 Editorial

15 Special Section Presentation

Special Section: Portuguese-speaking cinemas

17 Camilo and Eça: some movies

Paulo Motta Oliveira

35 Portuguese-speaking cinemas: strategies for entering and leaving lusophony

Michelle Sales

47 O novo cinema português e o cinema novo brasileiro: o caso Glauber

Paulo Cunha

59 Image passing, images of the passage: the circulation of movies linked to the Mozambican independence process

Lúcia Ramos Monteiro

76 *In Vanda's room* and the Fontainhas trilogy by Pedro Costa: plasticity, documentary, history found

Miguel Angel Lomillos

General articles

100 The quasi-cinemas of Helio Oiticica: transcinematics experiments of installation

Natasha Marzliak e Gilberto Alexandre Sobrinho

131 The pioneering of the autobiographical documentary in the direct cinema made in Paraíba during 1980s

Bertrand Lira

155 Leonardo Favio, between documentary and spectacle: his films as singer

Lucía Rodríguez Riva

178 To be read at maximum volume: the decade of Bowie and the glam rock in *Velvet Goldmine*

Lúcio Reis Filho

207 The scripture of sound within its inscription in literature and cinema: the *leitmotiv* and the suspense in *Rebecca*

Sylvia Cristina Toledo Gouveia

225 Expanding the intermedial boundaries: a bridge between adaptation and transmedia

Camila Augusta Pires de Figueiredo

243 The contradictions of the Mozambican post-independence national project in Licínio Azevedo's *Virgin Margarida*



- 270 Alex Santana França
Visions of excess: how the formless states the unknown in John
Alexandre Rodrigues da Costa
- 293 **Cinephiles: new forms of filmic reception**
Hatem Kochbati

Interviews

- 315 **Interview with Henrique Espírito Santo, the producer of New Portuguese Cinema**
Raquel Rato

Reviews and translations

- 337 **The essay film as the encounter between subject and the world**
Review of "The Essay Film: From Montaigne, After Marker", by Timothy Corrigan
Gabriela Machado Ramos de Almeida
- 343 **The new democracy?: *Rotten Tomatoes, Metacritic, Twitter e IMDb***
Mattias Frey
Tradução: Wanderley de Mattos Teixeira Neto

Out of Frame

- 376 **Terrorising narrative cinema**
Ramayana Lira de Sousa

Editorial

O v. 6, n. 2 da *Rebeca* abre com o **Dossiê** “Cinemas em português”, organizado por Michelle Sales, reunindo artigos de autores participantes do Seminário Temático homônimo da Socine. Como apontado pela organizadora, este ST, já tendo concluído seu tempo de vida, desenvolveu, desde o primeiro biênio (2011-2012), uma rede internacional de pesquisadores do Brasil, de Portugal e de países da África lusófona, a partir da qual testemunhamos um trabalho valioso de investigação sobre uma vasta cinematografia em língua portuguesa. No dossiê, contamos com a colaboração de cinco autora/es cujos artigos mapeiam desde relações de confluência entre essas cinematografias, passando por leituras mais pontuais, com recortes de tempo e autoria mais definidos, até os aspectos mais políticos das relações dos filmes com a história. Em “Camilo e Eça: alguns filmes”, Paulo Motta Oliveira concentra-se no diálogo entre o cinema do século XXI e as obras dos dois escritores portugueses do século XIX. No artigo seguinte, “Cinemas em português: estratégias para entrar e sair da lusofonia”, Michelle Sales discute o conceito de lusofonia, sugerindo que o termo não pode ser simplesmente compreendido como uma categoria fechada, mas pensado, de forma mais complexa, como um problema, cuja natureza fluida permite entradas e saídas. Em “O novo cinema português e o cinema novo brasileiro: o caso Glauber”, Paulo Cunha traça uma relação entre os cinemas novos do Brasil e de Portugal, a partir da figura do diretor brasileiro. Em “Passagem de imagens, imagens da passagem: a circulação de filmes ligados ao processo de independência moçambicano”, Lucia Ramos Monteiro estabelece um diálogo entre o filme *25*, realizado por José Celso Martinez e Celso Luccas, em Moçambique, e a instalação *Para Moçambique*, da artista moçambicana Angela Ferreira, percebendo, no trânsito entre as obras e no percurso alternativo das imagens relativas à independência, o que chamou de “imagens da passagem”. Fechando o dossiê, o artigo “*No Quarto de Vanda* e a trilogia de Fontainhas, de Pedro Costa: plasticidade, documentário, história encontrada”, de Miguel Angel Lomillos, retoma a obra de Costa em conversa com a tradição do documentário e

as teorias realistas de André Bazin e Siegfried Kracauer.

Na seção **Temáticas Livres**, abrimos com o artigo “Os quase-cinemas de Hélio Oiticica: experimentações transcineamatográficas de instalação”, assinado por Natasha Marzliak e Gilberto Alexandre Sobrinho, que analisam a criação de Oiticica no contexto de mobilização sensorial de suas obras-experiência, focando, entre outras coisas, nas experimentações de sentidos que constituíam sua antiarte. No artigo seguinte, “O pioneirismo do documentário autobiográfico no cinema direto paraibano dos anos 1980”, Bertrand de Souza Lira analisa o curta-metragem *Sagrada Família* (1981), do diretor Everaldo Vasconcelos, como um marco inaugural do gesto autobiográfico no cinema documental paraibano. Em seguida, iniciando um bloco de três artigos dedicados à sonoridade e à música, o artigo “Leonardo Favio, entre lo testimonial y el espectáculo: sus películas como cantor”, de Lucía Agustina Rodríguez Riva, nos leva ao contexto da canção popular na Argentina, traçando um cotejo entre dois filmes protagonizados pelo cantor, compositor, ator e diretor Leonardo Favio, discutindo, na construção dos filmes, sua relação com a música e com o público. Outra relação com a música se dá em “Para ser lido no volume máximo: a década de Bowie e o *glam rock* em *Velvet Goldmine*”, de Lucio Reis Filho, que analisa os meandros do *glam rock* e os aspectos intertextuais do filme *Velvet Goldmine*, chamando a atenção para os diálogos com a obra de David Bowie no filme de Todd Haynes. Ainda em torno do som, o artigo “A escritura do som em sua inscrição na literatura e no cinema: o *leitmotiv* e o suspense em *Rebecca*”, de Sylvia Cristina Toledo Gouveia, aborda o papel do som como *leitmotiv* na construção do suspense hitchcockiano *Rebecca*. O artigo seguinte, “Expandindo as fronteiras intermidiáticas: por uma ponte entre a adaptação e a transmídia, escrito por Camila Figueiredo, busca uma articulação entre as teorias da adaptação e a transmídia, defendendo a importância de se reconhecer não só as diferenças, mas também os pontos de contato entre os termos para melhor dar conta do cenário de produção cultural contemporâneo. Em outro artigo desta seção, Alex Santana França contribui com “As contradições do projeto da nação moçambicana pós-independência em *Virgem Margarida* (2012), de Licínio Azevedo”, apontando as diversas maneiras como o filme

constrói uma perspectiva crítica sobre o processo de independência que retrata, recusando-se a aderir a relatos oficiais para buscar novos olhares sobre o passado e complexificar o cunho histórico do filme. No texto seguinte, “Visões do excesso: o informe como afirmação do desconhecido no filme *O enigma de outro mundo*, de John Carpenter”, Alexandre Rodrigues da Costa aborda o cinema de gênero, ressaltando como o filme analisado desestabiliza os binarismos bem e mal, original e cópia, compondo uma heterogeneidade de corpos que o autor lê também na chave do informe, segundo Georges Bataille. Fechando essa seção, temos uma contribuição em francês de Hatem Kochbati, intitulada “Cinephilies: Nouvelle forme de reception filmique”, em que o autor discorre sobre as transformações que as tecnologias e a convergência digital proporcionam no exercício da espectralidade.

A seção **Entrevistas** apresenta conversa realizada pela pesquisadora Maria Raquel Paulo Rato com o diretor e produtor português Henrique Espírito Santo, que rica atividade de produção no chamado Cinema Novo português. A entrevista se articula em direta relação com a temática do dossiê que compõe essa edição.

Na seção **Resenhas e Traduções**, contamos com aguçado olhar crítico de Gabriela Ramos de Almeida, que contribui com “O ensaio fílmico como encontro entre o sujeito e o mundo por meio do cinema”, texto em que resenha *O filme-ensaio: desde Montaigne até Marker*, de Timothy Corrigan, publicado no Brasil em 2015 pela editora Papyrus.

Fechando essa edição, trazemos, na seção **Fora de Quadro**, o roteiro “Cutopia: aterrorizando o cinema clássico”, escrito por Ramayana Lira de Sousa. Composto com a tinta da experimentação, esse roteiro-artigo foi lido/performado na primeira sessão de trabalhos do Seminário Temático *Cinema Queer e Feminista* (coordenado pela autora juntamente com José Gatti e Maurício Gonçalves) no XX Encontro da Socine, realizado em outubro de 2016, na UTP – Universidade Tuiuti do Paraná, em Curitiba. Na ousadia assumida pela forma não-acadêmica do roteiro, o texto coloca em estrutura dramática, a partir das falas de dois personagens, Corpo 1 e Corpo 2, questões relacionadas a certas formas de

sexualidades dissidentes no cinema narrativo de longa metragem.

É com esta edição que finalizo um trabalho de dois anos à frente da editoria da *Rebeca*, tendo assumido a tarefa de publicar quatro números *online* e uma edição em formato impresso (ainda inédito para a revista), que foi organizada por Denize Araújo, em torno da temática do XX Encontro da Socine - *Convergências do/no Cinema*. Materializando parte da memória do evento, com textos de palestrantes e outros participantes, a revista foi lançada no Encontro seguinte, em outubro de 2017, na UFPB, em João Pessoa. Tomei como objetivo primordial levar adiante a indexação e internacionalização da revista, a partir de processo já iniciado pela equipe editorial anterior, então constituída por membros da diretoria da Socine e Comitê Científico da gestão 2013-2015. De 2016 em diante, a revista passou a operar no *Open Journal Systems* (OJS), procedimento fundamental para aquisição de DOI/*Crossref*, dando continuidade às etapas de indexação da Rebeca. Atualmente, o acesso livre e aberto da revista também se dá, em chave internacional, em repositórios como DOAJ, *Latindex* e Diadorim. Além destes, há outros indexadores já em análise, como o *Redib* e *Latinrev*.

Ao longo desses dois anos, a Rebeca contou com a colaboração de editore/as convidado/as para cada dossiê, horizontalizando a dinâmica de participação e contribuição de colegas da área. Isso também ajudou a dinamizar o processo de avaliação, uma vez que cada conjunto de editore/as mobilizou uma rede de pareceristas *ad hoc* de acordo com a afinidade com os temas ou abordagens teóricas dos dossiês. A cada um/a desse/as editore/as, meus mais sinceros agradecimentos por seu precioso trabalho e dedicação para os dossiês da Rebeca. A todas as pessoas envolvidas no processo de avaliação e revisão dos textos publicados em todas as seções da revista, estendo esse muito obrigada. Por fim, agradeço de coração a Débora Rossetto por sua inestimável participação à frente da secretaria da Rebeca, desde 2014, quando assumiu não apenas o trabalho de comunicação e operação interna do sistema, mas também a diagramação da revista, preparando-a para a publicação *online*. Além disso, teve papel fundamental nos encaminhamentos para a indexação, o que também

significou todo um investimento de tempo e trabalho na migração da revista para o OJS. Com esse número, Débora se despede da Rebeca, deixando, certamente, uma memória de transformação e profissionalização, pelos quais somos honestamente gratos. Com sua saída, entendemos que a revista, no ponto em que se encontra atualmente, não pode prescindir de uma secretaria exclusiva. À atual diretoria da Socine, agradeço pela compreensão de que não é mais possível manter o andamento da revista sem essa exclusividade. Esse entendimento é fundamental para não comprometer a periodicidade da revista, a boa relação de comunicação com autore/as e pareceristas, bem como a indexação.

E, assim, eu também me despeço da Rebeca com este número, reconhecendo que a experiência foi de enorme aprendizado e de empenho em tentar manter o excelente trabalho já iniciado pelos antigos editores, e com a missão de preparar o terreno para a nova editoria, sempre vislumbrando um espaço de reconhecimento da Rebeca entre nossos pares, para a comunidade de leitoras e leitores atuais e para a/os que virão. Nesses dois longos anos de intensa transformação, espero ter contribuído de alguma maneira para o que entendo ser um trabalho de permanente movimento, que é o desafio de acolher o fluxo das demandas e dar corpo a uma revista acadêmica que se desdobra da consolidação de uma associação como a Socine. Agradeço, firmemente, a todo/as o/as que fizeram parte dessa minha passagem. À nova gestão da Socine e novo/as editore/as da Rebeca, sinceros desejos de bons ventos para a travessia.

Uma ótima experiência de leitura para todas e todos!

Alessandra Soares Brandão

Apresentação do Dossiê: Cinemas em português

Com alguma distância temporal, publicamos o dossiê “Cinemas em português” movidos pelo interesse histórico na dinâmica e nas transformações percebidas no interior do seminário temático homônimo da SOCINE.

Surgido em 2011-2012, o ST *Cinemas em português* – coordenado nesse biênio por Carolin Overhoff Ferreira, Mauro Rovai e Michelle Sales – viabilizou a criação de uma rede internacional de investigadores cujas dinâmicas circulam entre Brasil, Portugal e África lusófona, mantendo encontros e trocas intensas entre inúmeros pesquisadores e pesquisadoras.

É interessante perceber o empenho pela demarcação de um campo do saber, sendo o principal esforço do ST a circulação de filmes, textos e ideias em torno de uma filmografia capaz de tecer uma cartografia comum entre Portugal, Brasil e os países africanos de língua oficial portuguesa.

Tal cartografia imaginada foi sendo pouco a pouco tensionada, já que imaginar um elemento cultural, ou mesmo um cinema em comum, entre países tão distintos tornou necessário uma reflexão profunda sobre aquilo que nos une, ou seria capaz de nos unir.

A questão da língua, ou a lusofonia, é de antemão uma via de mão dupla: revela as feridas compartilhadas pelo passado colonial e esconde uma variedade multilinguística dos dialetos e das línguas *crioulo*, cuja potência é determinante para o surgimento do próprio cinema nestes países africanos.

Assim, o dossiê traz aqui um breve recorte de textos, na intenção de ampliar essa costura cartográfica, estreitando nossas distâncias, refletindo sobre nossas diferenças e nossos filmes. Há um trabalho de investigação bruto naqueles primeiros anos, no sentido em que o esforço conceitual pela criação da área de pesquisa envolveu diferentes filmes e fatos históricos que vieram à tona a partir desses encontros e dos afetos estabelecidos pelas dinâmicas do próprio ST.

Michelle Sales (org.)
UFRJ/ Ceis20 Univ. Coimbra



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Dossiê – Cinemas em português

Camilo e Eça:
alguns filmes¹

Paulo Motta Oliveira²

¹ *Este texto, inédito no Brasil, deve ser publicado com o título “Algumas bexigas e um monóculo” em Paris, no próximo Cahiers du CREPAL.*

² *Professor titular da USP, pesquisador do CNPq.*

e-mail: pmotta@usp.br

Resumo

Este artigo pretende analisar como três filmes contemporâneos dialogam com a obra de dois escritores portugueses do século XIX: Camilo Castelo Branco e Eça de Queirós.

Palavras-chave: Camilo Castelo Branco; Eça de Queirós; Cinema.

Abstract

This article intends to analyze how three contemporary movies interact with the work of two Portuguese writers of the 19th century: Camilo Castelo Branco and Eça de Queirós.

Keywords: Camilo Castelo Branco; Eça de Queirós; Cinema.

Lisboa, celulares e anorexia

Em prefácio a uma edição de *Amor de Perdição*, publicada em 2010 pela editora Ática, Lilian JACOTO escreveu:

A matéria essencial do gênero [a novela] é, naturalmente, as paixões, isso é, sentimentos que incendeiam o sujeito, para o bem e para o mal. (...) Quando se trata da novela passional romântica – gênero em que Camilo Castelo Branco foi mestre no século XIX –, é o amor que está em causa. E com ou sem *happy end*, é bom que se saiba que o amor, em Camilo, é sempre de perdição.

É difícil de raptar, com essas armas, o leitor de hoje, esse que parece estar aprendendo a amar sem se perder. O fato é que o jovem contemporâneo, para ler *Amor de Perdição*, tem de suspender temporariamente seus valores, suas práticas, enfim: sua forma de amar. (JACOTO, 2010: 7)

Não considero que o amor em Camilo é sempre de perdição – e livros como *Coração, Cabeça e Estômago* de 1862, *Amor de Salvação* de 1864 e *A Mulher Fatal* de 1870 podem ser alguns dos inúmeros exemplos que poderiam confirmar a minha hipótese. O primeiro, por sinal, publicado no mesmo ano de *Amor de Perdição*, ridiculariza em sua primeira parte vários *amores de perdição*, transformando-os em experiências ridículas. Mas, se não concordava com esse aspecto, o mesmo não ocorria com as outras hipóteses apontadas pela crítica. Também eu achava que o tipo de amor representado no livro de Camilo não poderia ser vivido por jovens do século XXI. O pressuposto que tinha era o de que se o livro poderia ser lido por jovens de hoje, pois ele transcende em muito uma história de amor, a experiência amorosa nele descrita seria irremediavelmente datada, impossível de ser atualizada.

Na conferência “Sensibilidades fora de moda. A propósito dos amores de perdição”, apresentada no Colóquio Internacional *Amor de Perdição: olhares cruzados*, que ocorreu em novembro de 2012 na Casa de Camilo, o historiador José Pacheco Pereira apontou que os sentimentos presentes no livro – como os de amor e honra lá descritos – seriam, hoje, anacrônicos, ou seja, a mesma postura apresentada pela crítica citada. O *amor de perdição* seria, assim,

impossível de ser *traduzido* para sentimentos contemporâneos, ou de ser vivido por jovens de hoje.

Neste aspecto, parecia-me, o livro era bem diferente de *O primo Basílio* de Eça de Queirós, como por sinal mostrava o filme de mesmo título lançado em 2007, dirigido por Daniel Filho, com roteiro de Euclides Marinho¹. Nele, a trama do romance é habilmente transposta para a São Paulo do fim da década de 50 do século passado, o que demonstrava a possibilidade de o enredo ser atualizado, pelo menos para uma época mais próxima da nossa.

Essas minhas hipóteses sobre o livro de Camilo mostraram-se equivocadas com o lançamento em 2009 do filme *Um Amor de Perdição*, dirigido por Mário Barroso e com roteiro de Carlos Saboga, que também foi o roteirista de *Mistérios de Lisboa*, película que mais à frente analisaremos.

O filme de Mário Barroso pertence a uma longa tradição, que se iniciou em 1921 com Georges Pallu, foi continuada por António Lopes Ribeiro, em 1943, e, finalmente, por Manoel de Oliveira, em 1978. Mas *Um Amor de Perdição* se diferencia de todas as versões anteriores por dois motivos distintos, mas, creio, complementares.

O primeiro deve-se à sua extensão. A menor das três películas referidas é a de Lopes Ribeiro, com 128 minutos, seguida pela de Pallu, com 184, e a de Manuel de Oliveira, com 262. O filme que aqui estamos tratando tem *apenas* 81 minutos, ou seja, 47 a menos que a mais compacta das três anteriores, representando menos de um terço do tempo do filme de Manuel de Oliveira, o mais recente deles.

O segundo motivo deve-se ao filme não ser uma tentativa de filmar o enredo do livro de Camilo, como fizeram os outros três cineastas, mas, como *O primo*

¹ Este filme pode ser pensado como fruto de uma longa relação, seja de seu diretor, seja da Globo (que produziu o filme) com a obra de Eça de Queirós. Em 1988 ele havia dirigido uma minissérie inspirada em *O Primo Basílio*, com adaptação de Gilberto Braga e Leonor Bassères. Em 2001 a emissora havia lançado a série *Os Maias*, dirigida por Emílio di Biasi e Del Rangel, adaptação escrita por Maria Adelaide Amaral, João Emanuel Carneiro e Vicent Villari, em que Fábio Assunção – que viria a representar Basílio na película – atuou como Carlos da Maia.

Basílio, uma atualização. O “argumento de Carlos Saboga livremente inspirado de *Amor de Perdição* de Camilo Castelo Branco” traz o enredo para algum momento do tempo presente, em Lisboa.

Estas duas escolhas me parecem ser fruto de uma mesma proposta. Julgo que a equipe de produção optou por uma versão do romance que pudesse agradar a um público mais vasto, pelo menos mais vasto do que aquele que assistiu ao filme de Manuel de Oliveira. Não tenho conhecimento suficiente para poder, com um mínimo de segurança, pensar sobre os públicos que os filmes de Pallu e de Lopes Ribeiro pretendiam atingir, por isso me restrinjo ao filme de 78. Ele, certamente, não foi feito para ser visto por um grande público. Notemos, apenas a título de comparação, já que não tenho dados sobre os filmes mais vistos, na época, em Portugal, que são da segunda metade da década de 70 os dois filmes brasileiros mais vistos no período de 1970 a 2008 no Brasil: o *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), de Bruno Barreto, com mais de 10 milhões de espectadores, e *A dama do Iotação* (1978), de Neville de Almeida, com mais de seis milhões e meio, ambos estrelados por Sônia Braga. Essas películas se situam, sem via de dúvida, a uma grande distância do filme de Manuel de Oliveira. Este, quando lançado, foi extremamente mal recebido em Portugal, só ganhando maior notoriedade quando foi aclamado pela crítica francesa. Trata-se de uma obra – como, por sinal, a grande maioria das produzidas por esse diretor – para um público restrito, obra que normalmente é classificada como *filme de arte*.

Ora, uma das marcas da produção *camiliana* – e talvez um dos principais motivos pelos quais, até hoje, ela é muitas vezes desvalorizada – é justamente a de tratar-se de uma obra produzida para tentar atingir o que, na época, era um grande público. Assim, parece-me que uma tentativa – em pleno século XXI – de tentar ampliar o número de espectadores possíveis de um filme baseado em um livro de Camilo – não um livro qualquer, mas o seu mais famoso romance – é uma forma de, por esse aspecto, se aproximar da produção *camiliana*. E, ao usar como um dos mecanismos para atingir este fim a feitura de um filme curto, de ações que precisam ser – comparadas às das outras versões – necessariamente rápidas e concentradas, o filme acaba por se aproximar de alguns motivos apontados no

prefácio à segunda edição de *Amor de Perdição* para o sucesso do livro:

Este livro, cujo êxito se me antolhava mau, quando eu o ia escrevendo, teve uma recepção de primazia sobre todos os seus irmãos. (...) Não aprovo a qualificação; mas a crítica escrita conformou-se com a opinião da maioria, que antepõe o *Amor de Perdição* ao Romance de *Um Homem Rico* e as *Estrelas Propícias*.

É grande parte neste favorável, embora insustentável juízo, a rapidez das peripécias, a derivação concisa do diálogo para os pontos essenciais do enredo, ausência de divagações filosóficas, a lhanza da linguagem e desartifício das locuções. (CASTELO BRANCO, 1984: 378)

Habilmente, mesmo concentrado, o filme recupera todos os personagens centrais do livro: o trio principal (Simão, Teresa e Mariana) e a família de cada um deles (os pais de Simão e seus irmãos Rita e Manuel; o pai e o primo de Teresa, João da Cruz). Recupera, ainda, um conjunto de episódios importantes, sobre os quais nos referiremos. Realiza, no entanto, duas modificações principais: acrescenta um personagem – Zé Xavier – e coloca em off a voz de Rita, que se transforma, assim, em narradora da história. Julgo que essas duas mudanças podem nos dar pistas para entendermos a releitura realizada no filme.

A opção de transformar Rita em narradora da história é interessante, em especial se pensarmos sobre alguns aspectos do livro de Camilo. Como já foi apontado (OLIVEIRA, 2009), se *Amor de Perdição* trata-se, sem via de dúvida, de uma obra ficcional – o que pode ser notado por vários aspectos da proximidade do enredo com o de *Romeu e Julieta* a referências sobre a obra de Balzac -, essa *ficcionalidade* é negada, já no início da obra, quando o narrador afirma que “Folheando os livros de antigos assentamentos, no cartório das cadeias de Relação do Porto, li, no das entradas dos presos desde 1803 a 1805, a folhas 232, o seguinte” (CASTELO BRANCO, 1984: 383), transcrevendo, após isso, os assentamentos de entrada e de saída de Simão Botelho do cárcere, ou seja, o que aparentemente são *documentos oficiais*. Uma outra forma de negar a ficcionalidade e reforçar a veracidade da história narrada é a *transcrição* do longo epistolário trocado entre Simão e Teresa – por sinal, uma estratégia habitual nos romances de Camilo - e a explicação, implícita no fim do livro, de como esse

material chegou às mãos do autor. Por sinal, o subtítulo do romance, “Memórias de uma família”, e o parágrafo final, só vêm a confirmar essa aparente *veracidade*. Nesse parágrafo, como sabemos, é afirmado: “Da família de Simão Botelho vive ainda, em Vila Real de Trás-os-Montes, a Senhora D. Rita Emília de Veiga Castelo Branco, a irmã *predilecta* dele. A última pessoa falecida, há vinte e seis anos, foi Manuel Botelho, pai do autor deste livro” (CASTELO BRANCO, 1984: 539).

Certamente, já perdemos hoje o impacto que este trecho pode ter, mas, sem via de dúvida, é possível perceber o movimento que ele produz. No fim da história, ele dá uma nova significação a tudo o que foi antes dito, atribuindo, ao que um leitor tenderia a considerar como *ficção*, novamente o estatuto de verdade. O parágrafo e vários outros índices presentes no livro *encenam* a veracidade do que foi narrado. E, ao mesmo tempo, criam uma nova narrativa, não de todo contada: a de como esse sobrinho teria tido acesso à história de seu tio, em que, com certeza, ocuparia um papel central a *irmã mais querida de Simão*, a mesma Rita que será a narradora do filme, ponte entre um passado já morto e o presente da escritura. Não podemos esquecer que é desta mesma senhora – que o narrador não se furtará de informar ao seu leitor, na quinta edição do volume, que “morreu em 1872” (CASTELO BRANCO, 1984: 539) – a maior carta transcrita no livro, que chega a ocupar quase metade de um capítulo, uma das raras que não pertencem ao par de enamorados. D. Rita Emília – a do livro e a da biografia de Camilo – seria, nessa outra história não completamente explicitada, a depositária das cartas e da *memória oral* dessa família que, anos depois, o sobrinho faria uso, transformando-a em escrita.

No filme, ao sermos apresentados a uma história narrada por Ritinha – como o Simão a chama – somos colocados na situação que, na obra original, coube a seu sobrinho. O que nos é narrado não é, nessa perspectiva, um amor de perdição, mas as memórias de uma família, que nos são contadas pela voz de um de seus membros.

E que história Ritinha nos narra? Parece-me que ela nos fala de um amor que não é de perdição, pois escapa das características que os *amores de perdição*

possuem no filme. Amor que passa pela nova personagem introduzida na história: Zé Xavier.

O filme se abre, parece-me, justamente tematizando a questão do amor, ou dos amores possíveis. A cena inicial mostra um palco e o que ocorre abaixo dele, dividindo-se, assim, em dois planos. No inferior – abaixo do palco e escuro – dois casais – um heterossexual e o outro homossexual – estão mantendo relações sexuais. No de cima, iluminado, está ocorrendo um ensaio de Romeu e Julieta, e aparecem os dois atores que encenam esses personagens. Tudo é interrompido pela entrada intempestiva de Simão na sala, que usando uma bola como arma, a joga sucessivas vezes na parte inferior do palco. Ele desfaz os encontros amorosos – expulsando com a sua bola os dois casais – e interrompe a representação. Um dos parceiros no casal homossexual é Manuel, o irmão de Simão. Logo em seguida ele ataca com a mesma bola – sem motivo mais concreto – o professor de teatro. Neste momento ouvimos pela primeira vez a voz da narradora:

O Simão era o meu irmão preferido. Ele era super bonito. Não tinha medo de nada. Eu tinha doze anos. E ele era o único lá em casa que me tratava como uma pessoa crescida.

O outro, o Manuel, era um sonso. Sempre agarrado às saias da mãe. Naquele tempo eu nem sequer acreditava que ele fosse meu irmão a sério. Não se parecia nem com a mãe, nem com o pai, nem comigo. Meu irmão, de certeza absoluta, era o Simão. Se não fosse, era com ele que eu casava.

Estas cenas iniciais apresentam alguns dos aspectos fundamentais do filme, que reforçam, parece-me, tratar-se das memórias de uma – de fato, de mais do que uma – família.

A cena inicial – até o momento em que a narradora fala - vai ter vários desdobramentos. Por um lado, apresenta um Simão violento – e ao longo da película ele mostrará esta violência de várias formas, agredindo fisicamente pessoas com ou sem motivo: o professor de teatro aqui, um contínuo de sua escola em outro momento, os que agrediram Zé Xavier em uma discoteca, pois não gostavam da presença de negros. É, assim, recuperado um componente

importante do Simão do livro de Camilo. Devemos notar que é na discoteca que Mariana vê Simão pela primeira vez no filme – e que a voz em off de Rita diz que ela depois contou para a irmã de Simão que ele parecia um anjo vingador.

Por outro lado, a cena inicial cria dois espaços – um claramente sexualizado, apresentado como escuro, e um outro iluminado, em que se representa um amor quase puro. O filme jogará justamente com o primeiro, e o desenvolverá. Depois desta cena inicial, o que existirá no filme de sexualidade será sempre indicado, jamais filmado. Ocorrem algumas cenas de claro caráter erótico – como a de Manuel passando protetor solar em sua mãe, ou a de Mariana deitada com o travesseiro em que Simão dormiu entre as pernas. Mas essas cenas ou indicam uma sexualidade que não se concretiza, como ocorre no segundo caso, ou sugerem uma relação que é indicada, mas jamais explicitada. Por fim, ainda nesse mesmo trecho inicial do filme, já aparece um certo antagonismo entre os irmãos, em que a violência de Simão se contrapõe à passividade de Manuel.

Não vou centrar a minha atenção na forma hábil como o filme mostra que um amor como o do triângulo Teresa-Simão-Mariana ainda é possível no mundo contemporâneo, mas numa outra faceta, que me parece particularmente interessante, e que permite que o livro de Camilo seja atualizado e repensado. O enredo do romance é habilmente atualizado, e os personagens são inseridos de forma consistente no mundo contemporâneo. Assim, por exemplo, João da Cruz se transforma de alguém que retornou traumatizado pela guerra colonial; Simão vê pela primeira vez Teresa em um vídeo da irmã, e depois através dos vidros de um carro, o que reforça o papel da imagem e do simulacro em nosso mundo; as cartas, tão importantes no livro, são substituídas pelas conversas pelo celular, e os conventos, também fundamentais, por clínicas. Teresa morre em uma delas, de anorexia.

Mas, como disse, o que o filme apresenta de novo em relação ao enredo do livro e a forma como ele é narrado é a voz de Rita, que comanda a narrativa, e um personagem, Zé Xavier. Ele é o único negro – se excetuarmos alguns coadjuvantes que aparecem com Simão, ou um segurança na casa de Teresa – em um filme de brancos. Brancos que, enredados em suas tramas, vão

sucessivamente morrendo – são cinco os que morrem no filme.

Além dos cinco que morrem – Baltazar, João da Cruz, e o trio principal – devemos notar que as duas famílias – com uma exceção – parecem estar destinadas ao desaparecimento. Morre a única filha do pai de Teresa, Manuel e sua mãe parecem ter uma relação incestuosa – o que acaba por ser reforçado, numa leitura freudiana, pela cena inicial do filme.

A última cena do filme, que mostra Zé Xavier e Rita, juntos andando em uma motocicleta, parece indicar uma saída para aquelas tramas de amor e morte, e a saída passa, necessariamente, pela possibilidade de um *amor de salvação* que inclui Zé Xavier. Rita, em um momento do filme, havia dito que na sua família todas as pessoas viviam umas ao lado das outras, mas não juntas, e se calhasse todas as famílias eram assim. Zé Xavier parece possibilitar uma outra história. O amor entre duas classes e duas pessoas de ascendências distintas, uma europeia e a outra africana – mesmo tão puro quanto o outro –, pode levar à salvação.

Esta salvação passa *pelo olhar*. Como dissemos, Simão vê a imagem de Teresa sempre através de algum tipo de mediação – vídeos ou vidros. É diferente a relação entre Zé Xavier e Rita. Eles efetivamente se olham. Por duas vezes a câmera mostra o personagem olhando Rita a boiar na piscina e, bem mais para a frente, mostra Rita a olhá-lo na mesma situação. É através de efetivo olhar, de uma efetiva conversa – e não um diálogo mediado pelos celulares, como ocorre entre Teresa e Simão – que a relação dos dois pode ser construída. E é justamente porque se olham e se falam que conseguem destruir a outra barreira que impedia uma efetiva relação entre Mariana e Simão: a barreira de classe, aqui ainda aumentada pela pretensa diferença racial. “Já não havia ninguém para acompanhar a Mariana ao cemitério. Só eu e o Zé Xavier”.

Das tramas de amor e morte só eles sobrevivem, e podem propor – implicitamente – uma nova imagem de país. Temos assim, aqui, uma reflexão sobre o presente de Portugal, em que parece ser indicada uma saída possível. Mas o filme faz mais que isso: não só atualiza a trama, mas mostra implicitamente que Camilo, quando bem lido, ainda tem muito a dizer. Sua obra não é irrelevante nem datada. E habilmente, usando, como atrás apontamos, de algumas

estratégias bem *camilianas* cria um filme compacto e com possível interesse para um público mais alargado, que mostra que nos tempos dos celulares e da anorexia o velho bruxo de São Miguel de Ceide ainda tem muito o que contar. E, ao recuperar o potencial da obra *camiliana*, o filme acaba por fazer parte de um processo mais amplo, mas para chegar a ele precisaremos fazer um pequeno desvio pelos *mistérios* e convocar o outro grande romancista português do século XIX, que até aqui apareceu em nosso artigo de forma bem secundária.

O mistério dos *mistérios*

Marlyse Meyer, em seu *Folhetim*, aponta:

Menos conhecido que Alexandre Dumas, Eugène Sue representa a vertente contemporânea, “realista”, do folhetim. Inicia-se com um sucesso retumbante, de alcance internacional, o que constitui um fenômeno literário ainda não de todo estudado: em 19 de junho de 1842, no (...) *Journal des Débats* sai o primeiro capítulo de *Les mystères de Paris*. Quando é publicado o último, em 15 de outubro de 1843, os leitores choram e nem eles nem o próprio autor saem imunes da aventura, em certo sentido transformadora. Rodolfo, príncipe de Gerolstein, protagonista central, torna-se um mito. (Meyer, 1996: 69-70)

Se o protagonista torna-se um mito, os *mistérios* tornam-se uma mania. O próprio Sue não escaparia de a eles voltar com o seu *Mistérios do Povo*, de 1857. Os *mistérios* vão se espalhar pelo mundo, e constituirão um importante filão da literatura oitocentista, sendo um dos índices da força que o romance francês então possuía, difundindo formas e modelos para toda a literatura ocidental.

Os dois principais escritores portugueses do século XIX não ficarão imunes a essa epidemia. Não era de se surpreender que isso ocorresse. Sue teve imenso sucesso em Portugal, tendo tido 24 traduções nos anos quarenta do século XIX e 34 nos anos cinquenta – isso em um país em que o maior sucesso editorial do período, o hoje totalmente esquecido *A Virgem da Polônia*, teve apenas cinco edições nesses vinte anos. Camilo Castelo Branco, após haver lançado o seu primeiro romance, *Anátema*, em 1851, publicaria *Mistérios de Lisboa* em 1854 e sua continuação *Livro Negro de Padre Dinis* no ano seguinte. Por seu turno Eça de

Queirós publicaria em 1870, conjuntamente com Ramalho Ortigão, *O mistério da estrada de Sintra*, primeiro romance do escritor.

Há diferenças importantes entre os livros de Camilo e Eça – e nem poderia ser de outra forma, afinal entre eles se passaram 15 anos, período em que o romance português consegue se consolidar e disputar mercado com os romances franceses originais ou traduzidos, mesmo que esses continuem a ser os mais consumidos pelos portugueses. Apontaremos, depois, pelo menos uma dessas diferenças.

Voltemos ao trecho de Marlise Meyer com que abrimos esta parte. Em fins do século XX ela apontou que Eugênio Sue era menos conhecido que Alexandre Dumas. De fato, Sue teve um sucesso muito mais temporalmente localizado, e acabou por cair num quase esquecimento. Dumas, por sua vez, percorre os séculos XIX e XX, e chega ao nosso ainda gerando desdobramentos de sua obra. Se pensarmos apenas no cinema – arte que aqui nos interessa – os filmes que partem de obras de Dumas são inúmeros. Para referirmos apenas a uma obra – a qual tenho dedicado atenção especial – *O conde de Monte Cristo*, creio que podemos supor, sem muito erro, que o livro é, provavelmente, um dos mais filmados romances oitocentistas. Num levantamento não exaustivo, que contempla películas lançadas até 1989, Daniel Compère arrolou 24 filmes baseados no romance, além de outros 20 que continuam a sua trama. A importância desse livro de Dumas não se restringe, obviamente, ao cinema. Ele também vem ocupando um papel importante nas produções feitas para a televisão. Se o levantamento sobre essa outra vertente parece ainda não ter sido feito, um exemplo creio que merece aqui ser citado: o da telenovela argentina *Montecristo*, lançada em 2006, que se baseando no livro de Dumas construiu um enredo que começava em 1995 e vinha até a época em que estava sendo transmitida, e que tinha como um de seus temas as crianças desaparecidas durante a ditadura militar. Obra de imenso sucesso, ela foi adaptada em vários países, como Chile, Colômbia, México e Portugal.

Se trago aqui esses exemplos da presença de Dumas, que já foram apontados (OLIVEIRA, 2017), é para reforçar como ele continua vivo em nossa cultura,

enquanto Sue e seus *Mistérios* parecem ter desaparecido. É assim no mínimo curioso que, em pleno século XXI, os mistérios de Camilo e de Eça tenham sido utilizados como base para o roteiro de dois filmes. Em 2007 foi lançado, dirigido por Jorge Paixão da Costa, *O mistério da estrada de Sintra*. Três anos depois, dirigido por Raúl Ruiz, seria lançado *Mistérios de Lisboa*.

Essa estranheza pode ainda ser reforçada se pensarmos na filmografia feita a partir de obras de Eça de Queirós e Camilo Castelo Branco.

Algumas obras de Eça, além do referido *mistério*, já foram utilizadas para confecção de roteiros de filmes: o já referido *O primo Basílio*, *O crime do padre Amaro*, *Alves e Companhia* e *Singularidades de uma rapariga loura*.

Camilo possui uma história mais concentrada. Um de seus livros, *Amor de perdição*, como já indicamos, teve quatro adaptações. Além desse livro, apenas alguns textos do autor foram utilizados em dois filmes de Manuel de Oliveira: *Francisca* e *O dia do desespero*. No primeiro, de 1981, o autor de *Anátema* é um dos personagens centrais. O filme – realizado a partir de romance de Agustina Bessa-Luís (BESSA-LUÍS, 1979) – tem por tema a história de Fanny Owen, que inicialmente fora veiculada por Camilo no episódio “1854” de *No Bom Jesus do Monte*. Já em *O dia do desespero*, de 1992, são narrados os últimos dias de Camilo.

Nos dois *mistérios* temos a adaptação de obras que ocupam um lugar secundário na bibliografia ativa dos escritores. *O mistério da estrada de Sintra* é uma obra desprezada e pouco estudada de Eça, com parca bibliografia crítica, e bem menos reeditada que os outros romances do escritor. *Mistérios de Lisboa* também é uma obra pouco estudada de Camilo, muito menos conhecida e lida que uma série de outros romances importantes que ainda não foram utilizados como enredos de filmes – como *Onde está a felicidade?*, *Amor de Salvação*, *A queda de um anjo* e *Eusébio Macário*. Volto à questão – qual o sentido de serem retomados esses mistérios – um tipo de produção literária que há muito foi esquecida? Por que escolher, no diversificado acervo dos dois escritores, justamente essas obras para serem filmadas?

São perguntas que não sei responder, mas uma breve análise de algumas

características dessas obras creio que poderá dar algumas pistas interessantes.

Os dois filmes adotam estratégias bastante diversas em suas adaptações. O filme de Raúl Ruiz foi feito a partir de uma série televisiva que explicita de forma clara como foi organizada a complexa e enovelada trama de *Os mistérios de Lisboa* e *O livro negro do padre Dinis*. Os seis episódios da série se intitulam “O menino sem nome”, “O conde de Santa Bárbara”, “O enigma do Padre Dinis”, “Os crimes de Anacleto dos Remédios”, “Blanche de Montford” e “A vingança da Duquesa de Cliton”. Ora, o que os títulos desses episódios demonstram – se pensarmos que deles apenas o terceiro, “Os crimes de Anacleto dos Remédios”, é quase integralmente excluído do filme – é que o livro foi utilizado organizando o enredo a partir da biografia de cinco personagens. Se isso não é bem verdade – é curioso que nenhuma das partes tenha por título o nome de um personagem central em, pelo menos, metade do enredo, o *Come-facas*, que assumirá, entre outros, o nome de Alberto de Magalhães – podemos pensar que, para tornar o livro mais compreensível para o espectador, há a tentativa de agrupá-lo em sequências centradas em determinados personagens. Dessa forma o espectador poderá, pouco a pouco, ir juntando as peças do mosaico para, por fim, poder, ao fim da película, ver o vitral completo, descobrir as linhas que aproximam essas biografias que começam em meados do século XVIII e terminam mais de um século depois.

A postura adotada em *O mistério da estrada de Sintra* é bastante diversa. Poderia, a grosso modo, considerar que o filme modifica o enredo do livro para recuperar parte do impacto que ele teve em seu tempo. O romance foi originalmente publicado no *Diário de Notícias*. Mesmo aparecendo no espaço reservado ao folhetim, as cartas que foram sendo publicadas – o livro é composto por uma série de cartas de vários personagens distintos – simulavam tratar de um fato efetivamente ocorrido, que teria começado com o rapto de um suposto médico na estrada de Sintra, fingindo, assim, ser um *fait divers*.

No filme, essa especial forma de publicação é habilmente recuperada mudando a identidade do raptado, que não é um médico, mas o próprio Ramalho Ortigão. Ele, Eça, os amigos do cenáculo e o editor do jornal, aparecem tanto

como pessoas pretensamente *reais*, como também como personagens que estariam presentes nas fictícias cartas que Ramalho e Eça vão escrevendo. Este jogo – em que o espectador se perde entre cenas que simulam ser reais com outras que seriam fruto da ficção dos dois autores – lança-nos num universo em que aparentemente verdade e ficção se misturam, e como ocorreu com o leitor do século XIX – ficamos sem saber onde uma termina e começa a outra.

Poderia aqui abordar os dois filmes de várias formas, mas uma especialmente me interessa. Gostaria de notar que as adaptações desses dois *mistérios*, por mais antagônicas que pareçam ser – uma tentando tornar mais complexa e a outra visando organizar as obras que adaptaram – parecem-me que se centram numa mesma questão. A primeira fala em off do filme de Ruíz, que será retomada no fim do mesmo, merece ser aqui reproduzida:

“Eu tinha quatorze anos e não sabia quem eu era. Às vezes os outros perguntavam-me se eu era filho do padre Dinis. Eu não o sabia responder a eles. Todos tinham apelidos, quatro, cinco, mais até. Eu era só João”.

O filme traz para primeiro plano um tema central dos *mistérios* – o da impossibilidade de se conhecer as identidades dos sujeitos. O que marca as várias trajetórias dos múltiplos personagens que compõem a película é que todos os protagonistas de cada uma das partes são, de fato, vários – ou por que possuem várias nacionalidades, ou por que desconhecem sua origem, ou mesmo por que optam por ir assumindo vários nomes e faces. Se no século XIX isso era essencial para a construção de um enredo com peripécias e reconhecimentos, o significado parece mudar quando é no filme apropriado. De uma outra forma me parece que se trata aqui do mesmo tema que, já apontei, aparece no filme de Jorge Paixão da Costa: a dificuldade – ou diria, quase impossibilidade – de separar história e ficção, realidade e simulacro. Para voltar a um exemplo já citado, Alberto de Magalhães é, e ao mesmo tempo não é, o Come-facas, assim como não podemos separar o que efetivamente ocorreu daquilo que Ramalho e Eça escrevem no filme de *O mistério da estrada de Sintra*. Em um mundo em que se discutem as realidades virtuais, esses *mistérios* ganham outra contextura.

Realidade e simulação, verdade e simulacro, possuem muitas zonas de sombra. Talvez este seja um dos motivos para a adaptação contemporânea desses dois livros.

Certamente precisaria comprovar essa minha hipótese com outros exemplos, e tratar de alguns problemas que podem me obrigar a relativizá-la um pouco, mas prefiro aqui tratar de uma outra questão que dela deriva. Se o questionamento da identidade e da história está em jogo nos dois filmes, parece-me que os filmes também questionam duas identidades específicas, e a forma como elas foram incorporadas seja pela cultura portuguesa e brasileira, seja, de forma mais restrita, pelo cinema. Refiro-me, obviamente, a Eça e a Camilo.

A forma como esses dois escritores foram guardados no imaginário cultural luso-brasileiro criou, para cada um deles, espaços bem demarcados, quase antagônicos. Camilo, apesar de ter escrito mais de cem obras, é visto quase como o autor de uma só, *Amor de perdição*, livro que acaba por eclipsar a sua imensa produção. Paralelamente a isso a sua vida vem, usualmente, para primeiro plano, e não é incomum estudos críticos em que é afirmado que sem o conhecimento de sua biografia não é possível entender a sua obra. Por sua vez, Eça foi guardado como um realista revolucionário, que tentou em suas obras mostrar as mazelas de seu atrasado país para, através da literatura, tentar modificá-lo. Em função dessa postura, a biografia de Eça seria irrelevante para a leitura de seus romances. As obras teriam, assim, uma grande independência em relação ao homem que as escreveu.

Estamos assistindo, nos estudos literários, a um lento mas interessante movimento que por um lado complexifica a obra de Camilo – mostrando a sua independência em relação ao propriamente biográfico, e lançando luz sobre várias obras que ganham destaque e se emparelham com *Amor de Perdição*. Já no caso de Eça, vê-se um movimento que por um lado põe em questão o seu papel de realista – um livro de José Antônio Saraiva, *A tertúlia ocidental*, é um ótimo exemplo dessa tendência (SARAIVA, 1990) –, e que por outro cada vez torna mais presente o homem e sua vida, seja compilando artigos que escreveu, cartas que trocou, depoimentos que deu, seja lançando novas biografias.

Ora, a filmografia feita a partir das obras de Camilo e Eça até muito recentemente seguia, grosso modo, a forma, digamos, “tradicional” com que os dois escritores eram vistos. A de Eça não se referia ao homem ou à sua biografia, e tendia a ser diversificada. A de Camilo centrava-se no *Amor de Perdição* e tratava, com recorrência, da vida do escritor: dois bons exemplos dessa última faceta são *Francisca* e *O dia do desespero*, de Manuel de Oliveira, que atrás citamos.

Um aspecto que os dois *mistérios* trazem é justamente pôr em questão essa visada. Por um lado, o filme de Jorge Paixão da Costa só ganha muito de seu humor para aqueles que conhecem as propostas da geração de Eça, as pessoas que dela participaram, os conflitos que tiveram com a mentalidade usual em seu país, e mesmo parte da biografia do autor – como o fato de ser um filho bastardo. A biografia de Eça e de sua geração é, assim, importante para o entendimento do filme.

Por outro lado, Camilo está totalmente ausente do filme de Ruíz. Ele e sua vida não são necessários. Não me parece casual que logo após os créditos, no início da película, apareça a frase “Esta história não é minha filha, nem minha afilhada. Não é uma ficção: é um diário de sofrimentos”, e que quase no fim do filme vejamos João ditando a sua história. É o diário de sofrimentos de João – e não de Camilo. Da mesma forma como em *Um amor de perdição* as memórias são as da família de Ritinha, não tendo nenhuma relação com o autor do romance que foi, no filme, adaptado.

Assim, julgo que os três filmes, quando comparados, acabam por indicar uma importante virada, ainda em processo, nas recepções das obras de Camilo e Eça, e na forma como eles vêm sendo vistos pelas culturas do Brasil e de Portugal.

Bibliografia

ANCINE – Agência Nacional do Cinema. *Filmes nacionais com mais de um milhão de espectadores (1970/2008) por público*. Disponível em: http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2008/filmes/por_publico_1.pdf. Acesso em: 07/09/2017.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Fanny Owen*. Lisboa: Guimarães, 1979.

CASTELO BRANCO, Camilo. *Obras completas*, 3º v.: Romances; novelas (III). Porto: Lello & Irmão, 1984.

COMPÈRE, Daniel, *Le Comte de Monte-Cristo d'Alexandre Dumas*. Amiens: Encreage, 1998.

JACOTO, Lilian. "Prefácio". In: CASTELO BRANCO, Camilo. *Amor de Perdição*. São Paulo: Ática, 2010. p.7.

MEYER, Marlyse. *Folhetim – Uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

OLIVEIRA, Paulo Motta. "Oralidade, memória e ficção na obra de Camilo Castelo Branco". In: BLAYER, Irene Maria F.; FAGUNDES, Francisco Cota (eds). *Narrativas em metamorfose*. Cuiabá: Cathedral, 2009. p. 57-70.

OLIVEIRA, Paulo Motta. "Um conde nietzscheano e seus sucessores, quase todos moralistas". In: VAZ, Artur Emílio Alarcon; MARTINS, Cláudia Mentz; PIVA, Mairim Linck (eds). *Práticas de ensino de literatura: do cânone ao contemporâneo*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2017. p. 157-173.

SARAIVA, António José. *A tertúlia ocidental*, Lisboa: Gradiva, 1990.

Cinemas em português:
estratégias para entrar e sair da lusofonia

Michelle Sales¹

¹ Professora Adjunta da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, coordenadora do EBA MediaLab, pesquisadora integrada do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX - o Ceis20, da Universidade de Coimbra.

e-mail: sales.michelle@gmail.com



Resumo

Este ensaio marca o surgimento do seminário temático “Cinemas em Português – aproximações e relações”, no intuito de discutir conceitualmente a lusofonia, problematizando o surgimento de uma cultura imaginária em comum, sobretudo um cinema lusófono entre Portugal, Brasil e África lusófona.

Palavras-chave: Cinemas em português; lusofonia; Portugal; Brasil; África lusófona.

Abstract

This essay marks the appearance of the seminar “Portuguese speaking cinemas – approaches and relationships”, aiming to discuss lusophony conceptually, and questioning the emergence of a common imaginary culture - especially a Portuguese-speaking cinema between Portugal, Brazil and Portuguese-speaking Africa.

Keywords: Portuguese speaking cinemas; lusophony; Portugal; Brazil; Portuguese speaking Africa.

Este texto marcou o surgimento do seminário temático “Cinemas em português: aproximações–relações”, no âmbito da SOCINE - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, que teve início no ano de 2011. O seminário temático em seu primeiro biênio foi coordenado pelos professores Mauro Rovai, Carolin Overhoff Ferreira, e por mim.

Assumindo o tom de ensaio acerca do conceito de lusofonia, pensamos em discorrer livremente pela assim chamada “cultura lusófona”, tendo como objetivo final a reflexão sobre a existência de um possível cinema delimitado duplamente por uma tríplice fronteira entre Portugal, Brasil e África lusófona, bem como por uma memória imaginária em comum.

Dessa forma, é preciso antes de mais nada afirmar que este ensaio está imbuído da necessidade de discussão de uma política cultural que vem sendo disseminada no Brasil nos últimos anos, momento em que passamos a dialogar mais estreitamente com Portugal e com a África lusófona através dos acordos implementados pela CPLP e pelos investimentos acadêmicos no trânsito Brasil-África.

Diante da consistente recusa ao conceito de lusofonia e de uma sólida discussão acerca da adoção ou da indiferença do termo no interior do campo da produção intelectual, a preocupação sobre os limites e fronteiras da lusofonia, do “cinema lusófono” - ou “em português”, mais especificamente -, e a necessidade de rediscutir o conceito impuseram-se como discussão incontornável na concepção deste seminário e como pressuposto necessário para qualquer esforço de trabalho posterior.

A tal atitude de recusa, como observamos, pode estar imbuída de um mascaramento cultural que tenta camuflar, minimizar, suavizar ou abrandar as estratégias pelas quais Portugal ocupou, ao longo dos séculos, suas ex-colônias, como apontaremos. A alusão ao termo remete-nos a um determinado contexto político em que Portugal detinha certa centralidade administrativa, econômica e, sobretudo, cultural, nos tais países de língua oficial portuguesa. Por isso, ao nosso ver, falar de lusofonia é falar também de uma ferida, ainda aberta nos países lusófonos africanos. Uma ferida que recupera inevitavelmente as marcas e

os vestígios da colonização.

Dessa forma, falar de lusofonia refere-se também diretamente a uma típica atitude portuguesa ou a um tipo de colonização específica portuguesa, implicando a ideia de que Portugal, diferente de outros países, adotou uma postura diversa em relação a suas colônias, já que colonizava misturando-se, emprestando não apenas uma língua, mas também uma cultura que se tornou uma cultura comum entre estes países. O “aportuguesamento”, seja do Brasil indígena, seja da África multiétnica, representaria a ocidentalização, catequização e a adoção de modos de viver europeus, e, portanto, “comuns e universais”.

Recusar, portanto, o lusófono, adotar outros conceitos mais genéricos ou mais suaves e menos problemáticos, poderia sugerir, por outro lado, a implantação de um discurso que apaga ou minimiza aquilo que nos afasta e nos aproxima, assim como abranda os conflitos que permeiam a relação entre Portugal, Brasil e a África lusófona - exatamente porque tenta camuflar potenciais problemas políticos entre esta tríplice fronteira imaginária. Esta recusa pelo termo lusófono poderia, à revelia, consolidar um discurso essencialmente multiculturalista capaz de unir a cultura proveniente dos países de língua oficial portuguesa sem choques ou tensões em favor dos “cinemas em português”.

Retomar a adoção do conceito implica-nos pensar de que forma podemos organizar ou problematizar os cinemas provenientes de países tão díspares quanto Brasil, Angola ou Cabo Verde - só para citar como exemplos - e pensá-los numa perspectiva comum ou através de representações culturais que possam parecer íntimas a países tão diferentes. É nesse sentido que a centralidade da língua portuguesa, aquilo que “une e representa-nos culturalmente”, logo revela-se frágil quando percebemos a diversidade, a mistura e muitas formas de falar português entre as cinematografias dos países supracitados e de outros, além de uma fala e de um modo de pensar e viver *crioulo*. Vai por terra a questão dos “cinemas em português”, já de partida.

Quando percebemos e analisamos, por exemplo, a curadoria de festivais luso-brasileiros ou lusófonos, seja no Brasil ou em Portugal, deparamo-nos com uma concepção estagnada e pouco dinâmica que já não pode sustentar aquilo que

queremos entender como lusófono. Seja no festival de cinema luso-brasileiro que acontece em Santa Maria da Feira há quinze anos, seja no festival luso-brasileiro que acontece no Brasil, as produções são quase sempre organizadas e delimitadas em relação à sua nacionalidade, e os filmes dialogam muito pouco entre si. A maneira com que ambos os festivais selecionam e exibem filmes brasileiros e portugueses representa um recorte da produção, seja de Portugal, seja do Brasil, separado pela nacionalidade de cada filme. Ainda não há, no planejamento ou na curadoria destes festivais, a necessidade (ou a vontade política) de discutir-se, por exemplo, a questão das coproduções, as produções fílmicas feitas na diáspora ou por realizadores em trânsito e de identidades híbridas. Ainda assim, mesmo que acreditemos que o trânsito seja livre entre Brasil e Portugal, e entre Portugal e as ex-colônias africanas, considerando sempre a ideia difundida de que somos países irmãos, a travessia por essas fronteiras pode mostrar-se por vezes insólita e, em outras, traumática.

É nesse sentido que, em se tratando de lusofonia, quando lidamos com países africanos de língua oficial portuguesa, a questão da afirmação da nação torna-se o principal problema político no contexto de países que buscam sua autonomia através também da consolidação de uma cultura nacional. A “invenção” desses países, ainda muito recente, acontece de fato após o 25 de Abril português em 1974, quando, liberados do fardo da pretensão de fazer parte do “Portugal ultramar”, os “países lusófonos africanos” puderam lançar mão de seus próprios “produtos culturais nacionais”, negociando as referências próprias com a herança e com as feridas da colonização portuguesa.

Essa tensão cultural é capaz de gerar potencialmente objetos de cultura que, na sua gênese, são híbridos: porque misturam estilemas e elementos de uma linguagem importada com os artefatos da cultura local. Este foi, por exemplo, o mote central do modernismo brasileiro vide Semana de Arte Moderna de 1922 - deglutir o outro para criar o próprio foi o caminho possível que o modernismo no Brasil encontrou para consolidar uma cultura nacional.

Portanto, essa ocidentalização, essa importação de conceitos, de ideias europeias, de toda uma metafísica ocidental deve representar, não apenas para a

lusofonia, mas para a cultura das ex-colônias em geral, uma tensa disputa e um embate cultural constante entre o ex-colonizado e o ex-colonizador. Entre as referências e desejos próprios de um lado, e as línguas e linguagens emprestadas à força, do outro.

Essa força de que estamos falando, a violência propriamente dita do processo colonizador, é catalisadora de uma nova cultura que nasce, por definição, dessa mestiçagem. E daí toda a ideia de nação – e de cultura nacional - é forjada dentro de uma categoria nova para os europeus, na qual nem o conceito de unidade nem a definição de pureza podem mais se aplicar. Uma nação mestiça no pensamento, na organização social e na estética, assim como uma população também mestiça abalam as definições totalitárias e totalizantes da filosofia europeia. Para Silviano Santiago:

O renascimento colonialista engendra por sua vez uma nova sociedade, a dos mestiços, cuja principal característica é o fato de que a noção de unidade sofre reviravolta, é contaminada em favor de uma mistura sutil e complexa entre o elemento europeu e o elemento autóctone – uma espécie de infiltração progressiva efetuada pelo pensamento selvagem, ou seja, abertura do único caminho possível que poderia levar à descolonização. (SANTIAGO, 2000: 15)

Acrescentando, para o filósofo francês Jacques Derrida, as questões em torno das “outras” culturas, objeto central da antropologia e da etnologia do século XX, vêm a tona exatamente no momento em que “a cultura europeia foi deslocada, expulsa do seu lugar, deixando então de ser considerada como a cultura de referência”. Este momento, afirma Derrida, “não é apenas um momento do discurso filosófico (...) é também um momento político, econômico, técnico etc.”.

Por isso, considerar lusófono o cinema falado em língua portuguesa é empobrecer e simplificar uma discussão que tem como problema central o jogo político entre “culturas centrais” e “culturas periféricas”. O cinema lusófono é mais do que a fala portuguesa: é um cinema mestiço, um *cinema crioulo* que já não tem Portugal (ou tem cada vez menos) como o “centro”, ou como “metrópole”.

Lusofonia é sobretudo um lugar de fala. Um lugar político e estético cujas tensões são negociadas na relação entre Portugal e suas ex-colônias, de modo

particular entre Portugal e Brasil, e entre o Brasil e os países africanos de língua portuguesa.

Por isso, a implantação de uma política multiculturalista que propague a diversidade e a boa convivência entre culturas, no nosso caso específico da lusofonia, revela-se rapidamente um discurso frágil e ao mesmo tempo contundente e ambíguo. Isso acontece por que esse discurso tenta englobar ou incorporar culturas distintas num mesmo cenário geopolítico e eficaz, na medida em que essas diferenças são apagadas e suavizadas para fazer priorizar uma memória imaginária – e construída de maneira violenta – em comum.

É preciso falar também dos guetos de imigrantes segregados em Lisboa, da relação ainda tensa entre Angola e Portugal, do distanciamento moçambicano da língua portuguesa, dos brasileiros deportados que não conseguem entrar em Portugal, da relação ainda servil entre Cabo Verde, Guiné Bissau e a metrópole. Dos cinemas em crioulo, dos cinemas das periferias do Brasil, de Angola, de Moçambique e da Guiné Bissau. É preciso falar do espaço dessas disputas narrativas, em que estratégias culturais que partem dessas periferias disputam e ameaçam a centralidade de um discurso cultural português.

A partir do momento em que refletimos essas estruturas, começamos a entender a lusofonia como um problema cultural que se reflete na estética e sobretudo na temática dos filmes. O problema volta a ser de novo o conteúdo. Não é toda a produção do Brasil ou de Cabo Verde que deve ou pode ser considerada lusófona apenas porque é falada em português. E é por isso que seguimos com a pergunta: o que pode ou deve, então, ser considerado lusófono? O que pode unir, do ponto de vista temático, os cinemas em português? Pensar sobre isso é dar-se conta das marcas de um processo cultural permeado pelas bases fundadoras da nossa sociedade: a escravidão, o patriarcado, a colonização.

Quis-se sustentar muito tempo que a característica chave da forma da colonização portuguesa teria construído sociedades *lusotropicalistas*, baseadas na mistura do português com o *outro*. No Brasil até hoje lidamos com essa questão através do mito da democracia racial. A esse *outro* que vivia nas colônias foi-lhe ensinado uma língua, uma cultura, uma religião, enfim, um modo de pensar,

viver e agir lusófono. O espaço dessa lusofonia deveria ser as terras ultramar, ou seja, os espaços coloniais, fazendo permanecer o *outro* sempre no seu devido lugar. Não era suposto nada disso respingar ou afetar a cultura ou a língua portuguesa *original*. É inevitável hoje pensar a crioulação da lusofonia e a maneira com a qual a lusofonia vem deixando de ser cada vez a centralidade da língua e da cultura portuguesa para, à sua revelia, construir-se como um lugar de disputas narrativas entre as antigas colônias e sua velha metrópole.

Ao lado de toda essa discussão, há ainda a concepção, por detrás da lusofonia, de uma remanescente centralidade portuguesa - seja pelo espaço onde estas obras circulam, quase sempre vinculadas a alguma instituição portuguesa ou uma que ofereça financiamento e apoio, seja pela afirmação da legitimidade cultural através do uso da língua portuguesa. Não queremos nenhuma dessas duas concepções. Mesmo problematizando a centralidade cultural portuguesa dentro de um novo cenário lusófono que se estabelece multipolarizado e com trocas muito frequentes também entre o Brasil e a África lusófona, reconhecemos que é preciso falar de lusofonia para nos lembrar que o passado colonial está lá. É dessa forma que é também lusófono o crioulo cabo-verdiano, os afro-sambas no Brasil, os ritmos angolanos e o cinema moçambicano falado em inglês.

O investimento do termo *lusófono* deveria acrescentar às produções locais de cada país da mencionada tríplice fronteira a possibilidade de criar num espaço imaginário de troca entre Brasil, Portugal e África lusófona capaz de representar uma memória colonial e imaginária em comum, independente da língua e da linguagem - defendendo, assim, as diferenças - e não a diversidade - e o pensamento cinematográfico de cada país.

Pensemos, por exemplo, *No quarto da Vanda*, de Pedro Costa (2000), e também no *Juventude em marcha* (2006), do mesmo diretor; e nos documentários *Lisboetas* (2004) e *Viagem a Portugal* (2011), ambos do luso-brasileiro Sérgio Tréfaut. Assim como em *Terra Estrangeira* (1996), do brasileiro Walter Salles, ou em *O herói* (2004), do angolano Zezé Gamboa. Filmes que tentam abordar as tensas relações que se construíram a partir do atravessar dessas fronteiras, assim como também a presença do *outro* num Portugal contemporâneo e europeizado.

Ocorre agora exemplificar com o caso do recente edital brasileiro lançado pela ANCINE chamado DocTV CPLP, que tem por objetivo o trânsito cultural e econômico na tríplice fronteira de que falamos.

O que queremos, entretanto, antes de apontar exemplos de uma outra cultura lusófona, é sobretudo a discussão do conceito que representa aqui o hibridismo entre o brasileiro, o português e o africano, utilizando a concepção de *culturas híbridas* criada pelo argentino Néstor García Canclini, defendendo que estes três níveis culturais devem ser relativizados quando pensamos numa política cultural lusófona.

Poderíamos ter como paralelo a discussão acerca do eurocentrismo e como essa postura serve-nos como alarme de advertência para os mecanismos intelectuais a que somos submetidos. Eurocentrismo e colonialismo são praticamente duas faces de uma mesma moeda, já que um empresta ao outro as justificativas necessárias para sua existência. O outro paralelo que queremos traçar é entre lusofonia e eurocentrismo. Reconhecer a existência de um discurso lusófono, assim como um discurso eurocêntrico, é tão importante quanto tentar aprofundar as tensões, as diferenças e os conflitos no interior destes discursos.

Por outro lado, ao mesmo tempo em que sustentamos o fato de que lusofonia, eurocentrismo e colonialismo fazem parte de um mesmo projeto, um projeto modernizador e ocidentalizante, percebemos que a discussão atual sobre estes conceitos deve comportar a realidade do cenário geopolítico atual: multipolarizado, pós-colonial e de profundos problemas advindos da modernidade que deflagram o que convencionou chamar de pós-modernidade.

Assim como a simples negação gratuita do termo eurocentrismo não avança a discussão e a soberania dos povos, acreditamos que a recusa do conceito de lusofonia caminha no mesmo sentido. Trazer à baila a necessidade de discutir o que é ou não lusófono parece mostrar-se essencial no contexto atual de tantas trocas que desejamos operar entre Brasil, Portugal e África lusófona seja através dos acordos da CPLP, das instituições de fomento à pesquisa brasileiras ou das instituições culturais portuguesas. É sensato esclarecer e revelar as estruturas por onde essas ações caminham e que produtos culturais revelam.

O termo lusófono deveria representar, antes de qualquer coisa, um problema. Tal problema refere-se diretamente ao Portugal ultramar, à presença portuguesa na África, as tensões e disputas entre Brasil e Portugal. O termo lusófono deveria ser capaz de representar os artefatos e os materiais que verdadeiramente pensam a lusofonia enquanto problema, e não simplesmente classificar produtos culturais autorizados através da pedagogia do correto uso da língua portuguesa. De maneira geral e por fim, lusófono deveria referir-se a uma categoria híbrida da qual fosse permitido entrar e sair.

Bibliografia

AAREEN, Rasheed et al. *The Third text reader: on art, culture, and theory*. London and New York: Continuum, 2002.

BHABHA, H.K. *The location of culture*. London: Routledge, 1994.

BHABHA, Homi. "Postmodernism/Postcolonialism". In: NELSON, Robert S.; SHIFF, Richard (ed.). *Critical Terms for Art History*. 2ª edição. Chicago: The University of Chicago Press, 2003. p. 435-451.

BARREIROS, Inês Beleza. *Sob o olhar de deuses sem vergonha. Cultura visual e Paisagens Contemporâneas*. Edições Colibri: Lisboa, 2009.

BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997.

CERTEAU, M. *L'invention du quotidien*. Paris: Folio, 1990.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Campinas: Perspectiva, 2011.

DIAS, José António Fernandes. "Pós-colonialismo nas artes visuais, ou talvez não". In: SANCHES, Manuela Ribeiro (org.). *Portugal não é um País Pequeno. Contar o "império" na Pós-Colonialidade*. Cotovia: Lisboa, 2006. p. 317-338.

DIAS, Inês Costa. "Curating contemporary art and the critique to Lusophonie". In: *Arquivos da Memória*. Números 5-6. 2009.p. 6-26.

GOMES, Juliano. "O movimento branco". In: Revista Piauí. Disponível em: <http://piaui.folha.uol.com.br/o-movimento-branco/>. Acesso em: 12 de janeiro de 2018.

GRUZINSKY, Serge. *O Pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LANÇA, Marta. "Perspectivas de mundo. Entrevista a Daniel Lima, curador de agora somos todxs negros". In: Buala. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/etiquetas/agora-somos-todxs-negrxs>. Acesso em: 5 de janeiro de 2018.

LANDRY, Donna; MACLEAN, Gerald (ed.); SPIVAK, Gayatri. *The Spivak reader*. New York: Routledge, 1996.

MARMELEIRA, José. "A arte portuguesa ainda não descobriu o fim do Império". 2011. In: Buala. <http://www.buala.org/pt/vou-la-visitar/a-arte-portuguesa-ainda-nao-descobriu-o-fim-do-imperio>. Acedido em 05-02-2012. 18:04. Acesso em: 10 de dezembro de 2015.

MEDEIROS, Paulo de. "Apontamentos para conceptualizar uma Europa Pós-colonial". In: SANCHES, Manuela Ribeiro (org.). *Portugal não é um País Pequeno. Contar o "império" na Pós-Colonialidade*. Cotovia. Lisboa, 2006. p. 339-356.

PERALTA, Elsa. "Conspirações de Silêncio: Portugal e o fim do Império colonial". 2011. In: Buala. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/a-ler/conspiracoes-de-silencio-portugal-e-o-fim-do-imperio-colonial>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2015.

RIBEIRO, António Pinto. "Próximo Futuro". In: *Jornal Próximo Futuro*. Número 01. 2009. p. 4.

RIBEIRO, António Pinto. "Para acabar de vez com a lusofonia". In: *Público*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2013/01/18/jornal/para-acabar-de-vez-com-a-lusofonia-25877639>. Acesso em: 10 de janeiro de 2014.

SAID, Edward. *Orientalismo*. Lisboa; Cotovia, 2004.

SALES, Michelle. "Fronteiras estéticas: a lusofobia nos processos artísticos". In: VII Jornadas do CIAC, 2014, Faro. Atas das VII Jornadas do CIAC. Faro: Centro de Investigação em Artes e Comunicação, 2014. v. 1. p. 17-32.

SANCHES, Manuela Ribeiro. "Introdução". In: Sanches, Manuela Ribeiro (org.). *Portugal não é um País Pequeno. Contar o "império" na Pós-Colonialidade*. Lisboa: Cotovia, 2006. p. 7-21.

SANTIAGO, Silvano. *Por uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
SLOTERDIJK, Peter. *Palácio de cristal*. Lisboa: Relógio D'Água, 2008.

SPIVAK, Gayatri. *A critique of postcolonial reason*. Cambridge, London: Harvard University Press, 1999.

SANTOS, Boaventura de Sousa. "Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade". In: SANTOS, Boaventura de Sousa. *A Gramática do Tempo: Para uma nova cultura política*. Porto: Edições Afrontamento, 2006. p. 211-255.

VALE DE ALMEIDA, Miguel. *Um Mar Cor da Terra. Raça, Cultura e Política da Identidade*. Oeiras: Celta.2000.

Young, Robert J.C. 2003. *Poscolonialism. A very short introduction*. Oxford: Oxford

**O novo cinema português e o cinema novo brasileiro:
o caso Glauber**

Paulo Cunha¹

¹ Paulo Cunha é doutor em Estudos Contemporâneos pela Universidade de Coimbra. Leciona Cinema na Universidade da Beira Interior. É pesquisador integrado do LabCom.IFP da Universidade da Beira Interior e da Rede Proprietas. É Coordenador Editorial da Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento. Tem publicado diversos textos sobre cinema português, cineclubismo e cinema de amadores, políticas públicas e modos de produção.

e-mail: paulomfcunha@gmail.com

Resumo

Este breve texto pretende fazer uma aproximação entre o novo cinema português e o cinema novo brasileiro a partir das pontes estabelecidas pelo cineasta brasileiro Glauber Rocha com diversos cineastas portugueses. Sabendo que, desde meados dos anos 60 até à sua morte, Glauber Rocha manteve relações de amizade e cumplicidade cinéfila com várias figuras do novo cinema português, pretendo saber se o cineasta brasileiro terá sido um elemento fundamental no diálogo entre os cinemas brasileiro e português desse período.

Objetivamente, o que pretendo fazer, a partir de um estudo de caso concreto, é iniciar um levantamento arqueológico das relações entre o cinema novo brasileiro e o novo cinema português. Interessa-me também conhecer e tentar refletir sobre a forma como estes dois novos cinemas que se expressavam através da língua portuguesa se posicionaram nos circuitos cinéfilos internacionais que defendiam um cinema como forma de expressão artística e cultural e como experiência moderna.

Palavras-chave: Novo cinema português; Cinema novo brasileiro; Glauber Rocha; Cinema Tricontinental.

Abstract

This short text intends to make an approximation between the new Portuguese cinema and the Brazilian new cinema from the bridges established by the Brazilian filmmaker Glauber Rocha with several Portuguese filmmakers. Knowing that, from the mid-1960s until his death, Glauber Rocha maintained relations of friendship and cinematic complicity with various figures of the new Portuguese cinema, I want to know if the Brazilian filmmaker would have been a fundamental element in the dialogue between the Brazilian and Portuguese theaters of that period.

Objectively, what I intend to do, starting from a concrete case study, is to begin an archaeological survey of the relations between the Brazilian new cinema and the new Portuguese cinema. It is also my interest to know and try to reflect on how these two new cinemas that expressed themselves through the Portuguese language have positioned themselves in the international cinephile circuits that defended a cinema as a form of artistic and cultural expression and as a modern experience.

Keywords: New Portuguese cinema; Brazilian new cinema; Glauber Rocha; Tricontinental Cinema.

1.

Que relações pessoais ou profissionais se conhecem entre cineastas dos dois países? Que condições de recepção e divulgação, por parte do público e da crítica, conheceram os filmes no país-irmão? Que influências estéticas e éticas terão exercido um cinema sobre o outro? Os modos de produção de um terão sido exemplo ou inspiração para o outro? Os processos de afirmação e reconhecimento, quer no interior como no exterior, terão sido similares?

Estas são algumas perguntas que urge primeiro fazer e depois tentar elaborar respostas para contribuir para um estudo comparativo das duas cinematografias que possa ajudar a compreender melhor as suas dinâmicas de afirmação e reconhecimento nos circuitos cinéfilos internacionais.

São reconhecidas pelos próprios jovens cineastas do novo cinema português diversas afiliações e influências estéticas e éticas estrangeiras que contribuíram para o esforço de renovação no cinema português de então. Num inquérito promovido pela Cinemateca Portuguesa em 1985, a propósito da primeira retrospectiva dedicada ao novo cinema português, uma das principais questões dizia respeito às influências de cinematografias estrangeiras: *“Considera que os seus filmes (tanto ao nível da produção, como ao nível estético) se filiam, ou foram influenciados, em movimentos internacionais?”*. Na sua resposta, Fernando Lopes cita uma máxima popularizada por Glauber Rocha como inspiração: *“câmera na mão e pé no chão”*. Ainda assim, as principais referências internacionais assumidas vinham das novas ondas europeias.

Desde finais dos anos 50, primeiro com bolsas de estudo financiadas pelo próprio Estado Português e depois por instituições privadas como a Fundação Calouste Gulbenkian, grande parte dos jovens que institucionalizariam mais tarde o novo cinema português frequentou escolas de cinema um pouco por toda a Europa, particularmente em Londres e Paris. Nessas escolas, a generalidade dos alunos receberam dois importantes núcleos de influência: a) herança cinéfila de autores clássicos europeus como Jean Renoir, Carl Theodor Dreyer, Fritz Lang,

Sergei Eisenstein ou Roberto Rossellini, mas também americanos (Orson Welles, Nicholas Ray, John Ford, Alfred Hitchcock) e orientais (Ozu, Mizoguchi); b) a prática de jovens cineastas que um pouco por toda a Europa propunham o cinema das new waves (os franceses François Truffaut, Jean-Luc Godard ou Claude Chabrol, os ingleses Lindsay Anderson, Karel Reisz ou Tony Richardson, e os italianos Michelangelo Antonioni, Federico Fellini ou Pier Paolo Pasolini).

Apesar de ser falado numa língua comum, e essencialmente por razões de uma certa periferia geográfica e cultural do Brasil, o cinema brasileiro – velho ou novo – não estava presente entre as referências cinéfilas dos jovens cineastas portugueses até meados dos anos 60. Mas na segunda metade da década, sobretudo após a falência das Produções António da Cunha Telles, quando os jovens cineastas procuraram redefinir as suas estratégias de afirmação e apostaram definitivamente na internacionalização, o cinema novo brasileiro serviu como exemplo de acção para vários cineastas portugueses.

Por partir de um contexto cultural periférico semelhante ao português e ter conseguido triunfar no circuito cinéfilo internacional – *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Terra em Transe*, ambos de Glauber Rocha, foram premiados em Cannes (1964 e 1967, respectivamente); *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, foi premiado em Cannes (1964), e *Fome de Amor* em Berlim (1968); *Os Fuzis*, de Ruy Guerra, foi premiado em Berlim (1964) –, o cinema novo brasileiro foi visto como um exemplo de sucesso e um modelo a seguir pelos jovens cineastas portugueses, até porque partilhavam de muitas premissas estéticas.

2.

Apesar de aplaudido nos festivais e pela crítica especializada europeia, o cinema novo brasileiro continuava longe das salas de cinema portuguesas. De acordo com o levantamento de SILVA (2006), só nos anos 70 é que os filmes brasileiros começaram a ser verdadeiramente exibidos em Lisboa, sobretudo em retrospectivas e mostras (1º Festival de cinema Brasileiro em 1971; 1ª Retrospectiva do Cinema Brasileiro, 1972; Semana do Cinema Brasileiro, 1973).

Ao longo dos anos 60, salvo raras exceções, como *O pagador de promessas*, *Assalto em trem pagador* ou *Vidas Secas*, a censura e a falta de interesse dos distribuidores portugueses não permitiram a divulgação do cinema brasileiro em Portugal. Por exemplo, *Antônio das Mortes* (1969) só seria exibido com cortes em 1972 (CELULÓIDE, 1974: 19), e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Terra em Transe* só chegariam às salas portuguesas depois da Revolução de 1974.

No entanto, como observa Regina Silva, a crítica cinematográfica portuguesa reconhecia as qualidades do cinema novo brasileiro e a necessidade de exibi-lo em Portugal, mas também a necessidade de divulgar o novo cinema português em terras brasileiras:

Em Junho de 1966 o editorial da *Celulóide* clamava por um *Cinema Novo luso-brasileiro*. Com uma frase de efeito persuasivo logo nas primeiras linhas: *O Cinema Novo é um fenômeno universal*, o texto não só acolhe o Cinema Novo brasileiro, mas clama por uma partilha entre este movimento e o Novo Cinema português: *Em Portugal e no Brasil, um Cinema Novo de língua portuguesa, fala uma linguagem universal e vai, com certeza, vencer*. Comparando *Verdes anos* de Paulo Rocha, *Belarmino* de Fernando Lopes, *Catembe* de Faria de Almeida, *Domingo à tarde* de António de Macedo com *Deus e o diabo na terra do sol* de Glauber Rocha, *Os fuzis* de Ruy Guerra, ou *Vidas secas* de Nelson Pereira dos Santos, o editorial defende um *Cinema Novo Luso-Brasileiro* e apela aos distribuidores por uma exibição mútua de filmes portugueses no Brasil e brasileiros em Portugal. A identificação (ainda que isto provoque questionamentos) e o acolhimento da cinematografia brasileira pela revista revelam a boa imagem que o cinema brasileiro detinha em território luso no período, além, naturalmente da proposta de promoção do movimento cinemanovista (SILVA, 2006: 141).

Em 1965, a *Seara Nova* publicou “Descoberta dos Cinemas da Fome”, onde o Cinema Novo brasileiro era encarado como uma *verdadeira revolução, comparável à do neo-realismo na Itália*. O texto acentua o caráter de compromisso social e autenticidade do movimento que busca defender as raízes nacionais e refletir sobre o “cinema da fome”, numa clara alusão ao manifesto de Glauber Rocha. Apesar de demonstrar certo desconhecimento nos dados apresentados (como chamar Ruy Guerra de um *realizador negro* e afirmar que no Brasil há uma ausência de preconceitos raciais), Michel Capdenac mostrou sua defesa de um

cinema contemporâneo, de vanguarda estética e política, cinema este que “já contrastava com o declínio artístico das cinematografias mais desenvolvidas, um cinema da fome”. (SILVA, 2006: 148)

3.

Apesar de algumas relações pessoais estabelecidas por estes anos entre vários jovens cineastas portugueses e Glauber Rocha, não se conhecem óbvias influências estéticas sobre filmes dos jovens cineastas portugueses.

A exceção é claramente Paulo Rocha. Conheceu Glauber em Cannes (1964), e voltariam a encontrar-se em Acapulco (1965) e Montreal (1967). O seu segundo longa-metragem – *Mudar de Vida* (1966) – foi protagonizado pelo brasileiro Geraldo d’el Rey (por sugestão direta de Glauber), e era ambientado numa comunidade de pescadores do norte do país, num cenário marcadamente precário do ponto de vista social, e próximo do nordeste brasileiro. Fernando Lopes, António da Cunha Telles e José Fonseca e Costa também se relacionaram com Glauber, mas os seus filmes não refletem influências estéticas óbvias.

Na minha opinião, é na fase final do novo cinema português (1974-80) que parece mais presente uma influência do pensamento de Glauber Rocha sobre os cineastas deste movimento. Em 1974, no dia seguinte à Revolução, Glauber chegou a Portugal. Nos dias 28 e 29 de abril, Glauber esteve presente numa importante reunião que teve lugar no anterior Sindicato Nacional dos Profissionais de Cinema para apoiar o plano de ação da Comissão de Cineastas Anti-Fascistas e para dar testemunho de outras experiências paralelas que tão bem conhecia, nomeadamente no Brasil, Chile, México e Cuba.

Glauber Rocha foi o único estrangeiro convidado a colaborar no filme coletivo *As Armas e o Povo* (1975), um documentário assinado por um coletivo de “Trabalhadores da Atividade Cinematográfica”, que registrava os primeiros dias de liberdade de um povo a viver os primeiros dias de processo revolucionário, mais concretamente os eventos registrados entre os dias 25 de abril e 1º de maio de 1974. Este convite espelha bem a importância do cineasta brasileiro num

momento de redefinição da instituição cinema em Portugal.

Numa entrevista conduzida por João César Monteiro, então publicada na revista *Cinéfilo* de 18 de Maio de 1974, Glauber teceu algumas considerações sobre o singular momento que o cinema português atravessava e sobre o panorama internacional da distribuição cinematográfica.

Nessa entrevista, Glauber Rocha incluía o novo cinema português, tal como o cinema novo brasileiro, no que ele designava por “cinema independente”, uma espécie de terceira via que se distinguia ideologicamente dos cinemas produzidos por duas grandes “estruturas econômicas” hegemônicas: “de um lado o cinema capitalista, cujo modelo expressivo é o cinema *hollywoodiano* (...); temos depois uma segunda estrutura – a dos países socialistas – que é a indústria estatal (...)” (Glauber Rocha *apud* MONTEIRO, 1974: 11).

Neste momento singular, a contribuição de Glauber foi reconhecida como importante para o futuro do cinema português que então se discutia e procurava construir. No entanto, tal como aconteceu noutros países, com experiências “geralmente falhadas por falta de rigor e disciplina na formulação dos problemas e na definição de uma linha de reivindicações coletiva”, também em Portugal a conjectura social e política não permitiu a afirmação de um cinema verdadeiramente revolucionário como Glauber preconizava (*Ibid.*, p. 10). Gradualmente, com o “aburguesamento” do processo revolucionário em curso, as ambições e os limites do cinema português voltavam ao momento anterior à revolução.

Em julho desse ano, Glauber voltou a Paris; e após cinco anos de exílio, regressou ao Brasil. Mas, em 1981, após uma viagem a Itália para apresentar *A Idade da Terra* (Veneza, 1981), Glauber não aceitou a má recepção crítica ao filme no Brasil e, também motivado pelo esforço de renovação sobrevivente no cinema português, decidiu rumar a Portugal. Regressou então em fevereiro de 1981, e instalou-se em Sintra, cidade especial para Glauber pela ligação ao universo metafísico de Eça de Queirós. Em abril do mesmo ano, a Cinemateca Portuguesa dedicou-lhe uma retrospectiva.

Anos antes, com *O leão de sete cabeças* (Congo, Itália, França, 1970), *Cabeças*

cortadas (Espanha, 1970) e *História do Brasil* (Cuba, Itália, 1972-74), Glauber Rocha tentou desenvolver um projeto “de integração política e estética das cinematografias dos países pobres dos três continentes (América Latina, África e Ásia)” a que denominou de “Cinema Tricontinental, inspirado no internacionalismo revolucionário de Che Guevara.” (CARDOSO, 2007: IV). No discurso de Glauber Rocha, as primeiras referências ao “Cinema Tricontinental” surgiram em textos de 1967. A expressão ganhou maior visibilidade numa entrevista publicada em janeiro de 1968 pela francesa *Positif*: uma verdadeira relação internacional que se deveria “pautar num princípio de equivalência entre culturas: basta de paternalismo, basta de solidariedade sentimental, basta de humilhação, basta de agressividade gratuita, sobretudo, baste de conselhos”. (Ibid., p. 23-26).

Entre 1967 e 1974, através de declarações, intervenções e dos próprios filmes, Glauber Rocha foi construindo uma ideia de Cinema Tricontinental que foi orientando a sua ação política e a sua reflexão:

(...) contribuiu para a definição clara de um patamar de interlocução com a crítica europeia: apontou formas de aglutinação das cinematografias latino-americanas esboçando um projecto de descolonização estética e de combate à linguagem do cinema hollywoodiano; convergiu, enfim, estética e política, cinema e experiência na realização de alguns filmes, cuja expressão cinematográfica radical foi capaz de romper com os padrões de colonialidade e incorporar as forças mágicas das culturas populares. (Ibid.)

A vinda de Glauber Rocha a Portugal para viver a revolução *in loco* coincidiu com este período de reflexão sobre o Cinema Tricontinental. O fim de uma ditadura fascista que durava 48 anos fez Glauber Rocha olhar para Portugal com outros olhos, inclusive como espaço para desenvolver algum projeto cinematográfico. Entre 1974 e 1981, dos inúmeros projetos que desenvolveu, Glauber pensava em alguns que poderiam ter como parceiros cineastas portugueses, um dos quais Fernando Lopes:

A primeira pessoa, uma das primeiras pessoas que assistiu à montagem do *Belarmino*, já estava quase no fim, foi o Cacá Diegues e depois o Glauber Rocha. O *Belarmino* chegou a passar no festival de Pésaro clandestinamente. O primeiro

festival de cinema novo... quando o Glauber Rocha ganhou o prêmio com o *Barravento* e o prêmio de crítica ficou para mim com o *Belarmino*. E aí ficamos muito amigos, tivemos imensas relações, eu e o Gláuber, sobretudo em Paris, e depois aqui em Lisboa já na fase final do Glauber, quando eu era diretor de co-produções, já muito depois do 25 de Abril, eu fui diretor de co-produções do serviço público. E aí tínhamos a idéia de fazer um filme, que se chamava *Uma Cidade Qualquer*, que depois que ele morreu eu dei a mãe dele... (Fernando Lopes, *apud* SALES, 2009: 31).

Mas segundo Mário Pacheco, Glauber tinha projetos bem mais ambiciosos:

O objetivo principal dessa renovação é a criação de uma cinematografia de língua portuguesa, aberta, portanto, ao Brasil e a África, que depende da efetização de um acordo luso-brasileiro... Esse projeto é também a concretização do tricontinentalismo que Glauber Rocha defende. Um novo movimento de cinema com a livre circulação dos filmes brasileiros e portugueses que, extrapolando, abrangeria o mundo de fala portuguesa” (PACHECO, s/d).

Glauber Rocha estaria particularmente entusiasmado com um acordo de coprodução cinematográfica entre Portugal e Brasil assinado em 3 de fevereiro de 1981, mas que só seria publicado em Portugal em 21 de abril seguinte (decreto regulamentar 48/81), e no Brasil apenas em 14 de junho de 1985 (decreto 91.332/85).

Como reza o texto do acordo, os dois governos, “animados pelo propósito de difundir, através da coprodução de filmes, o acervo cultural dos dois povos” e “pelo objetivo de promover e incrementar os interesses comerciais das indústrias cinematográficas respectivas com base na igualdade de direitos e benefícios mútuos”, decidiram considerar como nacionais nos dois países os filmes de longa-metragem concluídos em regime de coprodução, e autorizar, sem quaisquer restrições, a exploração comercial desses filmes nos dois países.

Nesse período, Glauber escreveu em várias correspondências com amigos (BENTES, 1997) alguns dos seus planos cinematográficos:



Paris, 29-30/dezembro de 1980 / Querido Celso [Amorim, diretor da Embrafilme] / (...) Manifestei-lhe o desejo de fundar uma Empresa de Comunicações em Paris (com ramal em Lisboa) e dar início à minha produção.

Sintra, 23 de março de 1981. / Cacá [Diegues], / (...) Assinei um contrato para escrever um roteiro e tenho como viver até junho, meados de julho, quando espero concretizar a produção. Aqui há condições, o ambiente é tranquilo, tenho alguns amigos (...) Se nada der certo, verei onde posso fazer este filme que estou criando, ou outro, em outro país, sem excluir o Brasil. / Vivo um intervalo. Fim de um ciclo psíquico e corporal. Um segundo exílio, de futuro incerto, mas caminhos mais ou menos estruturados. (...) / Não lamento nada. Este túnel chegará ao fim e nos encontraremos mesmo que seja no deserto, onde encontraremos novas soluções. (...) / Preciso que o Celso Amorim me ajude a fazer o filme aqui. É fundamental para minha saúde. Ele facilitou as coisas aqui em Portugal mas é bom você apoiar. Felizmente fofocas não nos separaram.

Sintra, 26 de abril de 1981 / Querido Cacá / (...) Escrevo diante de uma panavisão sobre o Atlântico camoniano e sebastianista do alto de uma montanha antes habitada por [Lord] Byron numa linda casa onde viveu Ferreira de Castro (...) as coisas vão bem, estou feliz no meu feudo à beira-mar plantado vendo todos os dias naves partindo na construção do IV Império de Sebastião Ressuscitado... vou fazer com a RAI aqui em coprodução com os portugueses o NASCIMENTO DOS DEUSES (...) é possível realizar o Ciro e Alexandre aqui, há muita cultura árabe castelos etc. (...) / PS – o cinema português está prometendo... sinto-me mais ou menos em casa, boa cama, boa mesa, bom clima, transromantismo...

Sintra, 8 de junho de 1981 / Querido Celso / (...) Preciso saber de tudo rapidamente porque resta-me 50 dólares. Sá da Bandeira [Presidente do Instituto Português de Cinema] não me procura, o verão começa, a vida só recomeça em setembro. Claude está interessado, mas Sá da Bandeira ainda não se decidiu. / PRECISO DINHEIRO URGENTÍSSIMO – adiante-me sobre o contrato 2 MILHÕES e depois vamos acertar o resto até ao fim do ano. Caso a Embrafilmes não resolva meu problema, estarei definitivamente proletarizado, em suma, será difícil...

Sintra, 16 de julho de 1981 / Caro Tom [Luddy, produtor americano] / Estou escrevendo um novo roteiro: *O destino da humanidade*. Vou acabar no dia 20 de agosto. Meu produtor francês, Claude-Antoine, quer fazer o filme aqui. Portugal é bonito e poderei ter dinheiro em setembro do Instituto de Cinema Português. Embrafilme coproduz. Acho que posso fazer o filme em outubro. Aqui, no Sul, tenho sol durante novembro e dezembro. Preciso de 2 milhões de dólares e acho que

Toscan du Plantier está interessado. Se não for possível aqui irei para Paris. O cenário do filme é uma grande cidade. (...) / Estou bem – ok. Posso trabalhar. Portugal é o Paraíso... / (...) Agora é 17 de julho. O Presidente do Instituto Português de Cinema, Sr. Sá da Bandeira, saiu! Crise com a secretaria de Cultura. Minha produção está parada... Mas eu escrevo roteiro. Talvez a crise esteja acabada em setembro...

Sabe-se hoje que Glauber Rocha não se beneficiou das vantagens deste acordo de coprodução luso-brasileiro. Em julho, apesar de concluída no mês anterior a primeira fase do argumento de *O Império do Napoleão*, uma alteração na administração do Instituto Português de Cinema fez com que o financiamento prometido para o filme fosse suspenso. Poucos dias depois Glauber Rocha adoeceriu. Foi hospitalizado a 3 de agosto e acabaria por falecer a 21 de agosto.

Referências bibliográficas

CELULÓIDE..., n.º 197, maio de 1974.

Cinema Novo Português 1962-74. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1985.

BENTES, Ivana (org.). *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CARDOSO, Maurício. *O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969-1974)*. 2007. São Paulo. Tese de doutorado (História Social) – USP, São Paulo/Paris X, Paris.

CUNHA, Paulo. *Os filhos bastardos. Afirmção e reconhecimento do novo cinema português 1967-74*. 2005. Coimbra. Dissertação de mestrado (História das Ideologias e Utopias Contemporâneas) – Universidade de Coimbra.

FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França*. São Paulo: Papyrus, 2004.

MATOS-CRUZ, José de. “Um imaginário luso-brasileiro”. *Camões. Revista de Leras e Culturas Lusófonas*, n.º 11, 2000. p. 142-159.

MELO, Jorge Silva (org.). *O rio do ouro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1996.

MONTEIRO, João César. “Entrevista com Glauber Rocha”. *Cinéfilo*, n.º 32, 18 de maio de 1974. p. 9-16.

PACHECO, Mário. “Um lindo lugar”. In: *Do próprio bolso*. [197-?]. Disponível em: www.dopropriobolso.com.br/paginas_bolso/txt189.htm. Acessado em 27 de março de 2018.

PIERRA, Sylvie. *Glauber Rocha*. Campinas: Papyrus, 1996.

SALES, Michelle. *Em busca do um novo cinema português*. Covilhã: Labcom, 2011.

SILVA, Regina. *O Cinema brasileiro em Portugal. Contexto e análise da crítica acerca de filmes brasileiros publicada na imprensa lisboeta (1960-1999)*. 2006. Lisboa. Tese de doutorado (Ciências da Comunicação, Especialidade Cinema) – Universidade Nova de Lisboa.

TURIGLIATTO, Roberto (org.). *Paulo Rocha*. Torino: Lindau, 1995.

Passagem de imagens, imagens da passagem:
a circulação de filmes ligados ao processo de independência
moçambicano¹

Lúcia Ramos Monteiro ²

¹ Este artigo foi originalmente apresentado no âmbito do seminário temático “Cinemas em português: aproximações-relações”, durante o XV Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos do Cinema e do Audiovisual (SOCINE), na UFRJ. Afora as revisões pontuais efetuadas no texto, procurei manter sua estrutura original. Desde então, houve importantes publicações sobre a cinematografia moçambicana ligada à independência, inclusive no Brasil, e minha própria pesquisa avançou. Neste sentido, foram acrescentadas referências bibliográficas mais recentes, embora nos seja impossível atualizar por inteiro o artigo.

² Lúcia Ramos Monteiro é pesquisadora em pós-doutorado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), com financiamento da FAPESP. Ela é doutora em Estudos Cinematográficos pela Universidade Sorbonne Nouvelle Paris 3 e pela Universidade de São Paulo.

e-mail: luciarmonteiro@gmail.com

Resumo

O presente artigo analisa o filme *25*, realizado por José Celso Martinez Correa e Celso Luccas em 1975, e a instalação *Para Moçambique*, de Ângela Ferreira (2008). Em registros distintos, as duas obras tratam da independência moçambicana e, para isso, fabricam o que poderia ser chamado de “imagens da passagem”. O conceito evoca também a circulação das imagens em movimento, incluindo tanto a passagem da sala de cinema e da televisão para o espaço de exposição (caso da instalação de Ferreira), quanto os múltiplos empréstimos entre cineastas e os caminhos alternativos percorridos pelos filmes ligados à independência moçambicana.

Palavras-chave: cinema moçambicano; arquivos coloniais; filmes de independência; cinema expandido.

Abstract

This article intends to analyse the movie *25* (1975), by José Celso Martinez Correa and Celso Luccas, together with the art-installation *For Mozambique* (2008), by Ângela Ferreira. Through different ways, both works explore the theme of Mozambican Independence, producing what we could call “images of the passage”. This concept evokes the circulation of moving images, referring both to the passage from the movie theatre and television to the art exhibition spaces (as it happens with Ferreira's installation) and to the circulation of film extracts from one film to another, throughout the alternative ways the films related to Mozambican Independence came to exist.

Keywords: Mozambican cinema; colonial archives; independence films; expanded cinema.

Ao lado de expressões já consagradas, como cinema expandido, migração das imagens, *film exposé* e mesmo terceiro cinema, a noção de “passagens da imagem” foi usada, num determinado momento, para descrever o movimento da imagem cinematográfica para fora da sala, constitutiva e definidora do dispositivo cinematográfico. A partir dos anos 1970, o cinema não só conquistou espaços (museus, galerias, centros de arte), como, no contato com condições de projeção distintas de seu dispositivo clássico de exibição, adquiriu novas formas. Uma das importantes exposições que iluminam esse processo intitulava-se justamente *Passages de l'image*. Realizada no Centro Pompidou em 1990, sob a curadoria de Raymond Bellour, Catherine David et Christine van Assche, tinha como foco, como descreve o texto do catálogo, “passagens de natureza diversa, ambíguas, não raro difíceis de situar e nomear”. Valendo-se da dupla-passagem geradora da imagem fotográfica e cinematográfica (a impressão e, em seguida, a projeção), as múltiplas passagens consagradas pela exposição manifestavam

uma dupla tensão que se modula diferentemente de acordo com cada obra: de um lado entre imobilidade e movimento; de outro, entre a representação analógica e o que a interrompe, a destrói, a corrompe (...). Como se fosse nesse espaço de comutação, nesse entrelaçamento de passagens, que a imagem encontrasse hoje seu lugar, sua mais inteira e nova qualidade de enigma¹ (BELLOUR, DAVID, VAN ASSCHE, 1990, p. 7).

Por outro lado, pode-se entender “passagem de imagens” como gesto fundamental de cineastas e artistas “passadores” e “tomadores” de imagens, gesto este que extrapola os limites da noção de autoria, de paternidade e de propriedade, sem, no entanto, abandonar o fazer cinema, muito pelo contrário. No contexto das lutas pela independência de Moçambique, na década que antecedeu o 25 de junho de 1975 e nos primeiros anos pós-independência, bobinas e fitas de VHS circulavam de uma ilha de edição para outra, como acontecia em estações de montagem de todo o planeta, sobretudo no âmbito do cinema mais engajado politicamente. A necessidade de que certas imagens fossem vistas superava as

¹ Tradução da autora.

regras do possuí-la, que viriam a se estabelecer antes de voltarem a ser abaladas pela circulação generalizada proporcionada, nos tempos atuais, por diferentes plataformas de compartilhamento de arquivos audiovisuais.

À luz desses dois tipos de passagem de imagens, questiono o conceito de “imagem da passagem”. Seria possível ao cinema registrar o momento exato da virada, da transformação, da mudança de estado? No caso moçambicano, a data de 25 de junho de 1975 marca a independência da até então colônia portuguesa, ponto culminante num longo processo de mais de dez anos de luta. Haveria uma imagem-símbolo da ruptura com o sistema colonial? Teria sido o cinema capaz de registrá-la?

Essas questões, evidentemente, não ignoram as permanências do sistema colonial ainda presentes nos países africanos², sendo ainda necessária a “descolonização das mentes” formulada pelo queniano THIONG’O (1986). Com efeito, conforme apontam CESAR e MONTEIRO (2016, p. 7), “se por um lado a mirada pós-colonial marca as rupturas com o colonialismo – presentes na filmografia ligada às independências –, por outro lado ela também sinaliza que há permanências e, nesse sentido, dependência de vestígios que subsistem de relações coloniais oficialmente extintas”.

Tampouco é possível esquecer que, no caso moçambicano, a data da independência marca apenas a culminação de um processo iniciado anos antes e acordado desde a Revolução dos Cravos. Aqui, tais interrogações serão colocadas à prova no contato com a instalação *Para Moçambique* (2008), de Ângela Ferreira, e com o documentário *25* (1975), de José Celso Martinez Correa, duas obras que investem em mostrar “imagens da passagem” valendo-se do gesto contido nas “passagens de imagens”, ou seja, apropriando-se de materiais

² A respeito das manifestações do “inconsciente colonial” no cinema moçambicano da década de 1980, cf. MONTEIRO 2017.

existentes e colocando em circulação uma memória audiovisual obscurecida³.

Passagens de imagem

Travessia de mídias e de épocas, as instalações contemporâneas contendo imagens de arquivo operam uma dupla passagem. Filmes moçambicanos rodados no período próximo da independência têm interessado particularmente uma série de artistas contemporâneos, como Raquel Schefer, que se apropria de arquivos familiares em Super 8 em seus vídeos *Avó (Muidumbe)*, de 2009, e *Nshajo (O Jogo)*, de 2010; Catarina Simão, com sua complexa instalação *Off Screen Project*, apresentada na Manifesta 8 de Múrcia, Espanha, a partir dos arquivos do Instituto Nacional do Cinema de Moçambique. É também o caso de *Para Moçambique* (2008), de Ângela Ferreira, nascida em 1958 em Maputo e estabelecida atualmente em Lisboa. A instalação reúne imagens em movimento de três naturezas, agenciadas por uma estrutura escultural de madeira: imagens em Super 8, imagens de televisão e imagens de um projeto de uma série de filmes⁴.

Em *Para Moçambique*, uma torre inclinada a 23° e 27 minutos (o eixo de inclinação da Terra) sustenta duas telas opostas, uma de costas para a outra. Sobre a tela que forma um “ângulo agudo” com o chão, projeta-se em *looping* o filme *Makwayela* (1977), realizado pelos franceses Jean Rouch e Jacques D'Arthuys. Na outra tela vê-se Bob Dylan, no penúltimo show da turnê *Hard Rain*, em 23 de maio de 1976, em Fort Collins, no Colorado, em imagens gravadas e

³ Seria interessante acrescentar ao escopo deste artigo o filme *Mueda, memória e massacre* (1979-1980), de Ruy Guerra, a quem a pesquisadora e cineasta Raquel Schefer vem dedicando um importante trabalho (SCHEFER, 2017).

⁴ Escrevi sobre a obra, concebida como um epitáfio em nome de utopias envelhecidas que, no limite, incluem a própria utopia cinematográfica no momento de seu deslocamento para os espaços museográficos (MONTEIRO, 2010). Autora de um trabalho de largo fôlego sobre a produção de Ângela Ferreira e sobre a elaboração da herança colonial pela arte contemporânea sobretudo no cenário português, além de curadora de uma série de mostras dedicadas à artista, Ana Balona de Oliveira (2015) descreve *Para Moçambique* como “celebração de um momento fugaz”: “*Para Moçambique* é uma cartografia e um arquivo de revolução imbuído de significados polifônicos”.

difundidas pela NBC. No chão, um conjunto de quadros dispostos em ziguezague contém ampliações das páginas do projeto *Nord contre Sud. Naissance (de l'image) d'une Nation*, uma série de cinco filmes que Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville pretendiam gravar em Moçambique – em 1979, a *Cahiers du Cinéma* reproduziu o projeto em sua edição de número 300. Referência clara ao filme de D. W. Griffith, o projeto de Godard e Miéville pretendia oferecer uma resposta à tradição escravocrata do cinema desde *O Nascimento de uma nação* (1915), de maneira a que os negros pudessem fazer suas próprias imagens, desenvolver seus próprios olhares – num gesto que, visto de hoje, não deixa de demonstrar paternalismo.

Na instalação de Ângela Ferreira, a montagem desses arquivos tem lugar numa estrutura escultural de madeira inspirada nas vanguardas soviéticas: a inclinação é a mesma do célebre projeto de torre de Vladimir Tatlin, o *Monumento à III Internacional* (1919-1920), nunca realizado em escala real; a disposição das telas e dos quadros cita os écrãs-tribunas-quiosques de Gustav Klucis (1895-1938), estruturas de *agit-prop* que ele produziu para o IV Congresso do Comintern e quinto aniversário da Revolução de Outubro, em 1922. Por conseguinte, estabeleceu-se uma relação de parentesco entre a euforia criativa contemporânea à Revolução Russa e a euforia ligada à independência moçambicana, sendo ambos momentos históricos que aliavam arte de vanguarda e engajamento político. Na montagem de Ângela Ferreira, as imagens ganham novos sentidos e se tornam visíveis (depois de algumas décadas obscurecidas). O gesto de retomada dessas obras por Ferreira põe em evidência um aspecto comum a elas: sua não concretização por inteiro, a incompletude permanente a que esses trabalhos ficaram confinados, seu fracasso se não total, ao menos relativo.

Minha hipótese é de que as passagens da imagem operadas por Ângela Ferreira, Raquel Schefer e Catarina Simão a partir dos arquivos moçambicanos filiam-se a passagens anteriores, ocorridas no imediato pré e pós 25 de junho de 1975, no processo de busca de uma visibilidade para a independência e para o fim do período colonial. Assim, se em *Para Moçambique* Ângela Ferreira apropriou-se de *Makwayela*, de Rouch e D'Arthuys, já em 1977 o próprio filme *Makwayela*

baseava-se em um canto-dança tradicional, que contava o cotidiano dos homens que iam trabalhar nas minas da África do Sul e depois foi transformado em hino socialista. Por outro lado, a mesma cena de canto-dança em frente à uma fábrica de vidros aparece em um dos episódios do cinejornal *Kuxa Kanema*, produzido pelo Instituto Nacional do Cinema de Moçambique e exibido em todo o país após a independência, em projeções móveis, realizadas ao ar livre⁵.

Durante as lutas pela libertação de Moçambique, o Estado Novo português produzia filmes de propaganda para incentivar o turismo em Moçambique e garantir que a província estava calma; para a Frelimo, a circulação de imagens das zonas libertadas era fundamental para provar sua existência junto à comunidade internacional⁶. Nesse contexto, muitos cineastas de diferentes nacionalidades contribuíram, fazendo chegar as imagens até a Europa.

Realizado em 1975, o filme *25* é notável por sua impressionante coleção de empréstimos. Seus realizadores, os brasileiros José Celso Martinez Correa e Celso Luccas, respectivamente diretor e integrante do grupo de teatro Oficina, estavam exilados em Portugal desde o fechamento do Teatro Oficina. Sem qualquer experiência no cinema, eles realizaram em 1975 *O Parto*, em Lisboa, composto de um grande volume de imagens provenientes dos arquivos da televisão portuguesa. Uma montagem em paralelo combina cenas da Revolução dos Cravos com imagens de um nascimento. *25*, produzido pelo Instituto Nacional

⁵ Sobre a história do cinejornal moçambicano, cf. o documentário *Kuxa Kanema: o nascimento do cinema* (2003), de Margarida Cardoso.

⁶ A respeito da importância da circulação internacional das imagens da guerra de independência e da existência de zonas libertadas, há depoimentos importantes de atores que estiveram presentes em Moçambique no período, como os integrantes do Teatro Oficina, que testemunharam a independência em 1975. De acordo com eles, a documentação filmada durante a guerra “foi decisiva para que Moçambique provasse, junto à ONU, que existiam zonas já liberadas, o que Portugal negava” (MARTINEZ CORREA, LUCCAS, NASCIMENTO e NOILTON, 1980: p. 9). Fernando Arenas também escreve sobre o tema: “O cinema teve um papel fundamental, pois conferia uma representação para as lutas de liberação e galvanizava o apoio aos movimentos políticos triunfantes que chegavam ao poder depois da independência para construir as nações pós-coloniais (...)” (ARENAS, 2011: p. 103. Tradução da autora).

do Cinema, órgão que acabara de ser criado por Samora Machel, é a segunda incursão cinematográfica do duo.

Além do material filmado em 16mm por Zé Celso e Celso Luccas ao longo de uma série de viagens por Moçambique⁷, 25 combina imagens de cinejornais, de arquivos da televisão portuguesa e de filmes de ficção. O melodrama épico *Chaimite* (1953), de Jorge Brum do Canto, dedicado ao Exército Português (“cuja colaboração foi fundamental para a realização deste filme”, de acordo com os créditos de abertura), está entre os empréstimos mais explícitos. Trata-se de uma reconstituição da batalha de Chaimite, em 1895, na qual Gungunhana, último imperador no território correspondente ao atual Moçambique, foi capturado pelo português Mouzinho de Albuquerque, por isso conhecido como “O Pacificador”. Mas, se *Chaimite* apresenta a vitória portuguesa como o fim da resistência ao projeto colonial (ainda que a cena de prisão mostre um Gungunhana irreverente, que não se dobra diante da autoridade de Mouzinho de Albuquerque), em 25 as mesmas imagens funcionam como prova de que os moçambicanos nunca, em mais de 400 anos, aceitaram o colonialismo; jamais interromperam a luta.

Outro empréstimo identificável de 25 é *Monangambé*, música de Ruy Mingas sobre um poema de Antônio Jacinto, que se tornou um hino anti-colonial. Monangambé – termo que significa “contratado” e designava os trabalhadores negros que cuidavam das plantações dos senhores brancos – é ainda o título do primeiro filme de Sarah Maldoror, de 1968. Um dos versos do poema de Jacinto foi reproduzido no título do filme que Joaquim Lopes Barbosa rodou em Moçambique em 1972, *Deixem-me ao menos subir às palmeiras*, que também usa a música de Mingas. Falado em uma língua local, o ronga, a fita critica o colonialismo português – apresentado depois da Revolução dos Cravos. Após a realização desse filme, Lopes Barbosa tenta por mais de dez anos viabilizar outros projetos, mas sem sucesso; em 1986, começa a produzir *Siavuma*, em que a história do Brasil, de Portugal e de Moçambique se ligam a elementos afetivos⁸.

⁷ Celso Luccas escreve um belo e curto texto sobre a circulação de 25 no Brasil (LUCCAS, 2016).

⁸ Cf. CONVENTS (2011: pp. 316-317).

Assim, se não bastassem as influências de Vertov, Eisenstein e Glauber Rocha, as músicas de Jorge Ben e de João Gilberto, os aplaudidos líderes de diferentes países africanos presentes no filme, a constelação de referências introduzidas por *Monangambé* inscreve definitivamente 25 em um movimento anticolonial internacional – e na comunidade internacional⁹ de cineastas que contribuíam para a construção de um *novo cinema*, para um *novo país* (antes da independência, equipes e equipamento vindos da União Soviética, de Cuba, da Suécia, do Canadá e da Iugoslávia foram fundamentais para registrar as imagens da luta de liberação).

Depois da independência, o Instituto Nacional do Cinema de Moçambique convidou cineastas reconhecidos internacionalmente – como Ruy Guerra, Jean Rouch, Jean-Luc Godard – para que contribuíssem no processo de criação do novo cinema.

Realizadores e técnicos menos experientes, vindos de diversas partes do mundo, contribuíram com o processo¹⁰. O brasileiro Murilo Salles chegou a Moçambique para ficar dois meses, durante sua participação na realização de *Mueda, Memória e Massacre*, de Ruy Guerra, e acabou vivendo dois anos no país, período em que deu oficinas de montagem e realizou *Estas São as Armas* (1978); a britânica Margareth Dickinson conheceu o líder moçambicano Eduardo Mondlane

⁹ Tanto a noção de comunidade internacional como a de passagem de imagens fazem eco à circulação de ideias tal como sugere o historiador Benedict Anderson, sobretudo nas articulações que levaram à independência das Filipinas. Nesse momento, na *passagem* do século 19 para o 20, Anderson nota um movimento internacional de forças e personalidades confluindo para a independência e o assemelha a uma “primeira globalização”. As trajetórias dos três protagonistas de seu livro *Under Three Flags. Anarchism and the Anticolonial Imagination* (ANDERSON, 2005) – o escritor José Rizal, o antropólogo Isabelo de los Reyes e o militante nacionalista Mariano Ponce – são provas de uma intensa circulação de ideias, de uma intensa colaboração internacional, visíveis por exemplo na intriga e nos personagens dos livros de Rizal.

¹⁰ Ros Gray (2016) vê a conformação de uma comunidade internacional ligada à realização cinematográfica dentro da lógica internacionalista presente no movimento independentista moçambicano e em suas “amizades socialistas”, ao mesmo tempo em que se forjava um sentimento nacional.

durante as lutas de independência, numa viagem de férias para a África, acabou recrutada para as oficinas de montagem e dirigiu *Behind the Lines* (1971).

No exílio português, Zé Celso e Celso Luccas decidem embarcar para Moçambique porque sabem que a independência se aproxima. Esse sentimento de urgência vai marcar a fabricação de *25* e em seguida o texto do projeto de cinema que eles elaboram. Havia o desejo de estar o mais perto possível do acontecimento, e de capturar a imagem do fim de um regime, de construir uma imagem do engajamento na construção do novo país por meio de um processo ele também engajado e novo.

José Celso e Celso Luccas não eram cineastas reconhecidos (havia realizado apenas *O Parto*), e tampouco técnicos de cinema experientes. Chegaram a Moçambique com a determinação de filmar a independência, o que fizeram, e acabaram por elaborar um amplo projeto de cinema popular.

Encomendado pelo INC, o projeto de Zé Celso e Celso Luccas baseava-se no uso de câmeras e projetores de 16mm, na exibição em um circuito móvel e na aceitação das limitações técnicas, que eles consideravam coerentes com a situação política e econômica do país.

Há registros de cinema ambulante em Moçambique desde os anos 1930, quando o português Thomaz Vieira percorria todo o país em sessões improvisadas, às vezes ao ar livre. No início o público tinha de levar as próprias cadeiras (depois Vieira passou a alugá-las), e pagava apenas um ingresso de um escudo. As pesquisas de Guido Convents (2011: pp. 181-185) indicam que o cinema ambulante de Vieira era um sucesso, tanto entre a população branca como entre a população negra. Depois da independência, o circuito de cinema ambulante foi reativado para as exibições dos cinejornais *Kuxa Kanema*.

Imagens da passagem

No caso de *25*, Zé Celso no som e Celso Luccas na câmera registraram o momento histórico da passagem de Moçambique-colônia para Moçambique-independente – a sequência da troca de bandeiras e da primeira aurora em um

país livre está entre as mais emocionantes do filme.

A pesquisadora britânica Ros Gray (2009) acredita que a sequência da troca de bandeiras, seguida pela sequência da primeira alvorada de um país livre, aponta para uma divergência entre povo e governo fundada junto com o novo país, já que os discursos das autoridades acontecem em um tempo-espaço, e o povo festeja em outro.

A interpretação de Gray é justa. Acredito, porém, que a oposição entre o palanque e a praia não é mais importante do que a soma de esforços necessários para se obter imagens da passagem. E isso apesar da quase ausência de luz, na passagem da noite para o dia... trata-se, sobretudo, da passagem de um país para outro, de um regime para outro. Trata-se, finalmente, de um momento de ruptura histórica. As imagens dessas duas sequências, carregadas de gestos simbólicos, fazem a ponte entre passado e futuro. Acredito que essas imagens da passagem refletem e são refletidas nas passagens de imagens contidas no filme.

Tanto na relação que Zé Celso e Celso Lucas tiveram com o poder moçambicano depois da exibição do 25, quanto no (não) acolhimento do projeto de cinema popular que eles elaboraram, os dois “embaixadores” do Oficina em Moçambique sentiam-se em certa medida vítimas de um boicote, já que o projeto que eles iniciaram acabara por ser deixado de lado após a mudança de rumos na direção do Instituto Nacional de Cinema.

De uma maneira geral, houve divergências entre o projeto proposto por Zé Celso e Celso Luccas e o projeto de cinema que acabou sendo adotado pelo governo¹¹. Os dois membros do Oficina acreditavam que o padrão de qualidade do cinema comercial não deveria ser almejado; eles não davam especial valor para o treinamento profissionalizante de equipes, nem para a importação de técnicos ou equipamento.

¹¹ A chegada de Ruy Guerra a Moçambique e a estruturação do INC teriam contribuído para a perda de apoio por parte de Zé Celso e Celso Luccas que, chegados no país anteriormente, relacionavam-se diretamente com instâncias superiores, de modo que as divergências eram não apenas cinematográficas, mas também políticas.



(...) tinha material espalhado por Moçambique que podia ser utilizado, os aparelhos podiam ser consertados, estavam todos abandonados, havia condições de aproveitar aquele momento e colocar o povo todo trabalhando naquilo, porque o povo de Moçambique estava apaixonado pela descoberta da tecnologia, eles tinham descoberto trabalhar com a metralhadora (...). Tanto que no “25”, como éramos somente o Celso e eu, teve muita assessoria da população, sempre havia pessoas incríveis que se ocupavam até do som, que eu opero muito mal, e aprendiam rapidamente, queriam conhecer as coisas, mas havia esta tendência colonialista, que era liderada por este grupo inglês, que era a que mais nos combatia, que apoiava aquela burguesia de Lourenço Marques, no sentido de importar tecnologia europeia, máquinas, técnicos, e instaurar este tipo de cinema que a cabeça deles concebia, e uma vez realizado o aparato de cinema, como existe na Europa, então fazer cinema para o povo, então brigar muito bem equipado, levar cinema ao povo. E neste processo o povo fica ali servindo cafezinho, sendo chauffeur (SIC), sem nada de sério na participação do Instituto. (MARTINEZ CORREA, LUCCAS, NASCIMENTO E NOILTON, 1980: p. 15)



(Fig. 1) Fotograma reproduzido de 25 (1975), de José Celso Martinez Correa e Celso Luccas. Na imagem, a primeira alvorada do país livre, no dia 26 de junho de 1975.

Antes de ser exibido em Cannes e na televisão francesa, em 1978, *25* teve sua estreia no Cinema Scala de Maputo, no dia 15 de fevereiro de 1977. No livro que eles publicaram depois de voltarem ao Brasil, Zé Celso e Celso Luccas descreveram a noite, na qual acreditam terem sido vítimas de sabotagem:

A projeção de 16 mm numa sala do tamanho do Cinema Scala com o projetor que se tem, é um desafio técnico difícil de resolver. Passamos a incentivar os técnicos a procurarem a melhoria das qualidades de projeção. Os projetionistas Salles e Armando, mais Eurico Ferreira, passaram a fazer várias adaptações:

- passagem do som das máquinas de 16 mm para as de 35 mm
- aumento da voltagem da lâmpada
- melhoria no enquadramento, etc.

Após dois dias de trabalho, os técnicos concordaram como sendo possível a data de 15 de fevereiro, marcada pelos camaradas do INC.

(...)

Na noite de estreia, com a casa totalmente cheia, a projeção, como é natural nas estreias, teve inicialmente alguns problemas que se foram resolvendo. O projetor reforçado era uma máquina insólita: um aspirador de pó ligado a soprar vento dentro da máquina para refrescá-la do calor consequente do aumento de carga. (...). Na segunda parte do filme, quando a projeção já estava a se afirmar, houve um estouro de uma válvula de um dos retificadores e a projeção parou.

Deixem-me ao menos subir às palmeiras, de Lopes Barbosa, que tem algumas imagens e sons contidos em *25*, também conheceu um destino difícil, de acordo com PIÇARRA (2010): “filmado em Moçambique, proibido antes do 25 de abril de 1974, nunca teve uma estreia comercial”.



(Figs. 2 e 3) Duas visões da estrutura principal da instalação escultural Para Moçambique (2008), de Ângela Ferreira, que retoma a inclinação da torre de Tatlin e elementos dos écrans-tribuna-quiosque de Klucis e exhibe, numa tela fissurada, imagens de um show de Bob Dylan (à esq.) e de Makwayela (1977) de Jean Rouch (à dir.).



(Fig. 4) No detalhe da instalação Para Moçambique (2008), de Ângela Ferreira, reproduções das páginas da Cahiers du cinéma com imagens do projeto moçambicano de Godard e Miéville, Nord contre sud. Naissance de l'image d'une nation.

Assim, da mesma maneira que a forma escultural da instalação *Para Moçambique*, de Ferreira, faz referência a projetos artísticos que nunca ultrapassaram o estágio da maquete (a torre de Tatlin, as tribunas de Klucis, a série moçambicana de Godard) e contém imagens cuja visibilidade sempre foi limitada (nos últimos trinta anos, as projeções públicas de *Makwayela* contam-se nos dedos), *25* conta muitas histórias invisíveis (ou quase), histórias que não chegaram a completar-se.

Mais tarde, entre 1979 e 1980, já de volta ao Brasil e desligado do Oficina, Celso Luccas percorreu o Brasil com seu cinema ambulante, filmando e exibindo *O Parto* e o próprio *25*. Na rota, 35 cidades, 35.000 quilômetros, e uma sessão aqui, na Urca (LUCCAS e DE CHAVAGNAC, 1982; LUCCAS, 2016). Atualmente, o filme tem uma circulação rara. O Instituto Nacional do Audiovisual, na França, possui uma cópia digital; uma cópia em 16 mm, em francês, está no catálogo da Iskra; outra cópia 16 mm pertence ao acervo da Unicamp¹².

Parece-me que *Para Moçambique* compartilha com *25* a procura por uma imagem visível do momento da transição, da ruptura. Essa procura estaria cristalizada na estrutura da torre inclinada (antes de sua queda) de Ferreira, no primeiro caso e, no segundo, na imagem de lusco-fusco do primeiro anoitecer-amanhecer de uma nação livre. As *passagens de imagens* (e a circulação das ideias) que esses dois trabalhos põem em prática estariam, desta forma, ligadas a um projeto mais amplo, de produção de *imagens da passagem*.

Referências bibliográficas

ANDERSON, Benedict. *Under Three Flags. Anarchism and the Anticolonial Imagination*. Londres: Verso, 2005.

¹² Em novembro de 2016, o filme foi exibido no Cinema Caixa Belas Artes, em São Paulo, no âmbito da mostra *África(s). Cinema e revolução*, de que fui curadora. Celso Luccas esteve presente na abertura da mostra e comentou a exibição do filme. A cópia exibida foi uma digitalização de uma BetaCam produzida para uma rede de televisão brasileira.

ARENAS, Fernando. Lusophone Africa – Beyond Independence. Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press, 2011.

BELLOUR, Raymond; DAVID Catherine; VAN ASSCHE, Christine. Passages de l'image (prefácio). Paris: Centre Georges Pompidou, 1990.

CESAR, Amaranta e Lúcia Ramos Monteiro. "As africanidades e suas asperezas". In: Rebeca, n. 10, 2016.

CONVENTS, Guido. Imagens & Realidade. Os moçambicanos perante o cinema e o audiovisual. Uma história político-cultural do Moçambique colonial até a República de Moçambique (1896-2010). Maputo: Holsbeek, Dockanema e Afrika FilmFestival, 2011. pp. 316-317.

GRAY, Ros. "Um arquivo de aspirações". In: Catarina Simão (org.). Dossier Fora de Campo. Lisboa: Atelier Real, 2009.

GRAY, Ros. "Já ouviu falar de internacionalismo? As amizades socialistas do cinema moçambicano". In: Lúcia Ramos Monteiro (org.). África(s). Cinema e revolução (catálogo de mostra de cinema). São Paulo: Buena Onda, 2016. p. 34-65.

LUCAS, Celso; DE CHAVAGNAC, Beatrice. Cinema Ambulante. São Paulo: Global Editora, 1982.

LUCAS, Celso. "Blackout na censura: sobre 25, de José Celso Martinez Correa e Celso Lucas". In: Lúcia Ramos Monteiro (org.). África(s). Cinema e revolução (catálogo de mostra de cinema). São Paulo: Buena Onda, 2016. p. 86-89.

MARTINEZ CORREA, José Celso ; LUCAS Celso ; NASCIMENTO Álvaro ; NOILTON. Cinemação, Cine Olho Revista de Cinema, 5º Tempo. São Paulo: Te-Ato Oficina, 1980.

MONTEIRO, Lúcia Ramos. "La mémoire du mal et l'inconscient colonial". In: La Furia Umana n. 30, 2017. Disponível em: <http://www.lafuriaumana.it/index.php/63-archive/lfu-30/663-lucia-ramos-monteiro-la-memoire-du-mal-et-inconscient-colonial>. Acesso em: março de 2018.

MONTEIRO, Lúcia Ramos. "Ângela Ferreira, l'utopie déterritorialisée". In: E. BISERNA; F. MONVOISIN; DUBOIS, Philippe. Extended cinema. Le cinéma gagne du terrain. Pasian di Prato: Campanotto, 2010. pp. 103-110 (458 p.).

OLIVEIRA, Ana Balona. "Ângela Ferreira. Monuments in Reverse" (texto de exposição). CAAA - Centro para os Assuntos de Arte e Arquitectura. Guimarães, 2015.

PIÇARRA, Maria do Carmo. “Deixem-me ao menos subir às palmeiras...: um filme da ‘frente de guerrilha’” (entrevista com Lopes Barbosa). In: Buala. 3 de outubro de 2010. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/afroscreen/deixem-me-ao-menos-subir-as-palmeiras-um-filme-da-frente-de-guerrilha>. Acesso em: junho de 2011.

SCHEFER, Raquel. “Mueda, memória e massacre (1979-1980), de Ruy Guerra”. In: Revista África(s), v. 4, n. 7, p. 12-18, 2017.

THIONG’O, Ngugi wa. Decolonizing the mind: the politics of language in African literature. Londres:

No Quarto de Vanda e a trilogia de Fontainhas de Pedro Costa:
plasticidade, documentário, história encontrada

Miguel Angel Lomillos ¹

¹ *Professor adjunto do curso de jornalismo da Universidade Federal do Maranhão. Mestre em cinema pela USP e doutor pela Universidad del País Vasco. Pós-doutor pela University of the West of England e pela Universidad Complutense de Madrid. É autor dos livros Una poética de La ausencia: El espíritu de La colmena de Víctor Erice (2012) e Visualidad, estigma y experiencia entre las rejas. Dos films sobre La prisión brasileña de Carandiru (2012). Atualmente, prepara um livro sobre o cinema de autor feito em vídeo digital.*

e-mail: miguel.alg@ufma.br

Resumo

A introdução do equipamento de vídeo digital em *No Quarto de Vanda* (2000) trouxe para o cineasta português Pedro Costa um método de trabalho mais livre e independente, bem como um novo estilo e uma poética singular. A tentativa de qualificar esta nova dimensão da obra de Costa é feita a partir de três eixos: a plasticidade e a influência do cinema dos primórdios, a tradição do cinema documentário e as teorias realistas de André Bazin e Siegfried Kracauer.

Palavras-chave: Cinema realista; documentário; vídeo digital; teorias; André Bazin; Siegfried Kracauer.

Abstract

The introduction of digital video equipment in *In Vanda's Room* (2000) by Portuguese filmmaker Pedro Costa brought about a more free and independent work method, a new style and a particular poetics. The aim of qualifying this new dimension of Costa's oeuvre is based on three guiding principles: the plastic influence of early cinema, the tradition of documentary film and the realistic theories of André Bazin and Siegfried Kracauer.

Keywords: Realistic film; documentary; digital video; film theories; André Bazin; Siegfried Kracauer.

Por representar o mundo no concreto, sempre há, na imagem cinematográfica, um valor intrínseco, imanente, irreduzível em sua pureza a formas literárias ou dramáticas. A maioria dos teóricos e críticos do cinema tem debatido esta questão ao redor da qual, numa constelação conceitual que traz obviamente nuances diferentes, suscitam termos como presença pura, aparição única, fotogenia, *expressão* da imagem, *aura*, *punctum*, excesso da imagem, marca ou *arché* do real etc. De maneira simples, gostaria de relacionar esse valor intrínseco da imagem cinematográfica à questão indicial do seu dispositivo de base foto-cinematográfico¹ (sem a qual, por definição, não se dariam os outros conceitos), isto é, à relação da imagem técnica com o mundo que traz à tona a presença das coisas e seres em sua materialidade, o movimento acidental das coisas em seu transcorrer, enfim, tudo isso que por si só deve ter parecido um milagre aos olhos dos primeiros espectadores, mas hoje, imersos na cultura audiovisual, ficamos cegos a essa potencialidade da imagem ou talvez ela nos cegue de tão evidente.

O cinema clássico formou-se e avançou a partir da domesticação desse valor intrínseco da imagem, esvaziando as coisas de seu valor imediato real e remetendo-as a estruturas de significado cada vez mais codificadas. González REQUENA (1988: 22) denomina esse valor de “pegada ou impressão [huella] fotográfica do real”: “todo el sistema de representación fílmico clásico se orquesta para someter a la fotografía [...] y anular la huella de lo real”². Mas, certamente,

¹ Não é aqui o lugar para discutir se a imagem fotográfica e cinematográfica constitui a rigor um signo (o que não é, diga-se de passagem, dadas as contradições suficientemente expostas, entre outros autores, por J.M. Schaeffer em *A imagem precária*). O que me interessa neste artigo é apenas usar o argumento do que se convencionou em denominar o indicial - a indicialidade - para designar, a partir do conceito peirciano, a forte relação que o dispositivo foto-cinematográfico estabelece com o mundo físico preexistente. Para um aprofundamento da questão da base fotográfica do cinema além do conceito semiótico do índice, ver meu texto “Continuidad y transformación de las cuestiones de la ontología de Bazin em la era digital”, que em breve será publicado nas atas do congresso de 2018 no site da ASAECA.

² Tendo em comum o registro de impressões de luz que o espectador reconhece como “cristalizações de constelações visuais prévias”, Gonzalez REQUENA (2001: 88) aborda a natureza dos textos

poderia se dizer que mesmo nas narrativas dramáticas mais artificialmente construídas esse valor intrínseco poderia potencialmente surgir, ainda que por uns breves instantes, por cima dessa densa rede de significados: uma figura pensativa que fuma um cigarro, envolvida pelas espirais da fumaça; as texturas de uma mancha na parede ou, exemplo costumeiro, as folhas de uma árvore empurradas pelo vento³. A sacola de plástico agitada pelo vento nos muros atijolados do jardim que um adolescente filma com sua câmera de vídeo em *Beleza Americana* (Dir.: Sam Mendes, 1999), tem essa qualidade especificamente cinematográfica reconvertida em transcendência edulcorada quando inserida na trama hollywoodiana, já irreversivelmente maneirista, pós-clássica.

O cinema experimental, ao contrário do cinema clássico, recusa a narrativa nutrido-se dessa qualidade “plástica” do dispositivo cinematográfico e fazendo dela seu baseamento. Como aponta XAVIER (2005: 193), Maya Deren trabalhou nos anos 1940 com a oposição entre a verticalidade (a força do instante, que ela chamava cinema poético) e a horizontalidade da narrativa (a força da sucessão, dos encadeamentos). Em linhas gerais, esta tensão sempre foi encarada pelos teóricos de cinema e atravessa toda a história do cinema, todas as estéticas cinematográficas, mas foi obviamente o cinema moderno que soube explorá-la com mais propriedade e veemência:

É sempre um desafio articular a atenção ao encadeamento e a atenção à textura de cada imagem-plano, pois esta sempre “transborda” face às concatenações lógicas, especialmente no filme moderno, empenhado em repor as discussões ligadas ao específico e em renovar a pergunta “o que é cinema?”, feita pelo pensamento das vanguardas históricas dos anos 20 e pelos estetas que

audiovisuais (fotográficos, fílmicos, eletrônicos) a partir do conceito de “radical fotográfico”: “o traço do real que, por causa do automatismo da máquina fotográfica, emerge independente de qualquer vontade significante e que, pela sua absoluta singularidade, por seu caráter sempre gratuito, acidental e asinificante, se manifesta resistente a toda ordem discursiva e refratário a todo investimento desejante”.

³ Em uma entrevista de 1947, Griffith comentou que “a beleza do vento mexendo as folhas das árvores” estava completamente ausente no cinema de Hollywood da época (KRACAUER, 1997: 60).

vieram depois, de Bazin e Kracauer (os modernos realistas), de Daney e Deleuze (os modernos pós-estruturalistas). Há, em todos estes casos, o mesmo empenho: conectar o valor estético à exploração do que o cinema tem de específico (XAVIER, 2005: 193).



Figura 1: O Sangue (1989)



Figura 2: Casa de Lava (1994)



Figura 3: Ossos (1997)



Figura 4: No Quarto de Vanda (2000)



Figura 5: Juventude em Marcha (2006)

O cinema de Pedro Costa é um cinema realista que parece aspirar a uma espécie de cinema puro, sem metáfora, que vai do concreto à abstração poética. Ele está certamente sempre a “transbordar” por causa da extraordinária potencialidade que concede aos elementos que incidem no eixo vertical, isto é, nas conexões estéticas exploradas a partir dos valores específicos do cinema. O específico do cinema refere aqui, como salienta XAVIER (2005:191-193), aos traços estilísticos dos recursos próprios ao cinema, às virtudes expressivas do dispositivo (câmera, luz, montagem, *mise-en-scène*), e não aos elementos narratológicos do esquema dramático-narrativo (diegese, trama, atuações etc.). Há sempre nas texturas das imagens e dos sons uma riqueza plástica da matéria, dos corpos, da fisionomia singular das coisas com suas erosões e rachaduras, da luz, dos sons mundanos e onipresentes, da força interna e externa do plano (interna: duração, composição, enquadramento; externa: espaços e sons em *off*, momentos ambíguos e inexplicáveis fornecidos pela montagem). As magras histórias de Costa – até mesmo seus três primeiros filmes de ficção: *O sangue*, *Casa de Lava* e *Ossos*– têm esse afrouxamento narrativo que possibilita a irrupção do específico cinematográfico, das energias do eixo vertical, do adensamento da pura imanência das imagens e sons.

No entanto, Costa dá um enorme salto qualitativo com *No Quarto de Vanda*, o filme que está no coração da assim chamada trilogia de Fontainhas (depois de *Ossos* e antes de *Juventude em Marcha*), considerado por muitos críticos como a sua obra-prima. O cineasta português renuncia ao esquema de produção industrial nos moldes do cinema de autor com o produtor Paulo Branco. Ele convive e filma durante quase dois anos (1998-1999) Vanda e outros jovens toxicômanos e imigrantes do bairro de Fontainhas, na periferia de Lisboa, com uma pequena câmera digital e uma equipe mínima, e nessa paciente experiência o cineasta encontra “uma família”, um método de trabalho mais livre, um estilo e uma poética próprios.

Podem-se ver os três filmes anteriores a *No Quarto de Vanda* como passos

necessários de um autor, ao mesmo tempo cinéfilo e *ciné-fils*⁴, dotado de um agudo sentido da composição visual, na procura de um estilo próprio: o estilizado *O Sangue* (1989), filmado em preto e branco e nostálgico de um cinema clássico norte-americano já fenecido (Nicholas Ray, Jacques Tourneur etc.); *Casa de Lava* (1994), a primeira aproximação ao mundo da pobreza combinando atores profissionais e não profissionais na ex-colônia de Cabo Verde “onde a encenação e a narrativa se misturam com a improvisação, com os espaços e com as pessoas que os habitam” (CIPRIANO, 2010: 323); e finalmente *Ossos* (1997), que supõe uma maior intensificação no esvaziamento das estruturas dramático-narrativas e na aproximação do mundo dos pobres e imigrantes que descobre nos bairros da periferia de Lisboa (Estrela d’África e Fontainhas) no seu retorno à capital lusa:

Concluída a rodagem de *Casa de Lava*, alguns habitantes de Cabo Verde encarregam o realizador de entregar cartas a familiares que tinham emigrado a Portugal e que estavam a viver no bairro das Fontainhas. Cumprida a tarefa, e após ter sido tão calorosamente recebido, Pedro Costa foi voltando ao bairro e ficando por lá. E assim surge *Ossos*: fortemente contaminado por aquela realidade, o realizador escreve uma ficção onde maior parte dos atores são os próprios habitantes. O filme trata a história de um bairro suburbano, de um jovem casal e da sua criança recém-nascida. Com uma componente documental muito forte (apesar de latente), *Ossos* marca um ponto de viragem na filmografia de Pedro Costa: a procura de uma “portugalidade” (CIPRIANO, 2010: 323).

O diretor conta numa entrevista que *No Quarto de Vanda* nasceu dos problemas e confrontações que teve com Vanda Duarte, que faz o papel de Clotilde no *bressoniano* *Ossos*. Descontente com o método e o resultado do filme, ela convidou Costa para voltar ao bairro e contar outro tipo de história:

Vanda Duarte tinha sido em *Ossos* a mais relutante a seguir as instruções do realizador: “Não havia maneira de fazê-la dizer o que eu queria nem fazê-la ir às marcas”. Pedro Costa começou então a pensar “se o cinema não se fez para as

⁴ Conhecida expressão de Serge Daney que distingue entre cinophile (cinéfilo) e ciné-fils (filho do cinema). Um livro de entrevistas recolhidas por Régis Debray que revisa sua biografia, trajetória crítica e pensamento sobre o cinema é Serge Daney: *Itinéraire d'un ciné-fils* (Ed. Jean Michel Place, 1999).

peessoas dizerem o que querem dizer, para as pessoas fora das marcas” (COSTA, 2009: 24-25).

Para essas pessoas, moradores da favela de Fontainhas, Costa teve que adequar também sua estratégia de seguir as “marcas” do real. *No Quarto de Vanda e Juventude em Marcha* - mas especialmente o primeiro - implicam um retorno ao cinema das origens, ao que este tem de mais essencial: a câmera sempre fixa, a escolha de um enquadramento (ao mesmo tempo amplo e ajustado), o uso quase exclusivo de luz natural, o transcorrer paciente, prolongado da tomada, como um dispositivo de “cerco ao real” apto a registrar as ocorrências, o fluir da vida. Nogueira (2011) traduz perfeitamente esse despojamento discursivo que se impõe com a força brutal de uma verdade nua: “as imagens tornam-se novamente aquilo que são (imagens), não o que nosso olhar hipertrofiado insiste em relatar.[...] Costa se interessa pelas coisas pelo que elas são, não pelo que se vê ou se obtém delas (conhecimento, categorizações)”.

A estratégia estética de Costa com a pequena câmera digital lembra a proposta de Vilém FLUSSER (2011) para superar as limitações impostas pelo programa do aparelho fotográfico ou caixa preta que tende a padronizar a visualidade. Costa força os parâmetros técnicos das pequenas câmeras DV ao recusar um espaço-tempo energético, háptico (as tensões e o nervosismo da câmera, o anseio de tudo ver) em favor do despojamento e da quietude, do controle das potencialidades da câmera digital para um dispositivo essencial cinematográfico anti-industrial:

Acredita-se que uma câmera DV é para se mover em todos os sentidos, fazer coisas rápidas, reativas. Isso não me interessa. [...] A DV é feita para ver as pequenas coisas, para filmar o microscópico mais do que o geral. Não se pode filmar paisagens e árvores em vídeo porque há demasiadas informações e detalhes. A DV é feita para os muros, os rostos, uma coisa só de cada vez. E também para ir muito lentamente. É uma coisa que deve-se ter à mão para filmar todos os dias a fim de encontrar o

que se busca. Com a DV é preciso saber perder o tempo ao invés de ganhá-lo, isto é, o contrário do que se pensa sobre isso. (MENDES, 2010: 374)⁵

O lugar do último cinema de Pedro Costa

O último cinema de Pedro Costa que se dá a partir da trilogia de Fontainhas brota de duas grandes tradições do cinema. Por um lado, para dizê-lo com as palavras de Jacques Aumont - que nesse momento fala a respeito de Philippe Garrel - trata-se de “uma obra caracterizada esteticamente por estar inscrita em uma tradição (a mais rica e bela do cinema francês, desde Lumière até Bresson e Straub) do respeito pela identidade fotográfica como indicialidade” (AUMONT, 1996: 121). Por outro lado, mesmo que *No Quarto de Vanda* e *Juventude em Marcha* sejam, a rigor, ficções, elas se inserem na tradição do cinema documentário iniciada por Flaherty, no sentido de que o cineasta convive com as pessoas que querem filmar durante um longo período de tempo, e seu discurso (clássico em Flaherty, moderno em Costa) explora as tensões entre a encenação (estar aí face à câmera) e o mundo em seu cotidiano, aberto para a indeterminação. Igual a outros cineastas que tomam este caminho (a última obra de Rouch, Depardon, Kiarostami, Erice, Guerín), a encenação de ações e situações é o único procedimento de representação utilizado, descartando a maioria das figuras do repertório do documentário: a voz *over*, as entrevistas e depoimentos, as imagens de arquivo, a câmera ao ombro e até o uso hoje frequente dos expedientes de metalinguagem ou reflexividade⁶.

Há certamente outra modalidade como o cinema direto que também usa a forma dramática da encenação dos atores sociais como elemento exclusivo de

⁵ Tradução nossa do francês. Mendes recolhe no final do seu livro um arquivo de documentos composto por artigos e entrevistas de revistas europeias. Aqui os colchetes dividem duas entrevistas feitas a Pedro Costa: a primeira feita por J.P. Tessé em novembro de 2006 para *Chronicart*; a segunda por J.S. Chauvin para o dossiê de imprensa de *Juventude em Marcha*.

⁶ Obviamente em todo filme moderno há o confronto com o olhar do aparato cinematográfico. Mas em Costa a “presença” da câmera não se evidencia como elemento construtor, tal como fazem os filmes ou documentários encaixados nos modos interativo e/ou reflexivo propostos por Bill Nichols.

construção. Porém, nada mais afastado do cinema de Costa que as técnicas, o estilo e o dispositivo do cinema direto. Este último, impulsionado pelo aparecimento dos equipamentos mais leves, adota uma estratégia de recuo face ao real, a câmera se transforma numa “mosquinha na parede” capaz de registrar os acontecimentos como se não estivesse ali (Drew, Mayles, Peacock, Wiseman, Moreira Salles). O cinema de Costa trabalha intensamente as resistências do real, “encapsulando” os atores sociais na tomada/enquadramento/*mise-en-scène* construída previamente com rigor estético e, sobretudo, ensaiando o registro quantas vezes for necessário para obter o efeito procurado ou requerido. Procedimentos como filmagens refeitas e motivação prévia aos atores – recursos oriundos do código ético do cinema direto/verdade, mas que foram utilizados por documentaristas como Flaherty, Ivens ou Storlk (GAUTHIER, 2011: 266) – compõem justamente o *modus operandi* de Pedro Costa. Este método não foi usado nos documentários de Costa *Onde jaz o teu sorriso?* (2001) e *Ne change rien* (2009), o primeiro sobre o casal Straub-Huillet montando seu filme *Gente da Siciliana* moviola; o segundo sobre a cantora e compositora francesa Jeanne Balibar. Controlando de forma obstinada a encenação dos atores sociais, Costa eliminou *No Quarto de Vanda* os excessos e os erros, mas sobretudo articulou o tom e estilo de interpretação, direcionou as falas conforme a personalidade de cada ator e conforme seu próprio estilo autoral. A repetição de tomadas e cenas, além de proporcionar retentiva e segurança ao ator, cria um ritmo interno próprio que dá vazão ao momento imprevisto (as tosses e espasmos asmáticos de Vanda, a sonolência que a vence quando segura com os dois braços o novelo de lã para a irmã Zita). Faz-se evidente para o espectador que a convivência intensa de Costa e sua pequena equipe com os atores e a familiaridade deles com a câmera (da qual se esquecem como se fossem atores profissionais) produz o dispositivo perfeito para mostrar, em tomadas longas com câmera fixa, os momentos de intimidade e interioridade, especialmente os encontros de Vanda com a irmã Zita e os amigos que a visitam no quarto. Sendo que os personagens representam a si próprios, e seus “*scripts*” lhes pertencem por completo, a encenação produz a impressão do não encenado ou, no limite, a tensão entre o encenado e o não

encenado.

O poder de convicção dos atores naturais é tal que seu desempenho se dá como uma espécie de encantamento para o espectador. Nem tudo é resultado das evidentes qualidades de *coach* do diretor/encenador (escutar, selecionar as falas mais interessantes, ensaiar e imprimir uma certa distância na oralidade recusando, ou melhor, retrabalhando por meio das repetições, a improvisação), mas sem dúvida as artes de retratista de Costa são inegáveis. O estilo dos “atores” de Fontainhas está tão longe da neutralidade (transcendente) dos modelos *bressonianos* quanto do hieratismo (materialista) de Straub-Huillet: ele poderia ser definido como um naturalismo estilizado que enobrece os personagens. Costa frequentemente os induz a falar em registros baixos e cadenciados, sussurrantes, com grandes pausas e silêncios. Abandonando as “afetações *bressonianas*” de *Ossos* (os atores como “modelos”, as mãos, os rostos-totens, a maneira de fazer o corpo cair), *No Quarto de Vanda* “alcança a austeridade a que *Ossos* aspirava e contradiz o desespero fácil do filme anterior com a mais simples das verdades” (QUANDT, 2009: 32-33). Em *Juventude em Marcha*, mais atrelado ao texto e à ficção, se percebe um maior refinamento no trabalho de Costa com seus “modelos” que assumem um tom de declamação.

Para Costa um *close* não é o mero enquadramento de um rosto, mas uma posição da câmera absolutamente estudada, cujo sentido mudaria completamente se ela fosse colocada um pouco acima ou abaixo, ou mais ao lado. Em outras palavras, as múltiplas variações de *close-up* sobre os rostos de Vanda ou Zita apresentados ao longo do filme implicam uma constelação de imagens-afeto que surpreendem por suas texturas e angulações, sombras e luzes, uma materialidade plástica que nos golpeia de maneira diferente a cada vez: Vanda gritando, falando, dormindo, tossindo, chapada pela droga, vomitando, rindo. De repente a câmera sai e nos mostra em *contra-plongée* uma mulher velha, com uma echarpe vermelha, o rosto curtido por mil rugas, fumando um cigarro na porta da casa: não a conhecemos, não a veremos mais no filme, mas seu rosto hierático ficará gravado a fogo na nossa memória.



Tem razão Nogueira quando afirma que o filme de Pedro Costa não está interessado em problematizar as fronteiras entre a ficção e o documentário: “*No Quarto de Vanda* não problematiza, expande ou inverte coisa alguma. Ele é a própria fronteira entre a ficção e o documentário (o elo redescoberto)”. Mas se ele está no *entre*, na *própria fronteira*, como subtrair-se a ambas as categorias que, querendo ou não, fazem parte da teoria e da história do cinema? Por meio de uma *mise-en-scène* e direção de atores próprias às práticas da ficção, Costa consegue que o documentário – a representação de um mundo concreto de pessoas e ambientes que encenam a si próprios – seja capaz de mostrar um universo íntimo tradicionalmente vedado ao documentário tanto clássico como moderno. Ainda que expanda exponencialmente a linguagem documental, *No Quarto de Vanda* deve ser considerado como documentário, pois o jogo de representação dos atores não afeta o estatuto deles como o que são. Isso não acontece em *Juventude em Marcha*, pois Costa intensifica o mesmo método, especialmente no protagonista, Ventura, que “dramatiza” a vida dele, os tempos e espaços de sua experiência como imigrante cabo-verdiano em Portugal, isto é, Ventura é uma transfiguração poética (ficcional) dele mesmo (o que não acontecia com Vanda e outros personagens do filme anterior). A oposição documentário/ficção é recolocada por Nogueira em termos de verdade/beleza:

Em *Juventude em Marcha*, a ficção é um enxerto do documentário que acaba por recobrir todo o filme, emprestando a ele a sua beleza (a beleza, por sinal, é um privilégio da ficção). Em *No Quarto de Vanda*, estamos no reino de uma verdade cênica obtusa, diante da qual parece impossível olhar além. (NOGUEIRA, 2011)

No documentário moderno de Costa, a construção do personagem remete única e exclusivamente à forma dramática: presença direta, cena e ação. Mas ao mostrar o sujeito em ato, o faz da mesma maneira que já ensaiou o cinema de ficção mais engajado com o real e com o *humus* das pessoas e do lugar (Vigo, Renoir, Rossellini e especialmente os cineastas modernos que trabalham a transversalidade entre ficção e documentário: Godard, Rozier, Kiarostami, Dardenne etc.). Eles, como os primeiros filmes de ficção de Costa, ensaiaram a

quebra da ação, as situações dispersivas, os blocos de espaço-tempo em que o elemento indeterminado poderia surgir do real contaminando o enredo desdramatizado, elíptico. Porém, agora os personagens são seres reais e singulares que se desenvolvem no fluxo do mundo em que vivem.

A história encontrada: o que a câmera nos faz ver

Retorno agora à questão dos eixos vertical e horizontal, às tensões entre o real e a história segundo as teorias realistas de Bazin e Kracauer. Os dois autores entendem o cinema realista como uma espécie de liga entre o elemento real que adensa (a realidade espacial contínua, a realidade física em sua materialidade) e o imaginário (a história, a trama, o argumento), mas é este último quem deve se submeter àquele e não o contrário. Como diz BAZIN (1991: 64) “as ficções só adquirem sentido ou só têm valor pela realidade integrada no imaginário”. Bazin era decerto mais normativo na hora de propor as características técnicas e estilísticas para a “ambiguidade ontológica da realidade”: plano-sequência, profundidade de campo, minimização da montagem etc. Kracauer aceitava a fragmentação do mundo que ele via também na arte e na vida e, ao contrário de Bazin, dava maior liberdade criativa ou formal ao cineasta sempre que as funções e elementos que ele definia como cinemáticas (o ideal do cinema) se colocassem a serviço das propriedades básicas do cinema, isto é, a serviço dessa ligação física ao mundo que lhe é própria.

Nessa perspectiva, Pedro Costa encara aqui um dos conflitos sobre os quais mais nitidamente se articula seu cinema moderno (sua crença, ou mística, como diria Jacques Aumont, nesse cinema moderno trespassado pelo roteiro aberto, permeável com a vida): como refletir cinematograficamente a tensão alimentada por estes “dois elementos contraditórios segundo os quais a história obstrui e, simultaneamente, estimula as explorações da câmera?” (KRACAUER, 1997: 213).

No Quarto da Vanda e Juventude em Marcha parecem ser dois exemplos profícuos desse termo feliz que Kracauer desenvolve em *Teoria do Cinema*: “história encontrada” (*found story*), o filme cujo argumento brota da vida do dia-a-

dia, do “fluxo da vida”:

O termo “história encontrada” cobre todas as histórias encontradas no material da realidade física. Quando se observa com tempo a superfície de um rio ou lago, detectamos certos padrões na água que foram produzidos por uma brisa ou por um redemoinho. As histórias encontradas pertencem à natureza desse padrão. Sendo encontradas e não planejadas, essas histórias são animadas por intenções documentais. São, também, conformes à satisfação da exigência de contar uma história. (KRACAUER, 1997: 245-246)

A “história” de *No Quarto de Vanda* (e, em menor medida, de *Juventude em Marcha*) consiste, literalmente, naquilo que a câmera nos faz ver, nos dá a ver. Isto é, trata-se de uma “trama” ou “história” descoberta na materialidade da realidade física que invade a tela com espessura e se oferece como uma narrativa aberta, evanescente, permeável aos padrões da vida transitória, impulsionada por um forte sentido de deriva e do não-encerrado.

Na leve e subterrânea urdidura narrativa de *No Quarto de Vanda* se acomoda um impulso semelhante a um *relatar*, é uma narração que brota da própria matéria-prima representada: as conversas e brigas de Vanda com sua irmã Zita no quarto, a procura da droga nas páginas da lista telefônica, as persistentes inalações de heroína com o papel alumínio bem como os cigarros, a demolição das casas do bairro pelas escavadoras, o trabalho de Vanda vendendo couves e alfaces pelas ruelas do bairro, os momentos de outros personagens toxicômanos de Fontainhas, principalmente masculinos (Nhurro, Russo, Muletas, Pedro) nas precárias casas em que pernoitam ou quando alguns deles visitam o quarto de Vanda.

Estes elementos e situações nunca deixam de ter o significado que lhes é próprio, literal, pois não têm necessidade de colocar-se em cena como outra coisa diferente do que são. Por exemplo, a demolição das casas de Fontainhas pode ser simultânea à experiência com as drogas dos toxicômanos, porém a primeira nunca se põe como metáfora da segunda (embora o espectador seja livre para fazer qualquer associação nesse jogo livre que o filme propõe). O mesmo se poderia dizer da lista telefônica (só uma vez Costa se permite mostrá-la em um

belo plano de detalhe junto com as mãos de Vanda), as seringas, o papel alumínio, as máquinas escavadoras e seus braços tentaculares, as cruzes amarelas marcadas nas casas prestes a serem destruídas (que J. Bénard da Costa associa às casas dos pestíferos no geral, e implicitamente às cruzes das casas de leprosaria em *Casa de Lava*) etc. A “história encontrada” não pode evoluir emancipando-se das coisas que a revelam, pois sua autonomia é, ao mesmo tempo, a dos objetos que a fazem acessível à nossa inteligência e à nossa emoção (BAYÓN, 2000: 129). Daí a forte pregnância das presenças e dos encontros, da aparente aleatoriedade dos episódios ou blocos temporais, das cenas intersticiais do cotidiano do bairro, temporalidades dispersas que adquirem maior densidade pela força da repetição de cenários e personagens, pelas ramificações e camadas que o texto articula e propõe ao espectador.

O quarto de Vanda atua como uma espécie de centro ao qual a câmera vai e volta. O filme configura um espaço fílmico aparentemente coeso, cujo elemento motriz é a dialética entre um “dentro” e um “fora” sempre em comunicação, graças às estratégias de conexão da montagem e dos sons *off* e, sobretudo, à própria topologia do bairro - uma espécie de *kasbah* árabe ou gruta urbana, mais do que um espaço urbano convencional. Temos assim a relação entre o quarto de Vanda e o resto da casa; entre os interiores sombrios e os exteriores não menos escuros do bairro (ruelas, caminhos, pequenas praças, todos eles espaços “luminicamente” carregados); enfim, entre o bairro como um *todo* e o mundo afora como um fora de quadro que nunca se materializa. Nesse mundo recolhido e marginal não temos mais pistas do que a polissemia da imagem e seus circuitos internos: algumas vezes temos sintagmas nítidos e elementares, como a venda de verduras de Vanda pelas casas do bairro ou suas incursões nos bares; outras vezes sintagmas obscuros e no fundo indecifráveis, como aquele que relata J. Bénard da Costa sobre o longo plano da velha cabo-verdiana sentada de costas e a criança que toca a buzina da bicicleta na soleira da porta (COSTA, 2009: 179-180). O filme está recheado de pequenas anedotas ou histórias que solicitam ser interpretadas ou “encontradas” pelo espectador. Uma delas se destaca porque o fato de ter sido claramente “roteirizada” não esclarece o fundo da história. Um dos

toxicômanos do bairro, o Russo, um personagem que parece “vindo de um filme de Nicholas Ray”, surge de repente saindo às pressas de uma casa, corre pelas ruelas até chegar em outra casa e se esconde assustado num canto. A cena pode ou não estar relacionada com uma transação de droga. Mas ela “define” bem este “personagem perdido, sempre sem eira nem beira” (COSTA, 2009: 183) que aparece no filme, ora penteando os cabelos languidamente, ora acariciando um passarinho que costuma levar nas mãos.





O quarto, a casa, o bairro de Vanda são redutos de um mundo de pobreza e destruição que se oferecem na pura concretude de uma “estética material” (KRACAUER), sem um centro ideológico que articule o sentido social ou político do discurso, pois a ideologia por trás do filme deve crescer do fluxo da vida da realidade descrita e não predeterminar seu curso (KRACAUER, 1997: 252). O cinema de Costa é fiel ao poder simbólico da realidade material, transmitindo “a mais concreta sensação do estar-aí das coisas e dos corpos” (BEZERRA, 2011: 7). A radicalidade e singularidade de *No quarto de Vanda* e *Juventude em Marcha*, a sua modernidade, reside no fato de não admitir a existência de conceitos prévios que haveriam de se projetar sobre a particularidade das imagens que nos representam, como se elas fossem meros casos do universal, pois se isso acontecesse, elas se veriam despojadas de qualquer valor e mistério próprios (BAYÓN, 2000: 129).

Para Kracauer e Bazin, o modelo do cinema realista era o neorealismo italiano (e, sobretudo, o cinema de Satyajit Ray para o primeiro): atualidade do argumento,

valor documental excepcional, extraordinária impressão de verdade resultante dos cenários naturais, atores não profissionais, elementos cinemáticos etc. No empenho em avançar por esse caminho, muitos conseguiram apenas “mera fotografia móvel de uma realidade preliminar e exterior” (BAZIN, 1991: 184) ou “uma mecânica e desajeitada mistura de atualidade e ficção” (KRACAUER, 1997: 251). Para estes dois teóricos, as “histórias encontradas” ou o “realismo revelatório” podiam ser alcançados por meio de distintos graus de solidez e dramatização, com preferência pelas histórias esboçadas, abertas, permeáveis ao fluxo de vida e à ambiguidade do mundo (pensemos em *Germania, anno zero*, de Rossellini, por exemplo). Em seu exigente processo de extrair uma trama da matéria-prima do real, *No quarto de Vanda* mostra a total ausência de qualquer esquema psicológico, de dramaturgia, de causalidade, mas a pura tensão entre registro e mundo, entre realidade e narrativa. O filme de Costa exprime de maneira exponencial esse ideal de compreensão do cinema proposto pelos dois teóricos realistas, essa aspiração do cinema realista, ao qual os novos cinemas modernos dos anos 1960 se aproximaram de maneira ainda parcial (um cinema, por certo, que os dois autores nunca chegaram a ver). Bezerra qualifica de *hiperbaziniano* o último cinema de Costa, e ele é sem dúvida uma espécie de quintessência das virtualidades das duas relevantes propostas realistas de Bazin e Kracauer. Na verdade, nenhum filme levou tão longe até agora as concepções de Kracauer e Bazin do que *No Quarto de Vanda*.

Há alguma coisa em *No Quarto de Vanda* que não se deixa apreender completamente como história, mesmo que, no limite, saibamos que há aí uma “história”, subterrânea e latente. O filme flutua em um lugar indecível: em um lugar muito além do documentário (mas que já não é documentário) e, ao mesmo tempo, muito aquém da ficção (mas que não é –nem pretende ser– completamente ficção). Relato descentrado, sem desfecho, sem revelações, completamente perpassado pelo real, por um real estilizado, pictórico, plástico. Se considerarmos *No Quarto da Vanda* como um documentário, ele talvez seja o documentário mais misterioso e inexplicável. Se o considerarmos como uma ficção, ele é, por usaras metáforas caras de nossos dois autores a respeito da

tensão entre cinema e realidade, a “transusão de sangue” (Kracauer) e a “transferência de realidade” (Bazin) mais densa e radical.

Referências bibliográficas

AUMONT, Jacques. *A quoi pensent les films*, Paris: Séguier, 1996.

BAYÓN, Fernando. “El sol del membrillo. La realidad que habita la imagen”. In: *Ikusgaiak*, 4, 2000, 117-134. Disponível em: <http://hedatuz.euskomedia.org/6841/1/04117134.pdf>. Acesso em: 17 de novembro de 2017.

BAZIN, André. *O cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BEZERRA, Julio. “Pedro Costa ou o que pode um corpo”. In: *Lumina*, vol. 5, n. 2, dezembro de 2011, 1-16. Disponível em: <https://lumina.ufjf.emnuvens.com.br/lumina/article/view/217/212> Acesso em: 12 de novembro de 2017.

CIPRIANO, Miguel, “Identidade e descentramento em Pedro Costa”. In: MENDES, João Maria. *Novas & velhas tendências no cinema português contemporâneo*. Lisboa: Biblioteca da Escola Superior de Teatro e Cinema, 2010.

COSTA, João Bénard da. “O negro é uma cor” e “No quarto de Vanda”. In: CABO, Ricardo Matos (coord.). *Cem Mil cigarros. Os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.

GAUTHIER, Guy. *Documentário: um outro cinema*. Campinas: Papyrus, 2011.
_____. (2001). “Lo radical que habita la máquina fotográfica”. *Fabrikart. Arte, Tecnología, Sociedad*, 1, Universidad del País Vasco, 74-91. Disponível em: <http://gonzalezrequena.com/>

KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. New Jersey: Princeton University Press, 1997.

LOMILLOS, Miguel Ángel. “Continuidad y transformación de las cuestiones de la ontología de Bazin en la era digital”. Atas do congresso de 2018. Disponível em breve em: <http://asaeca.org/>

MENDES, João Maria (coord.). “Arquivo documental. Documento 3: Autourducinéma de Pedro Costa”. In: *Novas & velhas tendências no cinema*

português contemporâneo, Lisboa: Biblioteca da Escola Superior de Teatro e Cinema, 2010. Publicado originalmente em: <http://www.derives.tv/Autour-du-cinema-de-Pedro-Costa>.

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

NOGUEIRA, Calac. "Sobre No quarto de Vanda". In: *Contracampo Revista de cinema*, 97, 2011. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/97/artnoquartodavanda.htm>. Acesso em: 22 de janeiro de 2018.

QUANDT, James. "Still lives". In: CABO, Ricardo Matos (coord.). *Cem Mil cigarros. Os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal...o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2005.

REQUENA, Jesús González. "Del lado de la fotografía: Una historia del cine en los márgenes del sistema de representación clásico". In PÉREZ PERUCHA, Julio (ed): *Los años que conmovieron al cinema (Las rupturas del 68)*. Valencia: Ed. de la Filmoteca Valenciana, 1988, 19-31.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas: Papirus, 1996.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ª Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Temáticas Livres

Os quase-cinemas de Hélio Oiticica:
experimentações transcinematográficas de instalação

Natasha Marzliak¹ e Gilberto Alexandre Sobrinho²

¹ *Natasha Marzliak é doutoranda em Multimeios e Arte no Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UNICAMP, com sanduíche no Departamento de Cinema e Audiovisual da Université Panthéon-Sorbonne Paris 1. Pesquisadora e artista visual, atua em projetos de videoarte, cinema e instalação.*

e-mail: natashamarzliak@hotmail.com

² *Gilberto Alexandre Sobrinho é professor do Instituto de Artes da UNICAMP. Publicou e organizou varios livros tais como O autor multiplicado: um estudo sobre os filmes de Peter Greenaway (Alameda) e Cinemas em redes (Papyrus), além de artigos em revistas especializadas. Também realiza documentários, onde se destaca a Trilogia Negra.*

e-mail: galexandresobrinho@gmail.com

Resumo

Este artigo analisa as propostas cinematográficas/ambientais de Hélio Oiticica produzidas na década de 1970: os *quase-cinemas*. Por meio da hibridação e da subversão dos meios cinema, fotografia e música, e questionando a imagem e objetos sagrados, a narrativa linear e a posição contemplativa do espectador, o artista concebeu espaços sensoriais, experimentações transcinematográficas que propõem a recusa ao objeto acabado e novas relações espaço-temporais, convidando à participação sensorio-cognitiva. Os *quase-cinemas* dialogam com o contexto de efervescência cultural e política em que o artista vivia, com os movimentos de vanguarda que lhe são contemporâneos e, ainda, com conceitos da filosofia. Este artigo considera, substancialmente, suas aproximações com o cinema experimental de Neville D'Almeida, seu parceiro na criação de *Cosmococa - programa in progress*. Para o desenvolvimento da análise, recuperamos o pensamento de Jean-François Lyotard (1987) sobre o pós-modernismo, que rompe com os discursos totalizantes da estética e da arte com o fim de promover debates frutíferos entre eles e considera a obra como um dispositivo de acontecimento carregado de ideia-gesto e recepção ativa.

Palavras-chave: Hélio Oiticica; quase-cinemas; multimeios; instalação.

Abstract

This article analyzes Hélio Oiticica's cinematographic / environmental proposals produced in the 1970s: the *quasi-cinemas*. Through the hybridization and subversion of the mediums of cinema, photography and music, and questioning the image and sacred objects, the linear narrative and the contemplative position of the spectator, the artist conceived sensory spaces, transcinematographic experiments that propose the refusal to the finished object and new space-time relations, inviting sensory-cognitive participation. *Quasi-cinemas* dialogues with the context of cultural and political effervescence in which the artist lived, with the avant-garde movements that are contemporary with him, and also with concepts of philosophy. This article considers, in essence, his approximations with the experimental cinema of Neville D'Almeida, his partner in the creation of *Cosmococa - program in progress*. For the development of the analysis, we recover the thought of Jean-François Lyotard (1987) about postmodernism, that breaks the totalizing discourses of the modern aesthetics and art to promote fruitful aftermaths between them, and considering the work as a device of event loaded with idea-gesture and active reception.

Keywords: Hélio Oiticica; quasi-cinemas; multimedia; installation.

Introdução: mundo-abrigo

Embrenhar-se na arte de Hélio Oiticica (1937-1980) é percorrer um labirinto de ideias e camadas temporais que se entrecruzam, reconhecendo um trabalho que reage a conceitos da filosofia, da arte e do cinema. O artista construiu, em torno do seu processo de trabalho e do seu pensamento em arte, um campo de conhecimento, uma teia de ideias tramada experimentalmente e através de fragmentos de concepções de épocas diferentes, que juntos projetam seu programa em arte a um espaço-tempo não-linear e não-cronológico. Seu processo de arte, que sempre objetivou o salto do plano em direção ao espaço, seguiu um crescendo até a construção de ambientações híbridas que incitam potências no corpo e na mente durante a recepção do público.

Em 1970, Oiticica recebeu uma bolsa da *Fundação Guggenheim* e se mudou para Nova York. Nessa época, havia recebido uma suposta crítica relacionada a uma fase de nulidade de criação e, ao escrever um texto para Ivan Cardoso sobre os cineastas do Cinema Marginal do Rio de Janeiro, esclareceu que, contrariamente aos rumores, o período havia sido frutífero. O artista se fechava em seu apartamento por longos períodos, onde permanecia em verdadeiras instalações construídas como casulos, e ali escrevia com aparelhos de som e de televisão ligados. Assim, contrariando os rumores de que passara por uma fase de criação vazia, Oiticica “recolhe-se para não se diluir” (FAVARETTO, 1992: 207). Sabe-se que ele deu expressiva atenção ao cinema (chegando a frequentar um curso nesta cidade em 1971), escreveu muitos textos e cartas e produziu os *quase-cinemas*. A maior parte desses textos, que fazem “coexistir escritos de Bergson, letras de músicas dos Rolling Stones, poemas de Rimbaud, peças de Yoko Ono e John Cage, trechos da filosofia de Nietzsche” (BRAGA, 2010: 1), está reunida sob o título de “Newyorkaises”.

Nesse período, os Estados Unidos estavam mergulhados em uma recessão concomitante ao crescimento das revoluções comportamentais que vinham da década anterior, e que fizeram eclodir a subversão na música (desde o *rock and roll* até as discotecas) e nas artes plásticas. O mundo artístico era de total

liberdade e experimentação. Inúmeros atores sociais *outsiders* e suas causas vieram à tona, como as dos negros, das mulheres e dos homossexuais. Foi um período marcado pela cultura das drogas, pelas ideologias subversivas e pela dessacralização dos cânones. Também, Nova York enaltecia a cultura midiática urbana, o mundo das celebridades, o *glamour*, o *star system* de Hollywood, a rádio, a TV, o que tocou a vida e obra de Oiticica: ele “concorre com a mídia, se alimenta dela, faz da cultura urbana uma nova pele” (BENTES, 2002: 139). Como se tratava de um momento de ruptura e transgressão social, não havia sentido em continuar com a arte do puramente visual – aquela produzida através de meios tradicionais e com fim de representação e contemplação. O cinema, o teatro, a dança, a música e a literatura não poderiam mais ser classificados separadamente, o que fez mudar a definição de obra de arte. Assim, como reação ao momento político e social, e tangenciando ainda as novas mídias e tecnologias, os meios clássicos de se fazer e pensar arte se tornaram inadequados e os artistas começaram a abandonar os suportes tradicionais para experimentar novos meios. A arte, aproximando-se da vida - que era urbana, tecnológica, subversiva e se inscrevia em um contexto politizado -, hibridizou-se, e as novas tecnologias que surgiam, como o vídeo e a televisão, se tornaram cada vez mais instrumentos para criação.

Ao atravessar pelas vanguardas artísticas e cinematográficas, Oiticica se relacionou com as demandas das metrópoles de sua época. Assim como Andy Warhol, Oiticica era atraído pelo mundo das celebridades, dos marginais e dos anônimos. Para ele, a década de 1970 em Nova York foi um momento de estreitamento dos laços com o rock e o mundo subversivo de Manhattan, de forma a articular ideias que apontaram as bases do seu pensamento em arte e cinema: “não-narração, multimeios, interação, pop-arte e antiarte, happening, performance” (BENTES, 2003: 140). Artista de vanguarda, ao se apropriar, destruir e mesmo redefinir antigas linguagens, quando a experimentação era elemento trivial para o verdadeiro estado da arte, aproximou a vida da arte, e vice-versa. Segundo Celso Favaretto, “esse impulso vanguardista possibilitou-lhe a elaboração das promessas de liberdade na utopia de uma arte unida à vida, em

que a criatividade generalizada não se confunde, contudo, com a diluição da arte na vida” (FAVARETTO, 1992: 206), isto é, o verdadeiro estado de invenção era também, para Oiticica, a libertação da tendência a estetizar a vida.

Assim, imerso na cultura subversiva e midiática da década de 1970 e do enlace de sua busca em uma experimentação expandida da arte com a aproximação gradativa com o cinema experimental, houve descontentamento mediante a posição meramente contemplativa do espectador frente à tela do cinema, que propunha efeitos naturalistas e valorizavam a narrativa linear e previsível. As antigas formas de fazer e assistir cinema pareciam não mudar, e Oiticica desejava introduzir o experimental para destruir o padrão. No seu ponto de vista, naquela época não se poderia imaginar que o cinema não seria mais “sequência e constância de fluir temporal, constância verbo-voco-visual” (OITICICA, PHO 0301/74: 8). Quando, na década de 1970, começou a trabalhar com “acontecimentos audiovisuais”, exasperou sua irritação frente aos caminhos tomados pelo cinema, levando consigo a ideia de liberdade e participação em ambientes construídos para o deleite do público. Através do diálogo com artistas contemporâneos e as forças motrizes das vanguardas artísticas e cinematográficas daquele momento, como os eventos de Jack Smith, do Grupo Fluxus e o cinema expandido, Oiticica evidenciou, em seus textos, o entusiasmo com o cinema marginal feito no Brasil e com os procedimentos de Godard e de Hitchcock.

Este artigo faz uma análise estética do programa de *quase-cinema* de Hélio Oiticica, que explora “os efeitos de montagem dinâmica superpostos à projeção de sequências de slides acompanhadas de trilha sonora” (FAVARETTO, 1992: 211). O programa trata-se de dispositivos compostos por blocos de imagem-duração em situações-ambiente que “afetam o tempo, a alma-corpo e a posição do corpo-olhar” (BELLOUR, 1997: 12), pois são ambientes que agenciam imagens e pulverizam narrativas criando acontecimentos de transformação na recepção. São eles: *Agrippina é Roma-Manhattan* (1972), *Neyrótika* (1973), *Cosmococa - programa in progress* (1973) e *Helena Inventa Ângela Maria* (1975).

O discurso e o acontecimento figural de Quase-cinema

O discurso deste artigo dialoga com o pensamento de pós-modernidade de Jean-François Lyotard sobre a abolição do discurso estético moderno atemporal e totalizante. Nesse contexto, a efetividade do discurso estético só pode ser se, no confronto com a obra, no lugar de acondicioná-la, promover com ela relações, rebatimentos e ressonâncias. O pensamento de pós-modernidade de Lyotard é não-fetichista por não se tratar de algo acabado, e coaduna com o discurso subversivo e de insinuação *duchampiana* do universo da arte a partir da década de 1960: questionando a valoração da obra como representação e forma “divina” de sublimação, distancia-se da fenomenologia de Hegel, que considera a arte como elemento de fonte transcendental na materialização do espírito do artista “criador”. O discurso da filosofia, assim como o do artista e da arte, não institui verdades em um domínio de conhecimento privilegiado. Contrariamente, toma-se, ambos, como lugar de experimentação e de relação direta com a vida:

A possibilidade de uma estética clássica é posta em questão. (...) A obra de hoje só se submete a um único critério invariante, a manifestação ou não, em si própria, de um possível inexperimentado sem regra, da sensibilidade ou da linguagem. A estética transforma-se numa para-estética, o comentário numa paralogia, a obra numa parapoética. (LYOTARD, 1987: 35)

Lyotard questiona, num mesmo fluxo, a figura e ação (gesto) do artista, a noção de obra de arte, e a exposição e recepção da obra. O artista não é intérprete de uma realidade, um emissor de códigos destinados a serem reinterpretados pelo público. A obra não porta sentidos, não há uma mensagem, o que legitimaria a existência de uma esfera supra-racional de conhecimento. Não há códigos que devem ser conhecidos pelo receptor da obra, onde haveria necessidade de um público “conhecedor” da arte ali exposta. A exposição não é explicitação, apresentação ou perspectiva de uma realidade (representação), mas a sujeição da obra às condições que levaram à sua existência. Em outras palavras, perante o público, a exposição não é imposição de códigos previamente fundamentados, mas uma exteriorização dos pressupostos subjacentes à obra, os

quais retiram dela a necessidade de explicitar uma representação de uma realidade ou de um sentido.

Os *quase-cinemas*, assim como os textos de Hélio Oiticica escritos na mesma época de sua criação, possibilitam a construção de um discurso que deprecia a arte como representação pois, mais do que ultrapassar os limites dos discursos formalistas da arte moderna, têm sensibilidade na “presença impresenciável” da autonomia da forma, na anamnese do visível e na imaterialidade da experiência em arte (LYOTARD, 2008). Em consonância com os ideais da arte da pós-modernidade no qual estava inserido, o programa de *quase-cinema*, além de eliminar a ideia do artista como gênio criador de uma obra de arte que traz um sentido transcendental, coloca em xeque a situação da exposição como relação simplista do espectador com o objeto de arte, ou seja, do espectador como alguém que, por meio da contemplação, interpretaria uma obra portadora de uma verdade a ser desvelada. Contrariamente, pensa-se a apresentação de arte como acontecimento, não como um lugar absoluto, repleto de significado, sentido e verdade. Hélio Oiticica buscava a participação libertadora, o poder do movimento do corpo que tenderia a inspirar mudança na vida cotidiana; isso, para que a arte mais atual não se estabelecesse em um novo esteticismo. Assim como o conceito de *acinéma*³, que “aceita o fortuito, o sujo, o perturbado, o duvidoso, o mal enquadrado, o vacilante, o mal-filmado”⁴ (LYOTARD, 1994: 57-58), o *quase-cinema*, afasta-se do meramente figurativo (o que remeteria à contemplação de uma obra-de-arte) e se aproxima da noção de figural, na compreensão de Lyotard, pois manifesta-se por meio de um acontecimento particular, que desperta algo que não está obviamente visível e que escapa da previsibilidade. Não pertencendo

³ O *acinéma* é o cinema experimental, tanto o de vanguarda quanto o underground, que recusava as formas preestabelecidas do cinema comercial/industrial normativo e dominante (o *mainstream*) para ser, finalmente, apenas arte. Esse cinema refuta a representação e a narração e corresponde às características da noção de figural, cuja primeira ampla reflexão ocorreu em “Discours, Figure”, tese de doutoramento de Lyotard sustentada em 1971.

⁴ Versão original do trecho destacado: “*accepte le fortuit, le sale, le trouble, le louche, le mal cadré, le banal, le mal tiré*” (tradução dos autores).

a um lugar específico, não possui uma identidade, um reconhecimento. Não há referências ou códigos e formas balizadores, tanto do campo da arte como do cinema. O figural é o espaço vazio deixado pelo sentido, é um visível inquieto, turbulento, de onde irrompe a presença do sensível em uma dimensão espaço-audio-visual, nunca subserviente à lógica linguística.

Quase-cinemas como dispositivos com os quais é possível haver trocas de conhecimento num movimento dialético. Justamente pela sua característica de irredutibilidade à forma linguística, este texto tem como objetivo não categorizar e descrever formalmente, mas apresentar as condições que levaram à existência e ao “não-apresentado” de *quase-cinemas*, ou seja, sua presença. Não a presença lógica, que os aproximaria de uma suposta realidade, mas aquela que se encontra nas frestas, no espaço vazio deixado pela “verdade” e pela busca de sentido. A elaboração se deu a partir de pesquisa empírica das obras que tecem os *quase-cinemas* e de análise dos textos hipertextuais e multilinguísticos de Oiticica escritos na década de 1970⁵, sendo que ambos compõem o universo particular do artista. Além disso, textos e trabalhos de pesquisa⁶ são fundamentais para mapear sua obra pois empreendem o entendimento, de forma crítica, das obras deste artista e as condições que subjazem a elas.

⁵ A maior parte dos textos analisados é do site do Itaú Cultural, que possui cerca de 5.000 fac-símiles digitalizados, com respectivos resumos, cujo conjunto se chama “Programa Hélio Oiticica”. Este trabalho é fruto de uma parceria entre o Projeto HO e o Instituto Itaú Cultural, sob a coordenação de Lisette Lagnado.

⁶ Os pesquisadores e suas obras mais relevantes são: *A invenção de Hélio Oiticica* (FAVARETTO, 1992); “Hélio Oiticica” (CANONGIA, 1981); *Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica* (BRAGA, 2007); *Seja marginal, seja herói: modernidade e pós-modernidade em Hélio Oiticica*. (JUSTINO, 1998); “Hélio Oiticica e o super moderno”(CÍCERO,2001); *Hélio Oiticica: O Mapa do Programa Ambiental* (LAGNADO, 2003); “Ensaio Crelazer, ontem e hoje”. (LAGNADO, 2007); “Cosmococa - programa in progress: heterotopia de guerra” (CARNEIRO, 2006); *Hélio Oiticica: Quasi-Cinemas*. (BASUALDO, 2002); entre outros.

Agrippina é Roma-Manhattan

Agrippina é Roma-Manhattan (1972), rodado em Super-8, foi filmado em Manhattan e exibido apenas em 2001 durante a mostra “Marginália 70: Experimentalismo no Super-8 Brasileiro”⁷. As cenas acontecem nas ruas de Wall Street e a obra marcou o início do programa de *quase-cinemas* de Hélio Oiticica, cuja direção estética e conceitual emparelha-se com as práticas do cinema marginal brasileiro. No elenco estão Cristiny Nazareth como Agrippina, David Starfish como seu acompanhante latino, Mário Montez (ele mesmo) e Antonio Dias (ele mesmo). Na câmera, além do próprio Oiticica, estava Antonio Dias. A montagem foi finalizada apenas em 1992 por Andreas Valentin.

O roteiro foi inspirado em “O inferno de Wall Street”, canto décimo do poema *O Guesa* (1888), de Sousândrade. Esse livro nasceu quando Joaquim de Sousândrade vivia em Nova York, em um meio que presenciava o surgimento de novas tecnologias: o telefone, a lâmpada elétrica, o automóvel e o avião. Sousândrade viu o fortalecimento do sistema capitalista de produção industrial, do “business”, da bolsa de valores. Nesse ínterim, o *Guesa* é o anti-herói contemporâneo, o personagem multiétnico e transcontinental de Sousândrade. Assim como Sousândrade, que viveu afastado dos demais escritores de sua época e do seu país, o *Guesa* é um caminhante do mundo, passou pela Floresta Amazônica, pelos Andes, pelo México e por Nova York, “é ao mesmo tempo o Inca, o Tupi, o Araucano, o Timbira, o Sioux (...)”, tendo se “tornado símbolo de um mundo pan-americano”⁸ (ROCHA, 2009: 23):

(O GUESA, tendo atravessado as ANTILHAS, crê-se livre dos
XEQUES e penetra em NEW-YORK-STOCK-EXCHANGE; a Voz dos
desertos:) (Sousândrade, 2003: 141)

Então, o *Guesa*, que não tem nação, vive isolado até experimentar um ritual de

⁷ A mostra ocorreu no Itaú Cultural, em São Paulo, sob curadoria de Rubens Machado Junior.

⁸ Segundo Marília L. ROCHA (2009: 23), o *Guesa*, cujo nome significa “sem lar”, provém de um mito da tribo Muisca da Colômbia.

passagem: a morte. Ele desce ao inferno e depois emerge dele:

- Orfeu, Dante, Enéias, ao inferno
Desceram, o Inca há de subir...
- Ogni sp'ranza lasciate,
Che entrate...
- Swedenborg, há mundo porvir? (ibidem)

Atemporal, sua história se inicia nas civilizações pré-colombianas, passa pelo período colonial e chega ao momento moderno da produção de massa, da insanidade econômica da bolsa de valores:

- (Xeques surgindo risonhos e disfarçados em Railroad-managers, Stockjobbers, Pimpbrokers, etc., etc., apregoando:)
- Harlem! Erie! Central! Pennsylvania!
 - Milhão! cem milhões!! mil milhões!!!
 - Young é Grant! Jackson.
Atkinson!
Vanderbilts, Jay Goulds, anões! (ibidem)

A forma da escrita de Sousândrade é multilinguística, avizinando-se ao delírio e à loucura. *O Inferno de Wall Street* é dilacerado, fragmentado, com ausência de sentido e certezas; valoriza a informalidade e a reflexão⁹. E é também através desse aspecto (in)formal, sem muito sentido, que devemos fazer a leitura de *Agrippina é Roma-Manhattan* - e, da mesma forma, dos textos de Oiticica da década de 1970 - que, assim como os de Sousândrade, eram multilinguísticos, construídos em várias línguas (no caso de Oiticica, em português, inglês e francês).

Agrippina é Roma-Manhattan, logo, revela uma Nova York que se transforma em Roma neoclássica, um vai-e-vem do mito e do cotidiano, numa espécie de, como disse Machado (2010: 22), “tese, antítese e síntese” divididos em três

⁹ Haroldo de Campos enxerga nos textos de Sousândrade muitas das linhas expressivas presentes na literatura moderna do século XX, como nas obras de Pound e Mallarmé, que viriam depois dele.

blocos-situações compostos por imagens de performances não-narrativas. Possui como linha de força, além do personagem Guesa e a visão vertiginosa de “O Inferno de Wall Street”, o universo marginal novaiorquino viabilizado nas referências das práticas experimentais do super-8 brasileiro e do vídeo, tais como: fragmentação da narrativa, registro de performance, sensualismo, exploração de texturas e cores e dessacralização de monumentos antigos. Ambas as mídias eram propensas ao registro de ações de caráter menos representativo do que imediato, efêmero e antropofágico, confrontando, ao repensar o espaço público, os padrões de bom comportamento estabelecidos pelo condicionamento do poder nas normas impostas¹⁰.

Com efeito, o que está em questão não são os planos que contariam uma história linear, mas o corpo em performance “que se expõe e se exhibe assumindo novas máscaras e papéis sexuais” (BENTES, 2002: 145) e, num mesmo movimento, a cidade (e com ela sua cultura, modo de vida, economia, política, etc.) também em performance através da câmera flanante-cinematográfica de Oiticica. Premissa de sua produção fílmica, a não-narração rejeita o texto discursivo da montagem cinematográfica que valoriza a linearidade do diálogo: o cinema de Oiticica “mostra-se, em lugar de contar, de narrar” (SALOMÃO, 1996: 138). É verdade que os personagens chamam a atenção mais pela performance do que pela sua interação com o espaço que os circundam, sugerindo, em sua poética, uma mudança comportamental através da inteligência do corpo, e, para além ainda, do erotismo: “(...) bissexualismo, travestis, desconstrução da imagem burguesa da mulher, frequentavam a bitola super-8. Muitos dos filmes têm algo de festa dionisíaca, versão cinematográfica do desbunde” (MACHADO, 2014: 372). De fato, percebe-se que aparecem analogias formais e conceituais com o super-8 e com o vídeo produzidos da metade da década de 1960 e ao longo dos anos 1970.

O filme começa com uma filmagem caseira de Hélio Oiticica e seus amigos em

¹⁰ Apesar deste artigo não tratar especificamente sobre este assunto, não se pode negligenciar a ação dos artistas como reação à falta de liberdade imposta pela ditadura militar no Brasil.

uma festa regada a cocaína e som do rock. Depois, o primeiro bloco começa – a “tese” designada por Rubens Machado –, e Agrippina, filmada em *contra-plongée*, anda pelas ruas como um monumento sagrado. Trata-se de uma “entidade” de vestido curto e vermelho, sandálias gladiadoras e maquiagem como a de Cleópatra. A sexualidade da atriz “*Ivamp*” Cristiny Nazareth¹¹ é cheia de simbolismo. Entre ela e a cidade – e sempre com o som do rock que canibaliza a cena –, a câmera de Oiticica, em movimentos verticais e precipitados de subir-descer, passa por diversos prédios de Manhattan. Suas plurais arquiteturas remetem ao período moderno, gótico e ao neoclássico em Roma. Nesse contexto, o cenário nova-iorquino se transforma em Roma neoclássica, onde o mundano se aproxima da transcendência mítica. Esse descer e subir da câmera também faz, assim como Sousândrade fez em sua escrita, referência aos “altos e baixos” acelerados da bolsa de valores, atrelada a um mundo ligado à produção em larga escala e ao dinheiro. Em dado momento, a câmera para de subir e descer e acompanha Agrippina, que já está com seu parceiro latino andando pelas ruas de Nova York até chegar ao prédio da bolsa de valores de Nova York.

No segundo bloco, a Nova York/Roma neoclássica perde completamente seu caráter sagrado monumental. A “antítese” de Machado mostra Agrippina não mais como “entidade”: ela agora, vestida mais informalmente, vagueia em uma esquina mundana. Sua postura, ainda “ativa” (MACHADO, 2010: 19), parece esperar alguém. A câmera, tal como Agrippina, flana horizontalmente e depois percorre prédios modernos, novamente no vai-e-vem de subir e descer da bolsa de valores. Sabe-se que o super-8 tem como outra de suas práticas o ataque aos

¹¹ A atriz participou de muitos filmes marginais de super-8 rodados por Ivan Cardoso no Rio de Janeiro da década de 1970. Os *Ivamps*, nome dado por Waly Salomão para designar os atores não-profissionais que encenavam nos filmes de “terror” de Ivan Cardoso, eram homens e mulheres sensuais e exóticos que ele encontrava na rua (amigos, pessoas que ele conhecia na praia, etc.) cujas performances sensuais, sob a ótica do cineasta, alinhavam-se com a estética do grotesco do Tropicalismo de 1970, a qual consubstanciava formas dos filmes de terror lado B americanos com a ironia e deboche da chanchada do cinema brasileiro.

monumentos, a “desmonumentalização”¹² associada a performances que ensejam desmistificar o que é instituído como sagrado. Oiticica, ao destruir a representatividade dos espaços filmados, onde a Nova York mundana se transveste na Roma neoclássica e depois volta a ser mundana, confronta a noção de território - a igreja, os bancos, os comércios, etc. - determinada por poderes dominantes. Agrippina, ela própria ora monumento, ora errante, empodera o corpo e liberta a mulher, trazendo questões importantes sobre sua posição na sociedade patriarcal.

No terceiro e último bloco, chamado “Oráculo”, em “síntese” ao vertical-horizontal dos dois primeiros blocos, a câmera se aquieta, deslocando-se para baixo, em *plongée*, para observar o jogo de dados na calçada com Mário Montez¹³ e Antonio Dias. Da verticalidade da arquitetura neoclássica do primeiro bloco, passando pela horizontalidade da esquina mundana do segundo, o terceiro “restitui aos edifícios uma ordem fálica, mas rende-se ao jogo de dados mais empírico, no espaço público das ruas” (MACHADO, 2010: 22). Como uma paródia da bolsa de valores, Oiticica, no jogo de dados, evidencia o efêmero e o acaso.

MARIO MONTEZ e ANTONIO DIAS jogam dados no jogo de dados divinatório jogo na praça d'onde se avistam torres edifícios magritteanos em céus rarenuclados indiferença ensolarada da praça e o foco sagrado não-sagrado do jogo de dados altar varado pela circunstância do momento pés firmados mãos precisas no jogo-chance de combinações imprevisas do acaso dessacralizado: tudo o q se poderia referir ao solene é posto em cheque pela coloquialidade da circunstância e o episódio se coloca em relação à solenidade austero-vulgar de WALL ST. Nessa mesma premissa: como q paródia circunstancial do permanente estado de superespeculação wallstreetiano. (OITICICA, AHO 0212.72: 1)

As últimas cenas do filme unem elementos casuais: Hélio Oiticica penteando o cabelo em frente a um espelho e outras cenas cotidianas, como uma pessoa

¹² A “desmonumentalização” nas práticas do super-8 brasileiro foi apontada por MACHADO (2012), tendo Jomard Muniz de Brito como o principal proponente do conceito.

¹³ Mário Montez era um *performer* underground que atuou em filmes experimentais nas décadas de 1960 e 1970 desempenhando papéis femininos.

cuidando do jardim, as ruas de Nova York, pessoas perambulando. No final, vê-se, ao longe, a cidade de Manhattan e a Estátua Da Liberdade. Nesse filme, a performance subversiva em meio à “desmonumentalização” é uma forma de propor a não-narração, deslegitimando o cinema tradicional e seus meios puros de montagem e som para construir um dispositivo que se abre à percepção criadora.

Neyrótika: blocos de imagem-duração

Agrippina é Roma-Manhattan, apesar de monocanal, é dividido em blocos-situações e não conta uma história; sua não-linearidade altera a percepção, sugerindo a uma invenção narrativa no pensamento de cada pessoa que o assiste. Apresenta-se como registro de performance e desterritorializa lugares de ordem. *Neyrótika* (1973), primeira experiência em audiovisual de Hélio Oiticica, também nasce da performance e antecipa *Cosmococa - programa in progress* no que tange à forma de dispositivo na exposição: é uma situação onde há projeção de sequências de fotos-slides, marcada por tempo, interferências sonoras que não salientam os slides e ambiente preparado para deleite do público. Esse trabalho, por formar uma situação-ambiente e fundir linguagens, potencializa a quebra das fronteiras estéticas e a participação, elementos caros a Oiticica.

Oiticica fez 250 slides inseridos em sete blocos e a projeção duraria 90 minutos. Garotos em performance foram fotografados nos “ninhos” do apartamento de Oiticica. Cada série é identificada pelos nomes dos garotos fotografados: Joãozinho, Dudu, Conell, Romero, Didi, Carl e Artur, e mostra partes de seus corpos e rostos fragmentados, em poses casuais, porém sensuais. Cada ensaio tem uma estética única: climas, cores, luzes e mesmo a reação de cada modelo é diferente. Os corpos desintegrados pela máquina fotográfica são depois reconstruídos, de forma fragmentada, pela projeção de slides. O ambiente criado pelas inúmeras projeções nas paredes oferece ao público a sensação de experimentar uma animação, pois cada slide mostra uma parte diferente do corpo, em diversos enquadramentos, explorando ângulos inabitais – por exemplo,

corpos que estavam deitados no momento da fotografia “se levantam” através dos diversos posicionamentos e distâncias apreendidos pela máquina fotográfica e expostos nas paredes. A trilha sonora é composta por programas de rádio e pela voz do próprio artista recitando o poema “Veillées”, de Arthur Rimbaud, que elucida o trivial e o acaso:

C'est le repos éclairé, ni fièvre ni langueur, sur le lit ou sur le pré.
C'est l'ami ni ardent ni faible. L'ami.
C'est l'aimée ni tourmentante ni tourmentée. L'aimée.
L'air et le monde point cherchés. La vie.
- Était-ce donc ceci ?
- Et le rêve fraîchit.¹⁴ (RIMBAUD, 1920: 75)

Para Oiticica, qualquer trabalho de arte que quisesse recuperar a representação narrativa terminaria por cair no abismo do retrocesso. *Neyrótika* é uma não-narração, o que, para Oiticica, significava um não-discurso, ou seja, tratava-se de evento marcado pelo acaso e pela não-dermarcação de fronteiras de linguagem, “porque não é estorinha ou imagens de fotografia pura ou algo detestável como ‘audiovisual’” (OITICICA, PHO 0480/73: 1). Para ele, não-narração era “continuidade pontuada de interferência acidental improvisada, na estrutura gravado rádio, que é juntada à sequência projetada de slides, de modo acidental e não como sublinhamento da mesma. É play-invenção”. À luz do imprevisto na participação do público, Oiticica evidenciou seu descaso com a obra-de-arte purista, contemplativa e de natureza transcendental que a estética

¹⁴ Traduzido para o português pela autora deste artigo:

“É o repouso iluminado, nem febre nem langor, no leito ou no prado.
É o amigo nem ardente nem frágil. O amigo.
É a amada, nem atormentadora nem atormentada. A amada.
O ar e o mundo de modo algum buscados. A vida.
— Era então isso?
— E o sono refresca.”

moderna insistiu em determinar. Em texto escrito para a Expo-projeção¹⁵, em 1973, Oiticica descreveu esse trabalho como sendo deleitável, e não belo; citando Rimbaud: “Uma noite sentei a Beleza sobre os meus joelhos. - E achei-a amarga. – E praguejei contra ela.” (OITICICA, PHO 0480/73: 1).

Mangue-Bangue

Depois de *Neyrótica*, ainda no ano de 1973, Hélio Oiticica escreveu dois textos intitulados “Mangue-Bangue” (PHO 0477/73 e 0318/74) sobre o filme de mesmo nome dirigido por Neville d’Almeida, sendo seu conjunto importante fonte de análise, pois apreende-se alguns interesses de Hélio sobre o cinema, além de trazer à tona os elementos formais, estéticos e poéticos presentes no seu próximo trabalho, que seria feito em parceria com Neville. Nesse texto, em meio à sua crítica e ao seu radicalismo contra a maneira como se concebia e realizava a representação em cinema – tais como a busca de significados ou a realidade apresentada como imagem e culto à imagem –, defendeu o caráter experimental e marginal do cineasta, que interpreta a vida sem veneração à imagem e está aberto à apropriação de outros suportes, como as histórias em quadrinhos, o super-8 e a TV16. Explicou que seus filmes foram afastados pelo mundo do cinema brasileiro daquele momento, incluindo a crítica, pois “é debochado demais para aturar draminhas psicossentimentais de cineminha brasileiro” (OITICICA, PHO 0477/73: 1), o que, segundo ele, era uma vantagem, pois Neville havia ficado imune das “obrigações culturalistas q parecem perseguir os jovens cineastas brasileiros” (Idem, PHO 0318/74:1). O artista se intrigava com o paradoxo existente no Brasil

¹⁵ *Neyrótika* participaria da Expo-projeção, mas Hélio Oiticica acabou não conseguindo terminar o trabalho a tempo para enviá-lo ao Brasil, como se prova em carta enviada à Aracy Amaral em 16/04/1973. Disponível em: <http://www.expoprojecao.com.br/>, p. 33. Acesso em: 25 de abril de 2016.

¹⁶ Contra o modelo “cinema-espetáculo” e o caráter sagrado e soberano da imagem que apresenta uma suposta realidade, severamente criticados por Oiticica e Neville, estaria a TV, que, segundo o artista, funcionava como um laboratório aberto para experiências pois produzia imagens-sequências descontínuas: contém “episódios não-narrativos de cortes verticalizados silêncios q se interminam” (Idem, PHO 0318/74: 1).

de sua época: um país de “experimentalidade” essencialmente, mas que, ao mesmo tempo, demonstrava uma grande preocupação com o destino do seu próprio cinema, e daí forçava um caminho sério, sem diversão, ao insuflá-lo com significados e sentidos, com o fim de justificar a criação de uma indústria cinematográfica no país. Como ele disse, usando uma frase conhecida: “sempre a carroça na frente dos bois” (Idem, op.cit.).

O filme *Mangue-Bangue* (1971) teria chegado ao limite do experimental, pois não se embasava na forma e na função do cinema que se fazia antes e do que vinha sendo feito naquele momento, ao mesmo tempo em que não pretendia instaurar uma nova linguagem para o mesmo. Estabeleceu-se, portanto, como um filme atemporal e desprovido de referências, podendo ser considerado com algo realmente novo. O prazer, o *joy*, os blocos que são completos em si mesmos, mas que juntos, justapostos, formam um programa em progresso, eram características principais no cinema de Neville e que ajudariam a formar, mais tarde, o programa *Cosmococa*. Para Oiticica, este filme inscrevia-se no seu conceito de *não-narração* – que constitui-se na visibilidade de trechos de tomadas deslocadas, que não percorrem uma narrativa naturalista linear –, travando o fim da representação e a veneração da imagem em cinema; em resumo: “*Mangue-Bangue* não é documento naturalista vida-como-ela-é ou busca de poeta artista nos puteiros da vida: é sim a perfeita medida de frestas-fragmentos filme-som de elementos concretos.” (OITICICA, PHO 0301/74: 1).

Cosmococa - programa in progress segue algumas resoluções de forma e função utilizadas em *Mangue-Bangue* – que, segundo Oiticica, já era *quase-cinema* – como a sequência fragmentada em slides, justapostos de forma accidental, com trilha sonora e diferentes áreas de projeção, além de instruções para performance. O programa está, sem dúvida, inserido no contexto cinematográfico brasileiro do final da década de 1960 e início de 1970, no que se refere à polêmica discussão, de caráter ideológico, entre o cinema novo e o

cinema marginal¹⁷. *Cosmococa*, por desprezar as características tradicionais cinematográficas, como o cinema como espetáculo e representação da realidade, a soberania da imagem e a narrativa linear, está ligado aos ideários do cinema marginal, que são, entre outros, a destruição da imagem, a antiestética, e aproximação com a cultura *pop* norte-americana. Neville D’Almeida, Júlio Bressane e Ivan Cardoso eram alguns dos ditos marginais com quem Oiticica se relacionava conceitualmente por virtuosamente devorarem imagens¹⁸. Quando Oiticica se refere às imagens do cinema experimental, esclarece e, ao mesmo tempo, se pergunta sobre o alcance desta linguagem: “[...] em experiências extremas de cinema toda ‘inovação’ é ‘devoração’ e numa tentativa de ver mais além é o ‘Fim do Cinema’ como linguagem de importância: cinema passaria a ser instrumento?” (NTBK 2/13”, 1973: 10, grifo do autor).

COSMOCOCA ou A CONTIGUIDADE DOS NÍVEIS-MUNDO EXPERIMENTAIS

Oiticica entusiasmou-se com a possibilidade dele e Neville criarem um trabalho juntos após as longas conversas que tinham sobre *Mangue-Bangue*. Na realidade, o primeiro projeto seria um filme produzido em parceria com o cineasta (que criou o nome *Cosmococa*), mas que acabou por ser um programa em progresso, inacabado, uma obra aberta e sempre em construção, isto é, com diversas possibilidades de criação na participação. Neste momento, Neville se interessava em alcançar uma integração sensorial proporcionada por um ambiente construído, ao passo que Oiticica seguia seu programa de reinvenção da arte através dos desdobramentos do construtivismo, somando a ele a pesquisa do suprassensorial (sobre os estados alterados de consciência) e do descondicionamento

17 Oiticica zombou da súbita seriedade do cinema novo, que buscou construir um cinema repleto de sentidos e significados, intuindo justificar a criação de uma indústria cinematográfica no Brasil.

18 Em seus textos, ao discutir sobre o cinema experimental e suas principais características que ajudaram a formar a ideia de *quase-cinemas*, Oiticica também analisa cineastas fora do Brasil, como Alfred Hitchcock e Jean-Luc Godard.

comportamental do espectador, que estavam habituados a contemplar imagens prontas com narrativas lineares.

[...] EU jamais teria a necessidade de inventar esse tipo de experiência não fossem as longas conversas e caminhadas pela linguagem limite criada por MANGUE-BANGUE de Neville: na verdade esses BLOCOS-EXP. são uma espécie de quase-cinema: um avanço estrutural na obra de NEVILLE e aventura incrível no meu afã de I N V E N T A R – de não me contentar com a “linguagem-cinema” e de me inquietar com a relação (principalmente visual) espectador-espetáculo (mantida pelo cinema – desintegrada pela TV) e a não-ventilação de tais discussões: uma espécie de quietismo quiescente na crença (ou nem isso) da imutabilidade da relação: mas a hipnotizante submissão do espectador frente à tela de super-definição visual e absoluta sempre me pareceu prolongar-se demais: era sempre a mesma coisa: porque?” (OITICICA, 301/74: 2)

Quando abandonaram a ideia do projeto de fazer um filme juntos para criar *Cosmococa - programa in progress*, este surgiria como um grande avanço nas pesquisas dos dois: *COSMOCOCA ou A CONTIGUIDADE DOS NÍVEIS-MUNDO EXPERIMENTAIS* (OITICICA, PHO 0301/74). O programa possui nove blocos-experiência designados pela “abreviação-código” CC, seguida por numeração para identificação de cada bloco: CC1 a CC5 foram feitas com Neville d’Almeida; CC6 com Thomas Valentim; CC7 foi uma proposição para o crítico de arte Guy Brett; CC8 é feito apenas por Oiticica; e CC9 foi uma proposição para Carlos Vergara. São instalações constituídas por slides de fotografias de alguns dos ícones da contracultura e personalidades das décadas de 1960 e 1970, como Luis Buñuel, Luis Fernando Guimarães, Marilyn Monroe; de capas de livros de Yoko Ono, Heidegger e Charles Manson; de capas de discos do Rolling Stones e Jimi Hendrix, entre outros; e superpostas por desenhos feitos com cocaína, além de objetos aleatórios e instruções para montagem e participação.

A denominação “em progresso” pontua um trabalho inacabado que se relaciona com a duração do tempo da obra na participação, sendo um processo motivador de diversas e infinitas possibilidades de invenção, considerando a pluralidade de memórias, criação e invenção de cada indivíduo. Os encontros criativos para a produção das *Cosmococas* ocorriam no apartamento de Oiticica.

Neville elaborava as carreiras de cocaína em cima das imagens e Oiticica as fotografava. O artista esclarece, no entanto, que os slides não são “fotos dos arranjos de Neville”, pois o trabalho não acaba nesse momento. Se assim fosse, então, seria uma obra concluída, o que iria contra o pensamento de encontro ao conceito de não-objeto¹⁹, tão caro a Oiticica. Essas imagens seriam exibidas nas paredes e teto de salas, em ambientes preparados e com instruções para participação. Os slides, então, são resultado dos momentos que Neville e Oiticica passaram juntos, quando sobrepueram às imagens a cocaína e os objetos, quando escolheram e captaram o som que comporia a instalação. O gesto aqui não é apenas a técnica para se chegar a um resultado. A construção da obra, que ressalta a importância da experimentação e do acaso, mas também do pensamento do artista, é carregada de simbologia na visibilidade do gesto:

O cinetismo de “fazer o rastro” e sua “duração” no tempo resultam fragmentados em posições estáticas sucessivas como momentos-frames one-by-one q não resultam em algo mas já constituem momentos-algo em processo-MAQUILAR MANCOquilagem. (OITICICA, PHO 0301/74: 1)

Com ênfase na experimentação, no acaso e nos rebatimentos da obra com a vida, o trabalho de arte não é mais expressão do espírito “transcendental” do artista, considerado um gênio criador. Seu gesto induz a novos caminhos a serem percorridos pelo participante. Os desenhos formados com a cocaína foram chamados por Oiticica de MANCOQUILAGENS²⁰, e começaram como uma brincadeira – já sua frase BRINCAR SEM SUAR explicitava também a aversão ao

¹⁹ O conceito de não-objeto surgiu pela primeira vez em um texto de Ferreira Gullar publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, e contribuía com a II Exposição Neoconcreta (ocorrida de 21 de novembro a 20 dezembro de 1960), no Palácio da Cultura, Rio de Janeiro. O não-objeto, como se sabe, não se trata de um anti-objeto, mas um objeto realizado através da união de experiências sensoriais e do pensamento. É um “objeto” diferente, que salta da tela de pintura para percorrer outro espaço e outro tempo.

²⁰ *Mancoquilagem* é uma união do nome Manco Capac, um herói mítico inca que trouxe para o seu povo a folha da coca, e da palavra maquilagem. Vale lembrar que “maquilar”, no infinitivo, também quer dizer “continuidade”.

suor dos artistas quando construía “obras de arte”, um completo *nonsense* para o pensamento de Oiticica, onde o mais importante seria propor experiências reais e sensíveis às pessoas. As carreiras de cocaína sobrepostas em imagens que já existiam eram um meio de provocar as preocupações dos artistas daquela época – os quais, submetidos e julgados por valores ultrapassados do meio artístico (e suas discussões tolas, de acordo com Oiticica), temiam o plágio e se preocupavam apenas em criar obras acabadas e com o fim em si mesmas. Estes artistas, carecidos de liberdade e providos de falso ímpeto inventivo, faziam obras que, para Oiticica, não traziam nada realmente novo, pois eram desprovidas de programas e conceitos; suas obras, então, não teriam relação nenhuma com “INVENTAR DESCOBRIR EXPERIMENTAR: em suma, não é COISA NOVA” (OITICICA, PHO 0301/74: 15). No texto “Experimentar o Experimental”, ele transcreve pensamento de Yoko Ono:

Quanto à minha arte tenho a dizer: artistas não são criativos. Que mais se desejaria criar? Tudo já está aqui. Detesto artistas que dizem que sua arte é criativa. Chamo esse tipo de arte de “peido”. Esses artistas q constroem um pedaço de escultura e chamam de arte não passam de narcisistas... Criar não é tarefa do artista. Sua tarefa é a de mudar o valor das coisas. (OITICICA, PHO 0380/72: 2)

A cocaína se esconde quando se funde com a imagem selecionada e desaparece quando é aspirada. A apropriação de imagens acabadas seguida da ação de fazer as carreiras de cocaína e cheirá-las seria, segundo o ponto de vista do artista, um sorriso irônico para o que se denominava plágio.

[...] faz-nos pensar com sarcasmo DUCHAMPIANO quão longe e passados estão todos os conceitos q caracterizavam o caráter da “autenticidade” nas artes plásticas: o plágio é gratuito e não mais importa porque só um imbecil sem imaginação e alienado pobre de espírito poderia colocar o q se poderia caracterizar como competitividade como o núcleo motor de sua atividade criadora. (OITICICA, PHO 0301/74: 1)

O programa *Cosmococa* dessacraliza a imagem, zomba dela. Para Oiticica, a imagem não podia ser soberana, o fio condutor da obra, numa espécie de culto à imagem. O caráter experimental do artista não está em sua rebeldia, mas

necessariamente em afastar a supremacia da imagem, deslocando-a a outros níveis, estes desprovidos de significados profundos. Como na concepção de Lyotard, o trabalho de arte não traz sentidos a serem interpretados. Não há, em *Cosmococa*, uma mensagem imediata a ser compreendida. O objetivo era trabalhar o visual, o sensorial, o espacial e o temporal: as condições que tangenciam a obra. As carreiras de cocaína, os “rastros-coca” sobrepostos às imagens prontas procuravam a fragmentação do que estava instaurado como acabado, quebrando a unidade da imagem: o objetivo foi “[...] adicionar máscara-plágio ao pretense sagrado (o acabado)” (PHO 0297/73: 2). Importante também lembrar que a utilização da cocaína não surge com a intenção de romantizá-la, e nem mesmo se quer mistificar seu uso, fazer apologia ou receitar “antídotos” para o que seria uma verdadeira libertação; antes, e assim como Baudelaire (que compôs poesias tratando o ópio e o haxixe com tom elevado e sublime), Oiticica, ao desobrigar-se do *status quo* da linguagem do campo artístico quando incorpora a cocaína como matéria-prima para seu trabalho, amplia os horizontes de criação – dele e do público.

Oiticica gostaria que as *Cosmococas* fossem *invitations au voyage* (também ecoando o tema do convite à viagem *baudelairiano*), um programa aberto, de infinitas possibilidades de percepção no gesto e na recepção. Na instalação, que compreendia, além de som e objetos (como redes e colchões), projeção múltipla das imagens fotografadas nas paredes e teto, era sugerida a ilusão do movimento e exploravam-se temporalidades na participação. Desde a década de 1960, o tempo em Oiticica se tornava duração, afastando-se do tempo concebido pela contemplação de uma obra de arte e se aproximando do tempo vivido, onde não existe a representação. É continuidade, criação e experiência, e não sucessão linear de fatos em um espaço. A dinâmica da projeção dos slides somada à trilha sonora faz com que o espaço seja vivenciado com o tempo no aproveitamento corporal/sensorial da obra, o que é essencial para a quebra da representatividade, e também para o fim da contemplação, da situação-modelo espectador-espetáculo. Este tempo como duração aproxima-se do pensamento de Henri Bergson. Para ele, existia o previsível tempo espacial, que é fictício e passível de

ser calculado, e o tempo real, qualitativo - isto é, o tempo que contribui para tecer a realidade e que era ignorado pelos filósofos, cientistas e matemáticos. Este tempo é vivido em continuidade e sugere memória, transformação e criação. Os momentos temporais vividos pelo espírito são imprevisíveis e passíveis de mudanças a todo instante, daí o seu poder de criação e grande aproximação com os *quase-cinemas* de Oiticica, onde o tempo é experiência e criação, e nunca sucessão de fatos em um espaço:

Da participação inicial, simples, estrutural, à sensorial, ou à lúdica (de máxima importância), tende-se a chegar à própria vida – à participação inteira na própria vida diária. Não interessa nada o que seja proposto por artistas como participação, que não tenda a influir no comportamento do participante, sob pena de cair tudo num novo esteticismo. O comportamento – eis o que me interessa: como alçá-lo à máxima liberdade – como jogá-lo aos contrários – como fazer com que o medo não domine quem participa do jogo – do sensorial em cada alma – como fazer com que o homem interessado em participar se liberte de si mesmo, do seu medo, do seu preconceito, do seu ramerrão entediante? O que procuro, e devemos todos procurar, deverá ser o estímulo vital para que este indivíduo seja levado a um pensamento (aqui comportamento) criador – o seu ato, subjetivo, o seu instante puro que quero fazer com que atinja, que seja um instante criador, livre. (OITICICA, PHO 0192/67: 8, grifo do autor)

Assim, os visitantes das *Cosmococas* deveriam deitar-se em almofadas ou redes, lixar as unhas etc., participando de um *jogo-performance* e, ao mesmo tempo, escutando a trilha sonora que misturava músicas com barulhos cotidianos, gravações de vozes e momentos de silêncio. A trilha sonora sugeria o movimento do corpo, a dança, e o participante sentia os pressupostos da obra. Sem a interação do visitante, as *Cosmococas* simplesmente não poderiam existir. As performances eram públicas ou particulares (com poucas pessoas), dependendo do lugar onde as CCs seriam projetadas. *Cosmococa - programa in progress*, componente tônico dos *quase-cinemas* e limite do experimental, resultado da união de Neville D’Almeida e Hélio Oiticica, é invenção constituinte do programa de “além da arte”, para divertimento e desenvolvimento da criatividade e transformação do outro na participação.

Juntos, Oiticica e Neville buscaram a fragmentação do cinetismo no espaço, a precarização da forma e a participação do público, potencializando o corpo e incitando o irromper dos sentidos. Ao se interessarem pelo caráter híbrido que poderiam ter as artes visuais e o cinema, eles se uniram de forma a quebrar mais um modelo, o do sentido de autoria: consonante com o entendimento de Lyotard, o artista não é autor de uma “obra-de-arte”, um intérprete da realidade: “EU-NEVILLE não ‘criamos em conjunto’ mas incorporamo-nos mutuamente de modo q o sentido da ‘autoria’ é tão ultrapassado como o do plágio” (PHO 0301/74). O que Hélio Oiticica queria desde a invenção do primeiro bloco-experiência era a construção de um mundo de invenções liberto das amarras de qualquer poder institucionalizado. Para tanto, era substancial a exteriorização de potências individuais num coletivo: “MEU SONHO é q COSMOCOCA a cada fragmento se modifica e acaba por formar como q uma GALÁXIA de INVENÇÃO de manifestações individuais poderosas” (OITICICA, PHO 0318/74-15/24: 5). A partir desses dispositivos complexos, a obra reconhece o jogo e o acaso, “SE DÁ SEMPRE COMO PLAY: CHANCE-PLAY: NUM LANCE DE DADOS E NUNCA COMO FIXAÇÃO EM MODELOS: A PARTICIPAÇÃO COMO INVENÇÃO: EMBARALHAMENTO DOS ROLÊS: COMO JOY: SEM SUOR” (idem, PHO 0301/74: 11). Parafraseando a famosa categoria de Mallarmé, seu trabalho se desenrola como um lance de dados, que jamais abolirá o acaso; assim, “COSMOCOCA supera a época de isolar o MÍTICO porque se abre/ e abre/ ao/o/ JOGO: à chance operation” (idem, PHO 0318/74-15/24: 6). Com a mesma diversão proposta por Zaratustra – personagem criado por NIETZSCHE (1999), que celebrou o carnal e o gozo em existir no presente –, motiva o participante ao invés de criar para o contemplador.

Helena inventa Ângela Maria

Depois de toda a experiência apreendida, dois anos depois de *Cosmococa*, Oiticica criou *Helena inventa Ângela Maria* (1975). Explorando também o carrossel de slides e a música nas apresentações, é *quase-cinema* que trata da

reincorporação de uma *persona*. Feitas à noite, nas ruas de Manhattan (o ambiente é desprovido de luz e, assim, Oiticica abusa dos efeitos de contra-luz), as imagens são da atriz Helena Lustosa personificando Ângela Maria²¹, célebre cantora remanescente da Era do Rádio, em atividade desde a década de 1950, cujo repertório incluía boleros e sambas-canções no Brasil. Ela fez parte da imagética popular e era preta de feminilidade e fortaleza, ao mesmo tempo em que emanava tragédia e mistério. Helena não imita a cantora: a reinventa. Através de sua performance, composta por gestos e vestimentas, e também por meio da composição fotográfica de Oiticica, ela se transforma em outra pessoa, que não é Helena nem Ângela Maria: é uma outra Ângela Maria. Uma personagem transmutada, um corpo outro em seu corpo de sujeito performático.

Nos slides projetados, os fragmentos do corpo em ação de Helena são envolvidos pela trilha sonora, composta por músicas cantadas por Ângela Maria. Em 1976, Oiticica escreveu uma carta para “Helenão” onde dizia que, neste trabalho, a mídia não era a fotografia, mas a própria atriz:

[...] o texto e a descoberta de SUPERMEDIA prá inaugurar HELENA: de q USTED poderia é claro ser “atriz” “dançarina” etc.: mas q todas e outras quaisquer dessas enquadradas nas atividades e roles seriam sempre VOCÊ limitada como q por uma moldura e q seria sempre VOCÊ mas nunca criando o q lhe seria o MAIOR quanto a VOCÊ etc.:

MEDIA - _____

q de filme still/cinema/etc. passa a tê-los como instrumento e não como filme-fim-para obra [...] (OITICICA, PHO 0173/76: 1)

Helena, assim como Cristiny Nazaré, era uma atriz *Ivamp* do cinema marginal e atuou em muitos filmes super-8 de Ivan Cardoso. Designando-a como mídia, Oiticica evidenciava a potência do corpo dessa artista plural e pensante em meio à decadência do papel tradicional do ator profissional que decorava roteiros para atuar em filmes de narrativa linear. Ao conceituar o termo *Supermedia*, o que para

21 Além de Ângela Maria, o artista se interessava por outros ícones pop femininos, tais como Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor, Yoko Ono, Yma Sumac e Maria Callas, sentindo essas mulheres nele próprio, numa espécie de alter-ego.

Oiticica significava invenção, trazia a ideia de que o que ele faz não se limita nas fronteiras dos meios fotografia, cinema, vídeo ou tecnologia, mas que se trata de dispositivos que se expandem infinitamente para um espaço outro, de movimento, criação, mudança e de interação com o antigo espectador de cinema ou observador contemplativo da obra-de-arte de meios puros.

Conclusão

Diante de todas as mudanças estéticas e formais ocorridas no campo da arte e do cinema experimental ao longo das décadas de 1960 e 1970, Jean-François LYOTARD (1987) aponta a necessidade de questionar, de maneira não-hermenêutica, o sujeito (tanto o artista como o receptor do trabalho de arte), a ideia de obra e de exposição e, por fim, o discurso que pretende pensar a arte. Lyotard não procura afirmar a pós-modernidade, o que é de todo contrário a seu pensamento, pois seria uma maneira de categorizar os movimentos artísticos de sua época. Com esse propósito seguiu este texto, entendendo que os recursos filosóficos e linguísticos são insuficientes para demonstrar a integralidade dos vibrantes *quase-cinemas*, cuja noção de figural faz escapar o inteligível do textual discursivo. Procurou-se, então, não construir um discurso globalizante, mas traçar possíveis rebatimentos com essa arte catártica que, em sua hibridação, questiona limites formalistas, éticos e estéticos, o que é condizente também com o pensamento de Hélio Oiticica, substancialmente quando refletiu, em seus textos, sobre o cinema na década de 1970.

O programa de *quase-cinema* surgiu em um momento de grande irreverência social e política. O universo da arte acompanhou esse processo e, como ficou dito, Hélio Oiticica se relacionava com as práticas e posicionamentos de sua época. Expoente da arte contemporânea, de discurso não-holístico e dialogando com as práticas subversivas do universo da arte e do cinema experimental, Oiticica desenvolveu, na acepção de Deleuze, blocos de imagem-duração num espaço-tempo expandido, buscando a contaminação e transformação do dispositivo cinematográfico, a destruição do objeto (a negação de como se

percebia a obra-de-arte em pureza de suporte e forma), a noção de autoria, a soberania da imagem como representação da verdade e o fim da contemplação passiva em museus, galerias e salas de cinema. Em um deslocamento para libertação do status da imagem na arte levado ao limite, os *quase-cinemas* desconstróem os meios tradicionais da arte e do cinema, e insubordinam-se ao discurso legitimador até mesmo das vanguardas que lhes são contemporâneas. São dispositivos de *transmodernidade*, antecipando, na porosidade das fronteiras nacionais, as práticas dos artistas radicantes que apareceriam vinte anos depois.

Os *quase-cinemas* se situam nos cruzamentos da arte, do cinema, da tecnologia, da música e da filosofia, e insurgem por meio de acontecimentos que não estão implicados em posições ou correntes artísticas, mas em prol de uma experiência do sublime no tempo presentificado. O sublime está entre o que o participante percebe no espaço de exposição e aquilo que o atravessa (os pressupostos da obra): entre o sensível e o desvendado. O programa de *quase-cinema* forma regiões do não-visível e do figural, *não-lugares* estranhos às interpretações, onde o sensorial é violentamente possível. Quando Hélio Oiticica declarou “descobri que o que faço é MÚSICA e que MÚSICA não é ‘uma das artes’ mas a síntese da conseqüência da descoberta do corpo” (0057/79: 2), aludia ao seu programa de invenção que vinha desde a década de 1960, quando morava no Brasil e criou, bêbado - e para embebedar de samba -, os Parangolés, os Penetráveis e a Tropicália. Ao se contaminar pelo cinema, pela tecnologia e pela cultura midiática de Nova York, chegou em 1970 copiosamente *transmidiático*²² e de categorização e normatização irrealizáveis. Esse processo de deslegitimação do estado puro das coisas em prol de indução de acontecimentos abertos ao imprevisto, ao jogo e à diversão, horizontaliza a percepção da arte. Artista e público não são individualidades polarizadas mediadas pela obra. A relação entre obra e sujeito é transformada: o produtor da

²² A palavra de origem latina “trans” significa “além de”. Considera-se, aqui, que as mídias se transformam para formar um dispositivo que vai além de qualquer normatização imposta a elas anteriormente.

obra não é mais somente o artista, qualquer um pode sê-lo em seu prolongamento.

Quase-cinema é antiarte ambiental que traz potência ao corpo em performance: o *Bodywise23* (PHO 0200/73), relacionando concepções sobre o conhecimento do corpo (o rock, as questões de gênero, as personalidades, etc.) e que fazia explodir novos estados sensório-cognitivos. A estética de *quase-cinemas* vincula-se a uma ética que tem como intenção incitar nos corpos os sentidos, a emoção, e também o pensamento, fazendo com que ocorressem mudanças na vida do participante e, assim, ele sairia da obra-experiência diferente, exatamente porque participou ativamente dela: “*ser por si mesmo o eterno prazer do vir-a-ser*” (NIETZSCHE, 2000: 89, grifo do autor).

Bibliografia

Textos de Hélio Oiticica

AHO - Arquivo HO. Rio de Janeiro: Projeto HO, 2006. (CD-ROM)

PHO - Programa HO. LAGNADO, L. (ed.) São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Projeto HO, 2002, disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho>

OITICICA, Hélio. “À busca do suprassensorial”. Rio de Janeiro: PHO 0192/67.

_____. “BLOCO-EXPERIÊNCIAS in COSMOCOCA - programa in progress”. New York: PHO 0301/74.

_____. “BODYWISE”. New York: PHO 0200/73.

_____. “Cadernos. NTBK 2/13”. New York: AHO 1973.

_____. “COSMOCOCA by NEVILLE D’ALMEIDA”. New York: PHO 0297/73.

_____. “DE HÉLIO OITICICA PARA BISCOITOS FINOS”. Rio de Janeiro: PHO 0057/79.

²³ Em apontamentos para *Bodywise*, que além de conceito é um capítulo de *Newyorkaises*, Oiticica enfatiza a importância do corpo no rock (exemplificado em Jimi Hendrix).

- _____. “Experimentar o Experimental”. New York: PHO 0380/72.
- _____. “IMPRESINDÍVEIS PARA NEWYORKAISES”. New York: PHO 0274/74.
- _____. “LEORK”. New York: AHO 0212.72.
- _____. “MANGUE BANGUE, de Neville d'Almeida, 1973”. New York: PHO 0477/73.
- _____. “MANGUE BANGUE de NEVILLE D’ALMEIDA”. New York: PHO 0318/74- 14/24.
- _____. “Newyorkaises – Mundo-abrigo [atribuído]”. New York: PHO 0533/73.
- _____. “NEYRÓTIKA”. New York: PHO 0480/73.
- _____. “Vendo um filme de Hitchcock, ‘Under Capricorn’”. New York: PHO 0318/74- 15/24.
- _____. “Sem Título”. New York: PHO 0173/76.

Livros e Textos

BASUALDO, Carlos (org.). *Hélio Oiticica: Quasi-Cinemas*. Kolnischer Kunstverein. New Museum of Contemporary Art. Wexner Center for the Arts. Germany/New York: Hatje Cantz Publishers, 2002.

BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. São Paulo: Papyrus, 1997.

BENTES, Ivana. “H.O and Cinema-Word”. In: BASUALDO, C. (org.). *Hélio Oiticica: Quasi-Cinemas*. Kolnischer Kunstverein. New Museum of Contemporary Art. Wexner Center for the Arts. Germany/New York: Hatje Cantz Publishers, 2002. p. 139-155.

_____. *Vídeo e Cinema: Rupturas, Reações e Hibridismo*. In *Made in Brasil: Três Décadas do Vídeo Brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

BRAGA, Paula. *Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007; Idem. *A Trama da Terra que Treme: Multiplicidade em Hélio Oiticica*. 2007. 210f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo

_____. “Hélio Oiticica: simultaneidade, consequência e retorno”. Prêmio Estudos e Pesquisas sobre arte e economia da arte no Brasil, Bienal de São Paulo, 2010. Disponível em: www.bienal.org.br/FBSP/pt/ProjetosEspeciais/Projetos/Documents/Paula_Braga.pdf. Acesso em: 25 de maio de 2016.

CANONGIA, Lygia. “Hélio Oiticica”. In: Quase Cinema (Cinema de Arte no Brasil, 1970/80). Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

CARDOSO, Ivan; LUCCHETTI, Rubens F. *Ivampirismo: o cinema em pânico*. Rio de Janeiro: EBAL, 1990. 374 p.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. “Cosmococa - programa in progress: heterotopia de guerra”. In: Seguindo Fios Soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica. BRAGA, Paula (org.), GROSSMANN, Martin (ed.). Edição especial da Revista do Fórum Permanente (www.forumpermanente.org), 2006.

CÍCERO, Antonio. “Hélio Oiticica e o super moderno”. In: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Contracapa ed., 2001;

CULTURAL, Itaú (Ed.); MACHADO, Rubens Jr; RIBENBOIM, Ricardo (colaboradores). *Marginália 70: o experimentalismo no super-8 brasileiro*. São Paulo: Editora Itaú Cultural, 2001.

FAVARETTO, Celso Fernando. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.

JUSTINO, Maria José. *Seja marginal, seja herói: modernidade e pós-modernidade em Hélio Oiticica*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1998

LAGNADO, Lisette. *Hélio Oiticica: O Mapa do Programa Ambiental*. 2003. 217f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo.

_____. “Ensaio Crelazer, ontem e hoje”. In: Caderno SESC_Videobrasil, nº3. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 2007. p.50-59.

LYOTARD, Jean-François. *Discours, figure*. Paris: Klincksieck, 1971.

_____. “A filosofia e a pintura na era da sua experimentação”. In: *Crítica*, 2. 1987.

_____. *Des dispositifs pulsionnels*. Paris: Galilée, 1994 (1ª edição em 1973).

_____. *Que peindre?: Adami, Arakawa, Buren*. Paris: Hermann Éditeurs, 2008.

_____. *A condição pós-moderna*. BARBOSA, Ricardo Côrrea (Trad.). Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2009.

MACHADO Jr., Rubens. "Cidade & Cinema, duas histórias a contrapelo nos anos 1970". In: MACHADO, Carlos Eduardo J. (org.); MACHADO Jr., Rubens (org.); VEDDA, Miguel (org.). *Walter Benjamin: Experiência histórica e imagens dialéticas*. São Paulo: Ed. UNESP, 2014, pp. 365-376.

_____. "Agrippina é Roma-Manhattan, um quase-filme de Hélio Oiticica". In *Revista OITICICA: a pureza é um mito*. 2010, vol.1, pp.18-23. Disponível em: <http://issuu.com/itaucultural/docs/oitica>. Acesso em 25 de maio de 2016.

MALLARMÉ, Stéphane. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Paris: Gallimard, 1993.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Coleção Obra-prima de Cada Autor. São Paulo: Martin Claret, 1999.

ROCHA, Marília Librandi. *Maranhão-Manhattan: ensaios de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé e outros escritos*. Rio de Janeiro: Relume - Dumará, 1996.

SOUSÂNDRADE, Joaquim de. "O Guesa." In: MORAES, Jomar (org.); WILLIAMS, Frederick (org.). *Poesia e Prosa Reunidas de Sousândrade*. São Luís: AML, 2003.

Filme e Instalações

AGRIPPINA é Roma-Manhattan. Direção: Hélio Oiticica. New York: Projeto Hélio Oiticica, 1972 [produção]. 1 filme (16min27seg), S8, COR. Cópia da Cinemateca Brasileira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=avS31fsxNw0>. Acessado em 29 de maio de 2016.

COSMOCOCA - programa in progress (CC1, CC2, CC3, CC4 e CC5). Direção: Hélio Oiticica e Neville D'Almeida. New York: Centro de Arte Contemporânea Inhotim, 1973 [produção]. 5 instalações de slides, loop, cor.

O pioneirismo do documentário autobiográfico no cinema direto paraibano dos anos 1980

Bertrand Lira¹

¹ Cineasta, professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e coordenador do Grupo de Estudos em Cinema e Audiovisual (Gecine).
e-mail: bertrandlira@hotmail.com

Resumo

No início da década de 1980, a estilística do cinema direto ganha força na Paraíba com a instalação dos ateliers Varan em João Pessoa e a vinda de documentaristas franceses para a formação de jovens realizadores. Nossa proposta é analisar o curta *Sagrada Família* (Everaldo Vasconcelos, 1981), que inaugura o documentário autobiográfico no cinema documental paraibano e, muito provavelmente, na produção de não ficção brasileira. Esse tipo de documentário é também denominado de ética modesta (RAMOS, 2008), de performático (NICHOLS, 2005) e de autobiográfico (RENOV, 2005). No curta-metragem em questão, o diretor aponta sua câmera não para um Outro distante, mas para o seu entorno, numa imersão dolorosa no seu universo familiar.

Palavras-chave: documentário autobiográfico; cinema direto; *mis-en-scène*.
documentário performático.

Abstract

It was only in the early 80's that the *Direct Cinema* reached its force in Paraíba, and that was due to the creation of the Ateliers Varan in João Pessoa as well as the arrival of the French documentary directors when training young local filmmakers. Our proposal is to analyse the short film *Sagrada Família* (Everaldo Vasconcelos, 1981), which inaugurates the autobiographic documentary within scenery of this specific film in Paraíba and, most likely, within the production of Brazilian nonfiction. This type of documentary is also called *Modest Ethics* (RAMOS, 2008), of *Performative* (NICHOLS, 2005), or *Autobiographic* (RENOV, 2005). In this specific film, the director points out his camera not forward a distant Other, but towards his surroundings, in a painful immersion of his own familiar universe.

Keywords: autobiographic documentary; direct cinema; *mis-en-scène*.
performative documentary.

Introdução

No limiar dos anos 1980, com a criação do Núcleo de Documentação Cinematográfica da Universidade Federal da Paraíba (Nudoc), tem início uma série de oficinas promovidas pelos Ateliers Varan de Paris, idealizados por Jean Rouch em diversas partes do mundo. Na Paraíba, o acordo entre a UFPB e a Association Varan de Paris promoveu esse intercâmbio que resultou na vinda de documentaristas franceses à cidade de João Pessoa, capital do estado, com a finalidade de formar pessoal para o uso do cinema documental e na ida desses estagiários à Paris para aperfeiçoamento. O Atelier Varan pioneiro aconteceu no primeiro semestre de 1981. Segundo Lira (2013), sua metodologia era movida pela difusão entre nós da estética do cinema direto e seus procedimentos de representação do real. Ao afinal de cada ateliê, os participantes deveriam apresentar, individualmente, um documentário de curta-metragem que abordasse qualquer tema de sua realidade. O contexto era o da distensão política após o país ter vivido quase duas décadas de Ditadura Militar.

Os temas dos documentários resultantes, na sua maioria, gravitavam em torno de questões sociais mais abrangentes, mesmo quando tratados através de um personagem. Desse primeiro ateliê saíram os documentários *Sagrada Família* (Everaldo Vasconcelos, 1981); *Tá na Rua* (Henrique Magalhães, 1981); *Seca* de Torquato Joel; *É Romão praqui, Romão pracolá* (Vânia Perazzo, 1981); *Mestre de obras* (Newton Araújo, 1981); e *Perequeté* (Bertrand Lira, 1981). Todos esses filmes tinham em comum um conjunto de procedimentos estilísticos que primava pela intervenção no real, com a interação do realizador (*o sujeito-da-câmera*) com os atores sociais (sujeitos representados no filme) e o que desse encontro advinha, enquanto obra cinematográfica documental. A tecnologia utilizada na captura de som e imagem em sincronia, ainda uma novidade naquele momento, era a câmera Super-8mm difundida pelos Ateliers Varan através do Nudoc. De manuseio simples, permitindo a entrada de microfone, o Super-8 proporcionou uma relativa democratização dos meios de produção. A nossa análise terá como foco o filme *Sagrada família* (Everaldo Vasconcelos, 1981) que, curiosamente

pautado nos preceitos do cinema direto, experimentou um modo de abordagem denominado performático por Nichols (2005), autobiográfico por Renov (2005) e de *ética modesta* por Ramos (2008), onde o cineasta restringe o campo temático à sua própria existência, sendo ele mesmo tema do seu documentário. Para Nichols (2005), o documentário performático, surgido na década de 80, enfatiza a subjetividade numa esfera tradicionalmente pautada pela objetividade, com o mundo histórico sendo tematizado a partir da experiência pessoal do cineasta.

A escolha temática de Everaldo Vasconcelos e sua abordagem foram inteiramente espontâneas e pioneiras, acreditamos que não só na Paraíba como também no contexto da produção documentária brasileira, visto que os Ateliers Varan não nos proporcionaram contato com esse tipo de proposta. Os primeiros filmes nesse estilo, informa Nichols (2005), data de meados a final da década de 1980: *Forest of bliss* (Robert Gardner, 1985), *Looking for Langston* (Isaac Julien, 1988), *Who Killed Vincent Chin?* (Chris Choy e Renne Tajima, 1988) e *Línguas desatadas* (Marlon Riggs, 1989). Renov (2005) identifica *Trick or Drink*, de Vanalyne Green, realizado em 1984. MacDonalds (2013), no entanto, registra a experiência pioneira com documentários autobiográficos no limiar da década de 1970 quando o documentarista Ed Pincus realiza *Diaries:1971-1976*, um filme de memória sobre o próprio Ed, sua mulher Jane, seus dois filhos, as relações extra-conjugais de Ed e suas viagens pelos Estados Unidos. Professor do *MIT Film Section* do *Massachusetts Institute of Technology* (MIT), Pincus influenciou uma geração de jovens realizadores, a exemplo de Miriam Weinstein que filmou três documentários autobiográficos: *My Father the Doctor* (1972), *Living with Peter* (1973) e *We Get Married Twice* (1973). O curioso é que, embora *Diaries:1971-1976* tenha sido produzido no período que dá título ao filme, seu lançamento só tenha corrido no início dos anos 1980.

No Brasil, dois representantes da estilística predominantemente performática de longa-metragem foram produzidos nos anos 2000: *Um Passaporte Húngaro* (Sandra Kogut, 2003) e *33* (Kiko Goifman, 2004), que Bernadet (2005) denominou de documentários de busca, e um terceiro, *Santiago* (João Moreira Salles, 2007) que originalmente não seria autobiográfico. Iniciado em 1992 com a proposta de

ser um documentário sobre Santiago, ex-mordomo da família, o filme é “deixado de lado” por 13 anos. Ao retomar o material filmado, em 2005, Salles termina por fazer uma reflexão sobre sua relação com Santiago, sobretudo durante o processo de filmagem, em 1992, e sobre ele mesmo e sua abastada família.¹ Nos anos 1990, há o registro em *Tonelo* (2014, p. 4) de uma experiência de documentário autobiográfico no curta *Seams* (Karim Aïnouz, 1993) quando o diretor, radicado nos Estados Unidos, “nos mostra aspectos de sua juventude, através de entrevistas com sua avó, e suas tias-avós, expondo as amarguras de um machismo endêmico vivenciado na região.” São filmes que têm como tema seus realizadores, ou o seu mundo particular, caso de Everaldo Vasconcelos em *Sagrada família*, que faz uma imersão dolorosa no seu universo doméstico ao apontar, de forma corajosa, a câmera para a intimidade do próprio lar.

Os ateliers Varan e a difusão do cinema direto na Paraíba

Com uma estratégia metodológica definida de difundir a estilística do cinema documental direto em diversas partes do mundo, foram criados oficialmente, em 1981, os ateliers Varan (ARAÚJO; MARIE, 2016), mas como informa Pierre Baudry (2016), um dos seus fundadores, eles já tinham lugar em Paris desde 1978 numa frequência de três edições ao ano. A partir de então tiveram início as articulações para a instalação de ateliers nos cinco continentes. Os primeiros aconteceram na Bolívia, Brasil, México, Moçambique, Quênia, África do Sul, Portugal, Noruega, Filipinas, Laos e Papua-Nova Guiné. O ideário dos que fundaram a Varan (Jean Rouch, Jacques D’Arthuys e Pierre Baudry) se resume nas metas apontadas abaixo por Baudry:

Os objetivos dos ateliês Varan são, primeiramente, estimular a expressão cinematográfica nos países em vias de desenvolvimento e nos grupos étnicos e sociais minoritários, em seguida, permitir o acesso à linguagem audiovisual para os

¹ Discutimos este filme no artigo “Mudanças de rota: quando o diretor se torna personagem de um documentário”. ALAIC: Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación. Vol. 11, n. 20. p. 66–73. Disponível em: <http://www.alaic.org/revistaalaic/index.php/alaic/article/view/491>.

que não vislumbram uma carreira no cinema comercial (universitários, trabalhadores sociais, militantes, pesquisadores, arquivistas), enfim, promover verdadeiras trocas na observação audiovisual das culturas (2016: 91-92).

Imbuídos da missão de formar jovens cineastas e preparar formadores no ofício de documentar a realidade, Jean Rouch e Jaques D'Arthuys visitam João Pessoa durante a VIII Jornada Brasileira de Cinema da Bahia que acontecia, excepcionalmente, na Paraíba em 1979 para articular a criação de um atelier Varan na capital do estado. Para isso, contavam aqui com a cumplicidade do músico e professor Pedro Santos e do então reitor da Universidade Federal da Paraíba Lynaldo Cavalcanti. Do acordo entre o Centro de Formação Direto de Paris e a UFPB nasceu o Nudoc que abrigou o primeiro atelier Varan em março de 1981 em João Pessoa. Esta formação consistia de aula teóricas como introdução ao modo de abordagem do cinema direto ilustrado com a exibição de documentários brasileiros e estrangeiros com cópias em 16mm disponíveis nos consulados estrangeiros em Recife, único meio de acesso a esses filmes para fins didáticos. As locadoras com vasto acervo de filmes em fitas magnéticas VHS só apareceriam anos depois. Essa breve teoria era seguida de uma familiarização prática com os equipamentos de captação de imagem e som na bitola Super-8mm. A partir daí, eram realizados exercícios práticos com um cartucho de três minutos, preferencialmente já com o tema a ser abordado no exercício final, um documentário de curta-metragem no estilo direto. Esses exercícios eram discutidos com os formadores franceses e os alunos do atelier. Um mês depois do início da formação, o aluno já deveria ter um tema definido e colocado para discussão coletiva no atelier. O segundo exercício, agora com o uso de três cartuchos, era obrigatoriamente sobre o sujeito definido pelo aluno que, a partir daí, daria rumo à sua ideia para produzir um documentário finalizado. Sobre a metodologia dos ateliers Varan, Comolli (2016: 103) afirma: “A singularidade de Varan está primeiro aí, nesse casamento feliz que une o aprendizado à prática. [...] Fazer filmes é também pensar o cinema, e compreender o cinema passa pelos filmes que fazemos e por aqueles que vemos.”

Quando os ateliers Varan iniciaram suas atividades em João Pessoa, a Paraíba

já tinha uma tradição consolidada de realização no campo documental, no entanto, a abordagem direta tinha sido inaugurada, de certa forma, seis anos antes, ainda sem o som sincrônico, e logo depois com a experiência pioneira da captação de som e imagem em sincronia.

Com um espaço de tempo de quase duas décadas, a estilística do cinema direto é experimentada na Paraíba: primeiro com Vladimir Carvalho em *A pedra da riqueza*, em 1975, que, sem o recurso do som sincrônico, esforça-se para produzir um cinema participativo-reflexivo, na tentativa de uma interação máxima com seus personagens. Dois anos depois, um grupo de cineastas capitaneado por Umbelino Brasil e Romero Azevedo realiza, em Campina Grande, a primeira experiência com o som sincrônico fundando o direto com o uso dos recursos tecnológicos existentes. *O que eu conto do Sertão é isso* (1979) quebra a tradição de décadas do documentário paraibano expositivo com voz *over* (LIRA, 2016: 75).

Como Vladimir Carvalho, em *A pedra da riqueza* (1975), Pedro Nunes e João de Lima experimentaram também, desta vez com a bitola 8mm, uma incursão na estilística do direto no curta-metragem *Gadanhô* (1979), dois anos antes da chegada dos ateliers Varan. Sem som sincrônico, os realizadores utilizaram depoimentos dos personagens que tiravam seu sustento do Lixão do Varadouro sobre imagens da coleta cotidiana de toneladas de dejetos produzidos pela cidade. O que se percebe nesses dois documentários é uma tentativa de estabelecer uma relação dialógica entre os sujeitos que detêm o controle dos meios de produção audiovisual e aqueles que emprestam imagem e voz para suas narrativas. A sincronia de captação de som e imagem impulsionou a concretização dessa interação ansiada pelos documentaristas.

O cinema de campo, aquele que nos obstinamos em chamar de “documentário”, é antes de tudo um cinema de relações – e as relações são construções que engajam presenças, pessoas, vidas, e então durações e paciências. Os seres falantes que filmamos são transformados na medida da parte que eles tomam no filme (COMOLLI, 2016: 104).

Os postulados do cinema direto nos chegaram de forma sistemática nas aulas ministradas pelos documentaristas franceses Philippe Constantini e Sévrin

Blanchet durante os ateliers Varan no Núcleo de Documentação cinematográfica (Nudoc) da UFPB.

Durante o estágio em Cinema Direto realizado em João Pessoa, em 1981, e em Paris no verão de 1982, no Centro de Pesquisa e Formação em Cinema Direto na *Association Varan*, o conceito de Cinema Direto nos foi passado através de um texto de Marie e outros (1975) intitulado *Lecture du Film*. Aqui foi traduzido pelo professor Pedro Santos, fotocopiado e distribuído entre os estagiários. Os autores discutem estratégias a serem adotadas na realização de um documentário direto numa tentativa de sistematizar procedimentos e técnicas que envolveriam esse modo de abordagem do real na sua linha interativa (ou participativa) adotada pela escola francesa (LIRA, 2016: 92).

Como um desses alunos do primeiro atelier Varan, aprendemos a lidar com essa “nova” modalidade de representação do Outro, produto de uma negociação de subjetividades entre os que aparentemente apenas registram e os que são teoricamente objetos de um registro. Sabemos que na ética *interativa/reflexiva* (RAMOS, 2008), de fato, o sujeito que enuncia é também parte dessa enunciação já que sua presença na “circunstância da tomada” faz dele objeto da narrativa documentária. O cinema direto tem nos seus preceitos a “verdade” desse encontro entre realizador e o sujeito da enunciação. Princípio seguido pelos aprendizes dos ateliers Varan de João Pessoa que, ao adotar as diretrizes recomendadas pelos monitores franceses, não se sentiam impedidos de incluir estratégias outras de abordagem do real, imprimindo um viés de subjetividade considerada em outros tempos uma marca distintiva dos filmes de não ficção. Cabe aqui esta observação de Comolli (2016: 104):

Fico tentado a adiantar que não há diferença substancial entre escola de vida e escola de cinema, lembrando que estamos hoje presos num mundo de espetáculos e que fazer imagens e sons é provavelmente o melhor meio de nos encontramos, quero dizer de não nos perdermos.

Observando agora com olhos de retrovisor os momentos de aprendizagem vivenciados naqueles ateliers, descobrimos lampejos de rebeldia e inovação em alguns dos filmes aí produzidos. É o caso particular de *Sagrada família*, de

Everaldo Vasconcelos, tema de nossa investigação.

A ética modesta: um olhar sobre si mesmo e o entorno

Em quase um século de representação do mundo histórico, a partir de *Nanook, o esquimó* (Robert Flaherty, 1922), os documentaristas investiram na busca de diferentes modalidades de abordagem em suas obras, articulando os materiais de expressão (imagem, ruídos, menções escritas, diálogos e música) à disposição do cinema para construir narrativas acerca do real. Para Ramos (2008: 34), “A evolução estilística do documentário no século XX pode em grande parte ser relacionada à valorização ética do sujeito que enuncia.” O autor organiza em quatro “grandes conjuntos éticos” os procedimentos estilísticos adotados pelos documentaristas na estruturação de suas narrativas. Ramos reduz a quatro categorias, os seis modos de abordagem do real da taxonomia de Nichols (2005), reconhecendo, no entanto, o diálogo com as categorias propostas pelo teórico norte-americano. “Na ética modesta, o sujeito que enuncia vai diminuindo o campo de abrangência de seu discurso sobre o mundo até restringi-lo a si mesmo.” (RAMOS, 2008: 38).

A “ética modesta” em Ramos equivale ao “modo performático” em Nichols (2005), que identifica seis modos nas diversas formas de organização da narrativa documental. O documentário, entendido como um discurso sobre um ou mais aspectos do mundo histórico, pressupõe uma instância que narra, conseqüentemente, que faz escolhas baseadas em princípios éticos e estéticos. Essas escolhas constituem o que Nichols chama de “a voz do documentário” que “fala através de todos os meios disponíveis para o criador. Esses meios podem ser resumidos como seleção e arranjo de som e imagem, isto é, a elaboração de uma lógica organizadora para o filme.” (2005: 76). Isso implica, por mais que se tente disfarçar através de um pretense distanciamento, a elaboração de um ponto de vista sobre o que está sendo representado. Os dois modos de representação (o modo expositivo/ética educativa e o modo observativo/ética em recuo), pretensamente, alegam uma certa neutralidade do enunciador em relação ao tema

representado. O primeiro, construído com recurso à voz *over*, destila ao longo da sua narrativa um argumento que tenta convencer com uma aparente objetividade e domínio sobre o objeto discorrido. O segundo, através de uma câmara em recuo, busca representar o mundo com o mínimo de intervenção, o que, reconhecemos, não o isenta de imprimir uma perspectiva, pessoal ou institucional, na narrativa em questão.²

A ética modesta/modo performático assinala o que Michael Renov (2005) alcunha de “novas subjetividades” que surgem num contexto pós-cinema *vérité* entre os anos 1970 e 1995. São os documentários autobiográficos onde domina despididamente a esfera da subjetividade. Como vimos no início deste texto, Nichols (2005) enfatiza a presença do modo performático a partir de 1985, quando o diretor passa a ser ele mesmo sujeito do seu documentário. Sabemos, no entanto, que em *Crônica de um verão* (Jean Rouch e Edgar Morin, 1960), os documentaristas são igualmente personagens do filme, discutindo com os demais sujeitos da representação o dispositivo do filme, suas intenções e incertezas. Freire (2015: 293) observa que Rouch já imprimia sua presença (“um corpo efetivamente virtual”) em filmes anteriores como *Jaguar* (1967) e *Eu, um negro* (1959), e na materialidade fílmica em *A pirâmide humana* (1960). É também creditado a Rouch o pioneirismo da estratégia confessional no documentário que iria ecoar fortemente nos filmes dos anos 1980 em diante. Renov (2005) nota que Rouch reabilita a voz *over*, dispositivo amplamente disseminado no documentário, mas considerado autoritário. “Entretanto, nas Mãos de Rouch e outros, como Marker, Michael Rubbo e Ross McElwee, a voz do diretor passou a implicar não tanto certeza quanto uma presença testemunhal tingida pela insegurança ou pela confusão.” (2005: 252). Com a disseminação da captura do som sincrônico à imagem, uma pluralidade de vozes tem forte presença no documentário a partir dos anos 1960.

² Discutimos essa questão a propósito de dois documentários de Maria Augusta Ramos no artigo “A construção da “voz” nos documentários observativos *Juízo e Justiça*” publicado em *Doc On-line*, n. 13, dezembro de 2102, www.doc.ubi.pt, pp. 208-226.

O documentário, desde então, se desobriga do compromisso com a objetividade, do que pode ser verificável, e adentra o reino do nebuloso, do incerto, do pessoal e, de certa forma, da imaginação. Privilégio da literatura, a autobiografia encontra agora no documentário um meio profícuo. Como observa Renov (2005, p. 235), “A prática autobiográfica no Ocidente é tão antiga quanto *As confissões* de Santo Agostinho (final do século v), mas como memória, diário, ensaio pessoal ou testemunhal, desfruta atualmente de uma popularidade e de uma proeminência crítica jamais alcançada antes.”

O que é corroborado por Freire em seu texto *Jean-Rouch e o nascimento de um certo filme-ensaio*:

Hoje em dia, nestes tempos chamados de pós-modernos, temos presenciado uma eclosão de filmes em que as lutas pessoais, os dramas individuais, os conflitos existenciais vêm ocupando um espaço cada vez mais importante no território do filme documentário. Ajudados pelas facilidades trazidas pelo digital e suas inúmeras possibilidades expressivas, o coletivo vem cedendo espaço ao individualismo. Produções voltadas para o próprio umbigo do realizador vão de par com uma indisfarçável super-valorização do eu em que está mergulhada a sociedade contemporânea (FREIRE, 2015: 296).

Essas incursões do documentarista no seu próprio mundo (auto-registro, autobiografias, vídeo pessoal, confissão em vídeo, documentário em primeira pessoa entre outras denominações) são estratégias que marcam a evolução estilística do cinema documental. A neutralidade que marca o documentário expositivo, com sua “voz de Deus” fazendo asserções autorizadas sobre o mundo histórico, dá lugar a um enunciador identificado, reconhecido e visualizado em sua representação material na tela, a partir do surgimento do cinema direto (*cinema vérité*) na sua vertente participativa, notadamente, a partir dos anos 1960, com *Crônica de um verão*. O modo performático, elencado por Nichols (2005, 2008), aparece de forma nítida, enquanto estilo dominante numa obra, em meados dos anos 1980. “O documentário performático sublinha a complexidade de nosso conhecimento do mundo ao enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas.” (NICHOLS, 2005: 169). Segundo o autor, esta modalidade, tem seu surgimento e

disseminação num contexto de luta de afirmação de identidades de grupos sociais marginalizados.

Sagrada família: a câmera no espelho

Um documentário de curta-metragem, realizado no âmbito do primeiro atelier Varan em João Pessoa, em 1981, utiliza a estilística do cinema direto proposto pela equipe do *Centre de Formation au Cinéma Direct* de Paris. No entanto, seu realizador, um dos jovens estudantes do curso Bacharelado em Educação Artística da UFPB, seguindo os preceitos difundidos pelos ateliers Varan espalhados em diversos países, vai além e inaugura a “etnografia doméstica” no cinema direto com *Sagrada família*, um curta-metragem em Super-8 de aproximadamente 13 minutos. Não podemos afirmar categoricamente que foi uma abordagem pioneira no Brasil. A partir da literatura existente, esse modo de abordagem do mundo histórico, com estratégias performáticas utilizadas de forma dominante num documentário, tem início, como vimos, nos anos 1970, a partir de experiências de Ed Pincus. Anteriormente, como nos informa Nichols (2005), investimentos nesse estilo estão presentes bem prematuramente, nos documentários *Turksib* (Victor A. Turin, 1929), *Sol Svanetti* (Mikhail Kalatozov, 1930) e *Terra sem Pão* (Luis Buñuel, 1932).

A sinopse de *Sagrada família* (Everaldo Vasconcelos, 1981) resume assim o curta-metragem:

A família do realizador é o tema do filme. O pai fala hesitante. Varre a casa. No quintal, faz um balanço melancólico da sua vida. A mãe, enquanto descasca milho, revela timidez, cansaço, tristeza e vaidade. Os irmãos fogem da câmera. A avó relembra a morte do marido. Um mergulho corajoso no universo pessoal.³

A etnografia familiar, inaugurada até onde pudemos verificar, por Everaldo Vasconcelos, no Brasil, está em estreita consonância com os modos de

³ Disponível em: <http://cinepbmemoria.com.br/letra/s/>. Acessado em: 05 de setembro de 2016. AMORIM, Lara Santos de; FALCONE, Fernando Trevas. Cinema Paraibano: Memória & Preservação.

organização do material fílmico do subgênero documental performático. Everaldo não é o tema principal do seu próprio filme, contudo ao adentrar o próprio lar com uma câmera, tentando esmiuçar a intimidade da família, torna-se igualmente personagem dessa história.

O início de *Sagrada família* apresenta o pai do documentarista ameaçando repetidas vezes “dar um murro” no que parece ser, pelo olhar e gesto do personagem, o boom do microfone posicionado acima de sua cabeça. Sua atitude (expressões exageradas e fala embolada) nos deixa na dúvida se ele está embriagado ou tem problemas mentais. A cena seguinte, a irmã do documentarista, enquanto lava roupas num taque, se dirige ao realizador dizendo que “não acha importante para os outros esse assunto de família”. No quarto, ao som diegético de *Let it be*, dos Beatles, que toca numa fonte não mostrada, o irmão sentado na cama, de cabeça baixa, se recusa a olhar para a câmera que o enquadra em plongê. Continuando em *travelling*, a câmera agora encontra o pai que fala para alguém fora do quadro. A presença da câmera parece lhe incomodar.

A mãe do realizador é mostrada numa tarefa doméstica, sentada na soleira da porta descascando um balde de milho verde. Ela reage sorridente e meiga: “Faça isso não, Everaldo! Deixe de coisa! Eu nem ligo. Ele nem faz questão que a mãe dele seja feia, triste, horrorosa...” Na mesma cena, agora num plano mais aproximado, a mãe com semblante sério desabafa: “Não quero magoar mais minhas feridas não, abrir minhas feridas passadas.” A mãe fica em silêncio e quando volta a falar já tem outra expressão: “Agora eu queria que você me filmasse com um vestido novo.” (...) Ouvimos a voz off de (José) Everaldo: “Como foi o casamento? A mãe (ainda rindo): “Zé não me aperreie não, me deixa em paz!” O filho insiste para que ela lhe dê um depoimento para o filme. A mãe, agora séria, diz que o filho sabe que ela não quer falar. Deseja que o filho tenha êxito no que faz, diz que não está lhe reprovando por isso, mas não quer dar o depoimento. “Por que?”, insiste o diretor-personagem. Ela responde que não se sente bem. “Eu sou assim mesmo.” “Assim o quê?”, pergunta o filho. Ela abre um sorriso: “ah, vá para o inferno, viu?”. Everaldo reitera o pedido e ela diz que

trabalhou demais e está muito cansada.

Nesses aproximadamente quatro minutos de filme, temos informações sobre quase toda a família, à exceção da avó que dará um depoimento singelo e comovente no final. Everaldo Vasconcelos não tem sua imagem registrada em nenhum momento do documentário, todavia, sua voz solícita para os integrantes do seu núcleo familiar e as referências dialógicas que estes lhe fazem o identifica, além da presença indiciária que a câmera com a qual ele registra a família assegura sua presença física no ato da filmagem (Figura 01). Segundo Ramos (2008: 102), “O *sujeito-da-câmera interativo* tem a dimensão de sua presença numa ética bastante particular. Deve responder à dimensão de sua interferência e pelo transtorno de quem, pela presença do sujeito-da-câmera, oferece sua vida como figura ao espectador.”



Figura 01. Relação dialógica entre mãe e filho diretor-personagem que permanece não visível na cena.
Fonte: Captura de tela do curta *Sagrada Família* (Everaldo Vasconcelos, 1981).
Disponível em: <https://vimeo.com/92097300>.

Numa experiência inédita até então nos documentários diretos realizados no âmbito dos ateliers Varan, *Sagrada família* tem o núcleo familiar do diretor e, claro, ele mesmo, como personagens do filme. Quando Everaldo Vasconcelos adentra sua casa com uma câmera na mão inquirindo a família, não está numa posição

“neutra” e distanciada que marcava o documentário expositivo (clássico). Inevitavelmente ele se torna personagem, mesmo que não pertencesse à intimidade daquele universo. O cinema participativo/interativo inaugurado pelo *cinéma vérité* do grupo de Rouch introduz o realizador também como personagem nesse encontro com o Outro. A diferença aqui é que esse Outro está circunscrito à esfera de vivência do próprio sujeito-da-câmera. O que fez Everaldo Vasconcelos voltar sua câmera para seu restrito mundo doméstico e tratar de questões pessoais?

Eu aproveitei uma situação pessoal, na verdade, uma situação que eu vivia dentro de casa com meu pai alcoólatra. Era uma situação muito difícil e eu não tinha como retrabalhar isso e, na época, fiz muitas leituras, havia cursado algumas disciplinas de psicologia aqui [na UFPB] e tive acesso à obra de Freud. Através dessas obras eu comecei a entender alguns mecanismos psíquicos das pessoas. O filme “A sagrada família” foi um modo que eu encontrei de recuperar a imagem do meu pai e de curá-lo dentro de mim.⁴

Na ética modesta (ou modo performático), o realizador é tema do seu filme e busca de alguma forma discutir questões urgentes e pessoais. Neste caso, não temos apenas um documentário sobre uma família, mas um filme acerca de uma família documentada por um dos seus membros, com a familiaridade que essa relação lhe proporciona. Neste sentido, a tônica nessa forma de representação é a carga de subjetividade aí impressa.

Esses filmes nos envolvem menos com ordens ou imperativos retóricos do que com uma sensação relacionada com sua nítida sensibilidade. A sensibilidade do cineasta busca estimular a nossa. Envolvemo-nos em sua representação do mundo histórico, mas fazemos isso de maneira indireta, por intermédio da carga afetiva aplicada ao filme e que o cineasta procura tornar nossa (NICHOLS, 2005: 171).

Em *Sagrada família*, a afetividade entre os personagens assediados pela câmera e o diretor que a sustenta está presente na forma como ele se dirige aos

⁴ Disponível em: <http://bitola-8.wixsite.com/everaldo-vasconcelos>. Acessado em: 07 de outubro de 2016. MORAIS, Arthur; SALES, Jéssica. Cinema em Pauta com Everaldo Vasconcelos.

seus familiares e como esses reagem a ele. A aparente agressividade inicial do pai (tentando esmurrar o boom do microfone), nos primeiros minutos, vai se diluindo até a total entrega para a câmera no depoimento que antecede o fim do filme. Quando falamos em câmera aqui, nos referimos também ao aparato de som que lhe é acoplado, como era comum na bitola Super-8mm que registrava o som sincronicamente à imagem. A leveza do aparato e a relativa facilidade no seu manuseio possibilitavam a fluidez desse embate *sujeito-da câmera* e os sujeitos de sua representação. Tomamos aqui emprestado os conceitos de “imagens-câmera e *sujeito-da-câmera*” de Ramos (2008: 127), para quem

As imagens-câmera em movimento têm por base, em sua constituição, a mediação de uma máquina chamada câmera. Em sua forma contemporânea, possuem aparência bidimensional perspectiva e geralmente incluem em sua composição materiais sonoros (falas, ruídos, música). (...) A gravação do som na tomada, o som direto, também pode ser feita por um gravador à parte, compondo aí, de modo unitário, o ponto nodal que chamaremos *sujeito-da-câmera*.

A avó do realizador é apresentada brevemente em contraluz olhando diretamente para a câmera, que passa por ela e chega ao pai, que está lavando pratos na cozinha. O pai protesta: “Não filme nadinha por aqui não, rapaz!” Outros planos mostram a família (o pai, a irmã, a avó) atarefada. O pai serve à mesa e dobra lençóis no quarto. Pela primeira vez, parece ignorar a câmera. O diretor não intervém, apenas registra em silêncio. Vemos o pai, sem camisa, de costas para a câmera dobrando o lençol da cama de um dos filhos. Noutro plano, reclama mais uma vez do filho e sua câmera invasora, mas agora com bom humor. O pai continua suas tarefas domésticas, desta vez varrendo a casa. O som da câmera super-8 em funcionamento se faz ouvir no ato da filmagem. Na cena do quintal, a sombra do microfone desliza sobre os lençóis no varal, um índice a mais da presença da câmera.

No plano seguinte, a família é mostrada à mesa comendo silenciosamente. O irmão segue para o quarto com o prato na mão. O irmão cineasta pede para filmá-lo e o segue com a câmera. O rapaz foge dando voltas à mesa ainda com o prato na mão (Figura 02). Everaldo exorta solícito: “Vá meu irmão, coopere!” A mãe

reclama da filmagem: “Senta Zé, deixa de besteira.” Everaldo agora brinca com o irmão: “Olhe pra cá, olhe, bem bonitinho.” O irmão dá uma volta em torno da mesa e se aproxima da câmera com um ar sério encarando-a em plano bem fechado. Passamos, em corte seco, para a irmã ao telefone, para a avó que caminha pela casa e para o quintal, mais uma vez varrido por uma panorâmica que chega ao pai agora composto, cabelos penteados, em pé, desta vez se preparando para falar (Figura 03).



*Figura 02. Personagem foge da câmera do irmão-diretor que insiste em filmá-lo.
Fonte: Captura de tela do curta Sagrada Família (Everaldo Vasconcelos, 1981).
Disponível em: <https://vimeo.com/92097300>.*



Figura 03. Etnografia doméstica: o pai fala para o documentário do filho-diretor.
Fonte: Captura de tela do curta Sagrada Família (Everaldo Vasconcelos, 1981).
Disponível em: <https://vimeo.com/92097300>.

Hesitante, o pai (Salvador Vasconcelos) termina, depois de uma longa pausa, por enfrentar a câmera e falar: diz que se casou há 24 anos e que tem três filhos que considera suas “joias.”. Sutilmente, ele vira o rosto à direita, o que torna um enquadramento levemente lateral (a três quartos) e mais fechado. Ele não olha mais para a câmera. Salvador fala titubeante sobre os “tropeços” na vida devido à ociosidade que leva, porém retrocede e diz que não, que sua vida não é ociosa, pois ele escreve, continua com muita inspiração, apesar da idade meio avançada. E agradece a Deus por ter esse dom. Revela que “vai levando o barco devagar, com o auxílio da mulher, hoje funcionária.” E que se não fosse isso, talvez voltasse a lutar pela vida e que talvez pretenda isso, “se a saúde permitir e se Deus também permitir.”

Essa fala do personagem tem início nos oito primeiros minutos do documentário, durando um pouco menos de dois minutos, no entanto, resume o drama familiar. Nas entrelinhas, percebemos que o pai não trabalha formalmente, aparentemente por algum motivo de saúde que não está explicitado no seu depoimento. O que sabemos disso nos é informado pelo diretor, que também

explica sua opção por uma etnografia doméstica:

(...) mas o que eu fiz no filme foi: através do cinema direto, elegi ele como personagem para mostrar que aquele homem que se figurava mau naquele sentimento, era um homem bom e eu acho que o filme terminou sendo profético porque anos depois ele deixou a bebida, venceu o alcoolismo e foi muito importante ter feito isso, ter construído isso através do cinema.⁵

Sagrada família termina com um comovente depoimento da avó do diretor. Igualmente, no quintal da casa, a avó se abre para a câmera e relata os últimos momentos do marido e avô do cineasta, referindo-se diretamente a ele que filma: “Era tão delicado, tão bonzinho o seu avô, meu filho.” Everaldo pergunta a idade dela e a avó diz não saber. Ela agora fala carinhosamente do filho Salvador, o pai do cineasta, lembrando a infância dele, a sua ida ao seminário aos 13 anos e a sua saída forçada (Figura 04). A câmera, numa panorâmica lateral da direita para a esquerda, sai da personagem que fala, agora em *off* (“ele me chamava Naninha”) e revela a presença, a uma certa distância, de Salvador que joga água nas plantas, desajeitadamente, ao mesmo tempo que ouvimos uma sonora gargalhada da avó.

⁵ Disponível em: <http://bitola-8.wixsite.com/everaldo-vasconcelos>. Acessado em: 07 de outubro de 2016. MORAIS, Arthur; SALES, Jéssica. Cinema em Pauta com Everaldo Vasconcelos.



Figura 04. A avó narra para o neto (sujeito-da-câmera) as desventuras de Salvador, pai do diretor.
Fonte: Captura de tela do curta *Sagrada Família* (Everaldo Vasconcelos, 1981).
Disponível em: <https://vimeo.com/92097300>.

Agora, de frente para a câmera, o pai recita versos do poema *Alagoa Grande*⁶ de sua autoria. O filme termina com imagens da família em diversas atividades e, mais uma vez, o pai em estado de embriaguês, reclamando da presença da câmera e, aparentemente, tentando interromper a filmagem. No final, um plano dorsal da avó em *plongée*, sentada à porta que dá acesso ao quintal, ela agita uma faca ao som da *Polonaise Militar*, de Chopin (1838).

Particularmente, o que chama a atenção nesse curta de Everaldo Vasconcelos é a exposição despudorada ao público de assuntos que se costumou reservar para a esfera do privado, numa vigilância temerosa e protetora do alcance de olhos e ouvidos alheios. O diretor, ao se decidir por um tema doméstico, direcionou sua câmera não para o Outro distante mas para si mesmo, mesmo que indiretamente representado nas falas do pai, da mãe, da irmã e da avó, imprimindo ao documentário uma subjetividade historicamente negada ao gênero. Renov observa que

⁶ Poema não publicado.

A repressão da subjetividade tem sido um fato persistente e ideologicamente direcionado da história do filme documental; mas a subjetividade jamais foi banida das fileiras do documentário. Na verdade, muitas das realizações marcantes das primeiras décadas de filmagem de documentários foram exercícios de auto-expressão (RENOV, 2005: 246).

Aqui, Renov se refere às experimentações documentais de Dziga Vertov (*O homem da câmera*, 1929) e Joris Ivens (*A ponte*, 1928; *A chuva*, 1929). Estes dois curtas-metragens de Ivens estão na categoria que Nichols (2005) denominou de documentário “poético”. Como a subjetividade é a tônica do documentário performático ou autobiográfico, não causa estranhamento a poesia, seja em imagens, sons e palavras, impregnar sua organização. “O que esses filmes compartilham é um desvio da ênfase que o documentário dá à representação realista do mundo histórico para licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas.” (NICHOLS, 2005: 170). Everaldo Vasconcelos, com sua câmera, viola o sagrado espaço doméstico e, sem um roteiro pré-definido, vai titubeando entre seus personagens incitando-os a exteriorizar (para o registro audiovisual e, posteriormente para o público) fragmentos imprecisos de suas histórias, impressões e emoções ao provocar a rememoração de passagens das suas existências.

Eu apliquei no cinema o processo de lavagem de roupa suja de minha própria casa, um processo de auto-análise psicanalítica. (...) De fato aconteceu isso, toda minha raiva se transformou em algo bom, em compaixão, quando eu comecei a entender a coisa, a estrutura veio e eu fiz o filme, montei o filme. Terminou se transformando numa produção estranha porque enquanto todo mundo fez filmes sobre outras coisas, eu fiz um filme sobre algo que me perturbava profundamente.⁷

Em 1981, ano de realização de *Sagrada Família* no âmbito dos ateliers Varan, estávamos distantes do contexto atual da explosão das auto-confissões (os *selves*) disseminadas na internet. Renov (2005: 243) menciona como um dos primeiros desse tipo de narrativa o documentário *Trick or Drink* (Vanalyne Green,

⁷ Disponível em: <http://bitola-8.wixsite.com/everaldo-vasconcelos>. Acessado em: 07 de outubro de 2016. MORAIS, Arthur; SALES, Jéssica. Cinema em Pauta com Everaldo Vasconcelos.

1984), três anos depois do filme paraibano, onde a diretora representa a “recuperação de sua individualidade como filha de pais alcoólatras”. O autor identifica uma larga produção de “trabalhos em primeira pessoa” nas décadas de 1980 e 1990 nos Estados Unidos e Inglaterra. “(...) a autobiografia em filme e vídeo tornou-se um instrumento para a associação do *testemunho público libertador* com a *terapia privada*.” (RENOV, 2005, p. 243, grifos nossos), funções reconhecidas por Everaldo Vasconcelos, em suas falas aqui mencionadas, ao realizar *Sagrada Família*.

Considerações finais

Na história do documentário paraibano e, provavelmente, do brasileiro, nenhum diretor talvez tenha ousado a perscrutar e expor o universo doméstico com suas agruras cotidianas até o início da década de 1980. A partir de uma revisão da literatura de autores que se debruçaram sobre o documentário performático, constatamos o pioneirismo no Brasil de *Sagrada Família* na “ética modesta”. Particularmente em relação ao filme aqui discutido, não encontramos nenhuma referência textual, salvo o depoimento do próprio diretor que reflete, como vimos nos trechos pinçados de sua entrevista ao site Bitola-8, sobre as necessidades pessoais desta abordagem documentária em particular.

Os ateliers Varan proporcionaram o contato com a estilística direta (*cinéma vérité*) e o conteúdo de suas oficinas enfatizava a “verdade” do encontro entre realizador e atores sociais de sua narrativa. O modo performático, sublinhamos, não exclui a participação/interação que marca a estilística do cinema direto adotada pelos franceses. “A ênfase narrativa é em procedimentos estilísticos (como entrevistas ou depoimentos) que demandam e determinam a participação/interação do sujeito-da-câmera no mundo. A pessoa do sujeito-da-câmera pode inclusive adquirir espessura de personagem” (RAMOS, 2008: 37), o que tentamos demonstrar no percurso de nossa análise. Everaldo Vasconcelos documentarista é também personagem. Ao optar por realizar uma “etnografia doméstica” do seu núcleo familiar – numa tentativa de expurgar ressentimentos

mal resolvidos em relação à figura do pai –, o diretor produz uma auto-representação do seu universo privado, tornando-o público para assistências diversas, inaugurando, destarte, uma modalidade de documentário ainda não presente na cinematografia paraibana e, certamente, na nacional.

Referências

BERNADET, Jean-Claude. Documentários de busca: *33 e Passaporte húngaro*. In: MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (Orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p.142–156.

COMOLLI, Jean-Louis. Os ateliers Varan, 30 anos de resistência. In: ARAÚJO, Juliana e MARIE, Michel. *Varan: um mundo visível*. Belo Horizonte: Balafon, 2016. p. 103–105.

FREIRE, Marcius. Jean Rouch e o nascimento de um certo filme-ensaio. IN: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec Editora, 2015. p. 279–300.

LIRA, Bertrand. Cinema direto na Paraíba: breve relato de uma experiência. In: ARAÚJO, Juliana e MARIE, Michel. *Varan: um mundo visível*. Belo Horizonte: Balafon, 2016. p. 75–81.

_____. Tecnologia e estética: o Super-8 funda a estilística do direto no cinema paraibano dos anos 1980. IN: AMORIN, Lara e FALCONE, Fernando Trevas (Orgs.). *Cinema e Memória: o super-8 na Paraíba nos anos 1970-1980*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013. p. 86–100.

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

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

NICHOLS, Bill. Modalidades documentales de representación. In: TORCHIA, Edgar Soberón (Org.). *33 ensaios de cine*. Havana: Ediciones Caribe, 2008.

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

RENOV, Michael. Investigando o sujeito: uma introdução. In: MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (Orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 234–257.

TONELO, Gabriel. *A Escola de Cambridge e o desenvolvimento do documentário autobiográfico norte-americano*. REBECA - Revista Brasileira de Cinema e Estudos e Audiovisual. Ano 3. Edição 6. Julho-dezembro, 2014. p. 1– 25.

Filmografia

SAGRADA Família. Direção Everaldo Vasconcelos. Nudoc, 1981. Super-8 (14 min.)

**Leonardo Favio, entre lo testimonial y el espectáculo:
sus películas como cantor¹**

Lucía Rodríguez Riva²

¹ Una primera versión de este trabajo fue presentada en el IV Congreso Internacional de Artes en Cruce “Constelaciones de sentido”, organizado por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 6 al 9 de abril de 2016.

² Lucía Rodríguez Riva es licenciada en Artes (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires) y productora audiovisual (TEA Imagen). Doctoranda en Historia y Teoría de las Artes (UBA). Becaria doctoral de CONICET. Es docente en las cátedras de Historia del latinoamericano y argentino (Artes, UBA) y de Historia del cine argentino (Departamento de Artes Audiovisuales, Universidad Nacional de las Artes). Fue co-compiladora del libro *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano* (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2014). Sus áreas de interés se centran en el cine latinoamericano y la cultura popular, con énfasis en la comedia, los estereotipos y los vínculos con la música.

e-mail: lurodriguezriva@gmail.com

Resumen

Tras una primera trilogía como director, gracias a la cual había logrado el reconocimiento de la crítica, Leonardo Favio volvió a plantarse delante de las cámaras. Aquella vez no lo hizo bajo la dirección de directores de renombre (como Leopoldo Torre Nilsson o Fernando Ayala), sino frente a uno inexperto hasta entonces (Eduardo Calcagno) con el objetivo de atestiguar su carrera como cantante. Entre el testimonio, el *longplay* y la historia romántica, *Fuiste mía un verano* (1969) se presenta como una película que pretende ser un documento-ficcional de las giras y sus avatares, así como también de su vida sentimental, su trabajo y el efecto magnético que producía en los públicos, utilizando para ello distintos registros narrativos e incluso adelantándose al *reality show*. Luego Favio protagonizó *Simplemente una rosa* (Emilio Vieyra, 1971) y así se incorporó al género musical en boga por aquellos años, las películas centradas en los cantantes populares. Me interesa analizar por contraste en ambos filmes la sinergia que se produce entre la estrella, el relato y las canciones, y la forma en que ello pretende exponer el vínculo del cantante con su público. De este modo, daré cuenta de que aún en dos productos aparentemente tan similares, la puesta en escena y articulación con el relato de los temas musicales proponen diversas perspectivas sobre las canciones, tanto como sobre la figura del cantante.

Palabras clave: cine argentino; música popular; canción.

Abstract

After a first trilogy as director, thanks to which he had achieved critics recognition, Leonardo Favio returned to stand in front of cameras. That time he did not do it under the direction of renowned directors (such as Leopoldo Torre Nilsson or Fernando Ayala), but against an inexperienced one until then (Eduardo Calcagno) with the aim of bear witness to his career as singer. Among testimony, longplay and romantic history, *Fuiste mía un Verano* (1969) is presented as a film that aims to be a fictional document of tours and their vicissitudes, as well as his love life, his work and magnetic effect that he produced in the audiences, using different narrative registers and even coming early to reality show. Then, Favio starred in *Simplemente una rosa* (Emilio Vieyra, 1971) and thus joined the genre in vogue in those years, films focused on popular singers. I am interested in analyzing in both films by contrast synergy that occurs between star, story and songs, and the way in which it intends to expose singer's link with his audience. In order to do this, I will demonstrate that even in two apparently similar products, the staging of musical themes and its articulation with story propose different perspectives on songs, as well as on singer's figure.

Keywords: argentine cinema; popular music; song.

Leonardo Favio (1938-2012) fue un polifacético artista argentino. Sus aportes al campo cinematográfico son indudables, como también lo es su popularidad en tanto compositor y cantante. Que se trata de uno de los mejores directores –si no el mejor– del cine nacional es un hecho que tiene un consenso general en la crítica local.¹ Su labor como actor, en cambio, no ha tenido el mismo reconocimiento (quizá, con razón) y en ámbitos académicos el lugar de Favio como cantante es incómodo, por decir algo. Ahora bien, ¿qué sucede con las películas que lo tienen a él como protagonista debido a su faceta de cantante y figura popular? De esas no se habla. Tradicionalmente se las entendió como un “desliz” necesario del artista para poder llevar adelante su tarea de director. No merecían más atención. Esta apreciación, sin embargo, está lejos de lo que el propio Favio y su familia opinaban (basta recordar la incómoda situación que se produjo en la entrega del Doctorado *Honoris Causa* post-mortem).²

Abordaré aquí, entonces, las dos películas que Leonardo Favio protagonizó en

¹ Con Favio sucede un fenómeno curioso: mientras que en la academia y crítica argentinas tiene un reconocimiento prácticamente unánime, en el exterior casi no se conocen sus películas, con excepción de la primera trilogía (*Crónica de un niño solo*, 1965; *El romance del Aniceto y la Francisca*, 1967, y *El dependiente*, 1969) por haber participado en festivales internacionales. En Latinoamérica, en cambio, es reconocido fundamentalmente como cantor. En el año 2014, a menos de un año de su fallecimiento, la Casa del Bicentenario realizó la exposición “Leonardo Favio”, que homenajeaba y recorría todas las facetas del artista, buscando conciliar sus diversas facetas.

² En el III Congreso Internacional de Artes en Cruce la Universidad de Buenos Aires, a través de la carrera de Artes, entregó el Doctorado *Honoris Causa* post-mortem a Leonardo Favio. Durante el acto, el director del Centro Cultural, Haroldo Conti, realizaba una semblanza del artista en la cual reivindicaba sus películas, e intercaló un sincero, pero tal vez desafortunado, comentario sobre aquellas canciones que los militantes políticos como él, en los 70, no comprendían. Nico Favio, hijo del artista, le respondió aproximadamente: “Si eran tan sencillas, entonces por qué no las componés vos”. Fue un momento tenso, pero que se resolvió amistosamente. La anécdota expone la controversia medular de la vida artística de Favio.

tanto cantante. Se trata de *Fuiste mía un verano* (Eduardo Calcagno, 1969) y *Simplemente una rosa* (Emilio Vieyra, 1971). En el lustro del boom de las películas con cantores, Favio se sumó a esa ola. No obstante, las conjugaciones de productores y directores en cada caso, que se relacionaban de diversas formas con el modelo más estrictamente comercial, generaron dos obras muy distintas. Además, la primera se distingue sensiblemente de la corriente a la cual pertenece. Si bien imperfecta, *Fuiste mía...* logra modelar en imagen cierta sensibilidad del Favio cantor. A medio camino entre una típica película de “nuevaolero”, basada en una sencilla historia melodramática, y un filme con una búsqueda estética personal, que incluso ahonda en lo testimonial, el eje que da sentido son los temas musicales. Como expondré más adelante, considero que es central analizar la funcionalidad de las canciones en cada filme en tanto objetos centrales del relato. Tanto la puesta en escena como la articulación con cada historia evidencian distintas maneras de apropiarse del objeto paradigmático (la canción) y ahondar en sus sentidos. Si bien ubicaré el foco en la primera película, el análisis contrastante entre una y otra colaborará en este propósito.

Leonardo Favio, intérprete de canciones

La carrera de Favio como cantante, de acuerdo con lo que él mismo narra, tuvo una duración breve pero intensa. Se extendió primero unos tres años (1968-71), tras los cuales se dedicó a filmar su “segunda trilogía”³, y debió retomarla en 1976, a partir de encontrarse en la lista de artistas proscriptos por la dictadura. Entonces realizó giras por Sudamérica y cobró una popularidad continental (Schettini, 1993: 168). No es casual que su recorrido como cantante se haya condensado durante esos años, dado que se trata del momento en que las cadenas internacionales como CBS se encontraban forjando artistas que pudieran cumplir con las expectativas de un mercado transnacional, como el latinoamericano (Karush, 2017).

³ Juan Moreira (1973), *Nazareno Cruz y el lobo* (1975) y *Soñar, soñar* (1976).

Hacia 1969, Sandro, Palito Ortega y el debutante Leonardo Favio dominaban la música popular argentina y estaban ganando popularidad a lo largo de toda Latinoamérica. A pesar de que su música no era comprendida como un género en sí mismo –eran denominados en Argentina simplemente como cantores– hoy en día habitualmente es identificada como una temprana forma de la balada, un nuevo estilo de música pop latina (Karush, 2017: 125, la traducción es mía).

Ese éxito vertiginoso realmente afectó su salud, dado que en 1968 pasó seis meses encerrado. Este hecho se tematiza en *Fuiste mía...* y hasta podría decirse que es el único conflicto constante, que se resuelve en el final. Además, unos años antes, tras una crisis nerviosa, Favio había sido internado por exceso de pastillas.⁴ La frágil salud del ídolo era un tema reiterado.

Su primer *longplay*, *Fuiste mía un verano*, en su momento “fue el disco, en proporción, de mayor éxito en el mundo de habla hispana. (...) Tuvieron que unirse para pensar los discos que yo grabé la CBS y la RCA o la Odeón (...). Se dobló la venta de tocadiscos a raíz de las enormes ventas de mi disco.” Cuenta y continúa Favio: “Cuando salió el *longplay* de *Fuiste mía un verano* fue una sorpresa. Creo que el secreto de esa canción es que por primera vez se habla de ‘vos’ y no de ‘tú’. Se incorpora la palabra ‘piba’ a la balada, se incorpora el lenguaje argentino” (Schettini, 1993: 166-7). En el único artículo que encontré dedicado a razonar la música de Favio, Juan José Becerra señala algunas claves en su poética:

Las tres canciones negras de *Fuiste mía un verano* [*Quiero aprender de memoria*, *Fuiste mía un verano* y *Ella... ella ya me olvidó*, en ese orden], que curiosamente coinciden con la etapa autorreferencial de su cine (...), son productos tan íntimos y tan puros que es difícil considerarlos artísticos en un sentido clásico. Digamos que es un momento preartístico, porque en él no se advierten tanto los recursos y los protocolos de una composición como la necesidad que lo impulsó (2014: 109).

En ese sentido, Becerra llega a la conclusión de que “La pista [que se debe seguir] en las canciones de Favio es la de la representación del dolor. Mejor dicho, la de la imposibilidad de representar el dolor en una canción si éste es genuino y

⁴ “Leonardo Favio, grave: bajo carpa de oxígeno”, *Crónica*, 12 de mayo de 1967.

no una concesión al canon del melodrama” (Ídem: 107). Si bien la película de su primer *longplay* no fue dirigida por él y por ello mismo no refleja completamente estas características, considero que aún así puede reconocerse en ella esta manera de representar los sentimientos y de acercarse a un sentir popular.

El camino de la producción

Fuiste mía... forma parte de las “películas con cantantes” en auge durante aquellos años. La producción del filme, sin embargo, no fue encarada por alguna gran productora, sino impulsada por el propio Favio y su “padrino artístico”: “Babsy”, Leopoldo Torre Nilsson. La empresa Contracuerdo SCA, fundada en 1966 junto con Marcelo Simonetti y André Du Rona, había producido con anterioridad el tercer filme de Favio como director, *El dependiente* (1969). De acuerdo con Daniel López, esta empresa tuvo principalmente la forma de una distribuidora y, tras el apartamiento de Du Rona, “Nilsson y Simonetti encararon sus siguientes proyectos con sellos alternativos y diversos, pero siempre desde el pulmón de Contracuerdo” (2004: 245). En este caso, la coproducción fue realizada entre Producciones LT SRL (de Nilsson) y LYF (de Favio).

El director fue Eduardo Calcagno, un joven cineasta que provenía del cine publicitario (una productiva cantera de nuevos realizadores por aquel entonces) y era hijo de uno de los más importantes críticos de cine nacional, Raymundo Calcagno.⁵ Previamente a la realización de este filme, Eduardo se había desempeñado además como crítico. Al día de hoy, es un director que, si bien tiene una extensa carrera, realizó una cantidad de largometrajes acotada (siete).⁶ Sólo este, su primero, fue por encargo, y el libro cinematográfico no fue suyo. El resto respondió a su necesidad de “expresión” personal. En las críticas a *Fuiste mía...*, si bien se destacan o desaprueban distintos aspectos (incluso técnicos,

⁵ Bajo el seudónimo de Calki, fue uno de los críticos más influyentes en el cine argentino, desde la década de los 30 hasta los 60.

⁶ *Los enemigos* (1983), *Te amo* (1986), *El censor* (1995), *Yepeto* (1999), *El salto de Christian* (2007) y el documental dedicado a su actor fetiche *Ulises, un alma desbordada* (2014).

relacionados al color), la labor de Calcagno es en general reconocida, subrayando la presencia de una mirada propia.

Las notas sobre la producción de la película resaltaban desde los títulos tanto al protagonista como al novel director: “Se inicia Eduardo Calcagno dirigiendo un film con Favio” (*La Nación*, 27/4/1969) o bien al revés, “Con Leonardo Favio y un nuevo director en el rodaje de *Fuiste mía un verano*” (*Clarín*, 19/4/1969). Ambos hechos generaban expectativa.

Evidentemente *Fuiste mía un verano* se inscribe dentro de la corriente de las “películas con cantantes” que abundaron hacia mediados de los sesenta y en los setenta, a partir del impulso que generó la sinergia entre la industria cinematográfica y el producto televisivo *El club del clan* (Capalbo, 2005). Como describe Elena Goity,

(...) más que films musicales, en nuestro país proliferaron las películas con canciones. En lugar de una estructura generada por el núcleo del baile y el canto, se desarrollaron comedias o melodramas protagonizados por alguna figura de la canción que, en momentos del clímax dramático, recurre al canto –convención solo aceptable desde el *texto-estrella*- o, con mayor grado de verosimilitud, improvisa una representación que generalmente permite la expresión de sus sentimientos frente a una ocasional audiencia (2005: 216).

Respecto de esta descripción, *Fuiste mía...* posee algunas diferencias sustanciales. La hipótesis que guía mi lectura es que lo que distingue esta película de otros filmes con cantantes, como los de Palito y Sandro, es que *Fuiste mía...* busca retratar el momento presente de Favio. No se acomoda a probadas fórmulas melodramáticas y/o de comedia familiar (como sí lo haría Vieyra en *Simplemente una rosa*), sino que intenta crear una fábula a partir del agitado presente del cantante y establecer vínculos con su pasado. Esto último lo realiza sólo como una excusa narrativa para incluir algunas canciones, y queda forzado en relación al resto de la película. La ambivalencia que me resulta atractiva en el filme tiene que ver con esta dualidad entre el intento de un registro documental (sin escapar a la ficción) y la búsqueda de recrear una poeticidad a través del formato del videoclip. He allí su fortaleza y también su debilidad, dado que la



película no llega a tener una forma acabada y completamente coherente.



FuiSte mía un verano. Publicidad gráfica.

Algunas de las críticas del momento señalaron este carácter del filme. En el *Heraldo del cinematografista* se indica “La mayor sorpresa para el público estará

dada por la estructura, porque no cuenta cosas como una historia absolutamente hilvanada”. Pero una observación más en línea con mi hipótesis no la hallé en esta crítica, sino en la que el mismo periódico realizó de una película con Sandro dirigida por Emilio Vieyra, que se estrenó paralelamente, *Quiero llenarme de ti*:

De seguir insistiendo en este tipo de argumentos –para el lucimiento del cantante popular– pronto van a parecer estas películas remakes de las anteriores por las repeticiones. El que parece haberse dado cuenta es Favio que decidió no acudir a libretistas típicos, confeccionando con su hermano⁷ el guión y responsabilizando de la realización a un joven director del medio (*Heraldo*, 14/5/1969, N° 1967, Año 38, p. 254).

Las críticas coinciden en señalar que el filme se centra sólo en la figura de Favio: “esta película solo puede interesar al mismo Leonardo Favio como un resultado de lo que es en este momento de su existencia” (*La Prensa*), “No cuenta: muestra” (*Heraldo*), entre otras. La irónica y condescendiente crítica de *La Prensa* realiza, no obstante, una observación acertada sobre el relato:

Esta es una película bastante original. Se diría que sus responsables han pensado que el público está un poco harto de ver en las pantallas una anécdota siempre repetida y entonces, para no incurrir en una repetición más han preferido hacer este film en el que no pasa absolutamente nada” (*La Prensa*, 4/7/1969).

Efectivamente, el hecho de que en el film “no pasa absolutamente nada” (esto es, no responde estrictamente al modelo genérico) lo emparenta más con el cine moderno –al cual adherían estética e ideológicamente sus “responsables”, especialmente Favio– que al cine industrial, marco dentro del que se producían las demás películas con cantantes. Este es, en cambio, el caso del segundo título protagonizado por Leonardo como cantor, *Simplemente una rosa* (1971). Su

⁷ En los títulos de la película aparece como responsable del libro original un ignoto Adrián Suárez Passo, quien tuvo una breve carrera en la cual figura solo esta obra. El libro cinematográfico estuvo a cargo de Eduardo Calcagno. Sin que sea mencionado en otras fuentes, y teniendo en cuenta que la producción fue realizada por su protagonista, resulta verosímil pensar que el guión fue creado por los hermanos Jury, como sucedió con el resto de los filmes dirigidos por Favio.

libretista, Salvador Valverde Calvo, estaba especializado en éxitos comerciales. Hasta ese momento se había encargado de algunos guiones de Sandro, y luego sería el creador de las sagas de los 'Extermineitors' y los 'Superagentes', entre otros grandes éxitos. Su director, Emilio Vieyra, se destacaba no solo por la dirección de películas seriales, sino particularmente por manejar temas lascivos (*Sangre de vírgenes*, *Placer sangriento*, ambas de 1967, entre otras) o bien polémicos (la serie de los Comandos azules, por ejemplo). Justo antes de *Simplemente*, había dirigido una trilogía protagonizada por Sandro (*Quiero llenarme de ti*, *La vida continúa* y *Gitano*, entre 1969 y 1970). La productora Arroyo, del propio Vieyra, y la distribuidora Pel-Mex se encargaron de la película. Como puede verse, tanto el guión como la dirección y producción de este segundo filme se enmarcan dentro del cine de factura rápida orientado únicamente a la ganancia. Eso explica en buena medida las diferencias con *Fuiste mía...*, en tanto sus responsables compartían una visión muy distinta del cine. Si bien preocupados por los aspectos comerciales (cómo no estarlo, cuando la producción dependía de ellos mismos), sus trayectorias reflejan el interés por un cine de calidad estética y expresiva. Tanto Torre Nilsson como Favio, antecesor y sucesor de la Generación del 60 respectivamente, produjeron importantes cambios en el campo cinematográfico local.

Otro índice que corrobora estos cruces puede observarse en el elenco. Si bien la presencia de Leonardo Favio junto con Carola (su compañera en la vida real, nombrada al final de los créditos, pero en el mismo tamaño que él), es prácticamente excluyente, conviven en el reparto de *Fuiste mía...* una modelo en ascenso (Susana Giménez) junto a un actor emblemático de la Generación del 60 (Héctor Pellegrini), por citar solo dos casos. Sus personajes solo cumplen funciones, ni siquiera tienen nombres. Aún así, el armado ecléctico del elenco señala que los productores abordaron un abanico de fuentes para conformarlo. En *Simplemente una rosa*, las co-protagonistas son Silvina Rada y Erika Wallner. Ambas trabajaron en otras películas con cantantes (e incluso coincidieron en la remake de *La novela de un joven pobre* que dirigió Enrique Cahen Salaberry en 1968, con Leo Dan) y luego desarrollaron una productiva carrera en la televisión.

Ricardo Bauleo, la cuarta figura del filme, prácticamente pertenecía al elenco estable de Arroyo Producciones.

Canciones en el filme: cómo organizar un relato

Periodista: Favio, ¿qué es para ti un simulador?

L.F.: Bueno, depende de las circunstancias. Quizás, en este momento lo sea yo.

(Fuiste mía un verano)

En tanto *Fuiste mía...* surge como una respuesta al inesperado éxito que Favio había logrado como cantante, evidentemente este hecho condicionó su forma.⁸ Se escuchan en ella doce temas (uno más que en el *longplay*), de los cuales algunos habían sido editados como simples (*Te quiero como un niño, Din Don, Ella es*), por fuera del disco. El dúo con su esposa Carola al interpretar *Din Don* compone un momento emotivamente relevante. Probablemente ello se deba al impulso “documental” del filme, es decir, la intención que existe desde el guión y la dirección por retratar la vida de Favio-cantante. Dentro de ese marco, el dueto constituye una escena genuina, a diferencia de lo que sucede con el *excursus* co-protagonizado por Susana Giménez.

La importancia de las canciones en la identificación entre las estrellas y su público no debe ser desestimada para comprender estas películas. Según Simon Frith, “[L]os *fans* no idealizan a los cantantes porque deseen ser ellos, sino porque los cantantes parecen ser capaces, de alguna manera, de expresar lo que ellos sienten como si a través de la música nos fuéramos conociendo a nosotros mismos.” (2001: 8) Para elaborar una estética de la música popular, este autor discute la creencia de que aquella carece de valor por estar condicionada por los

⁸ Cuenta Eduardo Calcagno: “Trabajamos [con Favio] algunas cosas del libro. Queríamos hacer una especie de *Los cuatrocientos golpes* porque la película trata algunas cosas de su infancia. Pero, claro, lo que yo no preví es que siendo una película comercial, iba a tener trece canciones. Calculá: trece canciones a cuatro minutos cada una... era toda la película. Era un *longplay* filmado. Pero con buen gusto, con muy buenos actores, también” (Ormaechea y Rodríguez, 2013).

requerimientos de un mercado de masas. Por el contrario, sostiene que las funciones sociales de esta música están relacionadas con la creación de la identidad, con el manejo de los sentimientos y con la organización del tiempo, lo cual lleva a comprender el magnetismo que producen ídolos como Favio.

Desde un enfoque cognitivo, Jeff Smith considera que la música en el cine puede jugar diversas funciones.⁹ Sin embargo, subraya que dentro de los procesos centrales de la cognición musical, sobresale la “congruencia afectiva”. Esto consiste en el encuentro entre lo musical y lo narrativo de manera tal que se intensifican las cualidades emocionales de los significantes cinemáticos, de manera de exceder los componentes auditivos y visuales en sí mismos. Dicho proceso forma parte de una comprensión narrativa más integral. En un relato como el de *Fuiste mía...*, que se encuentra profundamente condicionado tanto como acompañado por las canciones de Favio, es factible comprender que tal “congruencia afectiva” funcione otorgando sentido a una totalidad quizás endeble.

Por su parte, Rick Altman opone la canción popular a la música “clásica” en el cine (siguiendo a Royal Brown), al desligar este concepto del período estrictamente histórico y entenderlo de manera general como los estilos que se utilizan en el acompañamiento durante el tardío cine silente y en el sonoro. En oposición a esta categoría, la canción popular “depende del lenguaje, es previsible, cantable, evocable y compromete al físico en términos en que la música ‘clásica’ usualmente no lo hace” (2001: 24). Esto se encuentra en línea con aquello que sostiene Frith: “El placer de la música popular (...) no deriva de ningún recurso imaginario: no está necesariamente mediatizado por ilusiones o idealizaciones y se experimenta de un modo muy directo” (2001: 420).

Por estos motivos, sostengo que la clave para entender la forma de *Fuiste mía un verano* se encuentra en la manera en que fueron incorporadas las canciones, que aparecen fundamentalmente de tres maneras:

⁹ Son fundamentalmente cinco: 1. proveer un sentido de continuidad; 2. reforzar la unidad formal y narrativa; 3. comunicar elementos del ambiente; 4. subrayar el estado psicológico de los personajes y 5. establecer un tono o ánimo general.

- a) Con un sentido documental, en cada uno de los números musicales de Favio (las seis presentaciones). Allí la puesta en escena se limita básicamente al registro, en algunas situaciones más estilizado que en otras (por ejemplo, con la inclusión de un prolijo travelling). Puede incorporar alguna breve escena.
- b) Como un *insert*, justificado débilmente por la narración. En general son escenas sin desarrollo dramático ni cohesión (o muy leve) con el resto del filme. Sirven como excusa para escuchar las canciones y cobran una forma similar a la del videoclip; es decir, que se cierran diegéticamente sobre sí mismas.
- c) Como fondo musical. En este caso, son solo instrumentales y a veces se intercalan, creando una mezcla. En alguna situación, vinculan secuencias. Funcionan como *leit-motiv*. (Por ejemplo, la melodía de *Din Don* acompaña a Carola y Favio paseando por el parque, mientras que *Fuiste mía...* remite a la historia con el personaje de Susana Giménez.)

El comienzo del filme está dominado por la primera variante del uso de la canción. De hecho, el ingreso a la ficción a través de un criterio documental es sumamente interesante porque nos introduce en el “mundo Favio” a través de la polémica. Entre las preguntas superficiales de las revistas “del corazón” (“¿Cómo definiría el amor?”, “¿Qué quiere decir para ti la palabra felicidad?”) se intercalan los cuestionamientos sobre su rol de figura popular y cineasta.

Periodista: Leonardo, ¿es cierto que cantas para hacer dinero y luego filmar las películas que te gustan?

Leonardo: No, yo canto porque me gusta. Ahora, si eso me produce dinero, lo invertiré en mis películas o en lo que a mí me interese.

Esta pregunta responde a una cuestión que a partir de entonces rondaría la vida del artista. Repetida en las revistas y asumida como una verdad dentro de los ámbitos cinéfilos –que podían aceptar al Favio cineasta pero no al cantor popular– este asunto volvería una y otra vez. Al día de hoy, no se inquiere a las figuras del espectáculo en qué utilizan el dinero que ganan, ni resulta frecuente que una

figura popular hable con cierto descaro de sus ingresos. Sin embargo, Favio sí se veía exigido a responder estas consultas.¹⁰ Pero como él se construía a partir de la polémica, en ese pacto sincero que buscaba armar con el espectador, ingresa a la ficción desde la controversia. De hecho, la escena se filmó en el mismo momento que la conferencia real.¹¹ La cámara busca cierta soltura del documental, aunque la incorporación de las voces en *off* lo construye como un espacio de ficción.

A partir de este momento, acompañamos al ídolo en una noche de presentaciones. Los espacios donde se desarrollan los números musicales pretenden mostrar un *crescendo* cuantitativo de la audiencia, así como también la variedad de los públicos. Estos lugares son un hotel, un club social y deportivo, un club nocturno, un estudio de grabación, un teatro (con orquesta) y finalmente, un estadio. En la mayoría se insertan primeros planos del público, estableciendo un vínculo uno a uno.¹² Sin dudas esta vertiente es la más relevante del filme, tal como lo señalan las críticas, porque además ocupa toda la primera secuencia (una cuarta parte de la película), sin solución de continuidad entre las diferentes presentaciones en vivo.

A continuación, ingresamos a la secuencia con Susana Giménez, que pertenece a la segunda modalidad de uso de la canción antes enunciada. Se trata de una especie de ficción dentro de la película que no guarda ningún vínculo aparente con el resto.¹³ “La canción popular siempre constituye un bloque

¹⁰ Por ejemplo, en Gruben (1969).

¹¹ “Con Leonardo Favio y un nuevo director...”, *Clarín*, 19/4/1969.

¹² En esta modalidad “documental”, se escuchan *Quiero aprender de memoria* (hotel), *Any* (club social), *Así es Carolita* y *Din Don* (club nocturno), *Te quiero como un niño* (estudio de grabación), *No ser Dios y cuidarlos* (teatro), *Simplemente una rosa* (estadio).

¹³ Para darle un sentido, se puede pensar que es un *flashback*, pero esto solo se logra haciendo un esfuerzo de interpretación (ya que nada en el relato lo motiva) y evitando ver las marcas enunciativas, dado que se pasa a esta secuencia por corte directo (sin ninguno de los marcadores típicos, como un esfumado, una superposición de imágenes, o un *raccord* de miradas que indique el sentimiento del personaje).

coherente que parece estar escrito separadamente de las imágenes que acompaña” (Altman, 2001: 26). He aquí una de las dificultades para utilizar –o, eventualmente, “trasponer”–, canciones al cine. Por su “cualidad diegética cerrada” (Nasta), esto es, la noción de que cada canción cuenta una historia en sí misma, la puesta en imágenes de ello puede convertirse en un pleonasma. A su vez, si cada una de estas canciones parece contar una historia –por el tipo de poesía de Favio–, el propósito de crear un único relato a partir de la conexión de todo un *longplay* resulta una tarea quimérica. Esto es lo que sucede con la segunda secuencia del filme, dedicada como un excursus a esta historia romántica del pasado. Lo realmente importante aquí sucede al final, cuando el cierre de la historia habilita poner en imágenes el tema que da nombre a la película, *Fuiste mía un verano*.

A pesar de la leve conexión dramática que presentan con el relato principal estos videoclips,¹⁴ creo hallar en ellos un anclaje a nivel visual de lo que Becerra reconocía en las canciones “negras” de Favio: la “imposibilidad de representar el dolor”. Según este autor,

es que Favio no entiende el romanticismo amoroso como una experiencia que haya que ablandar o dejar atrás, sino como una percepción fija, de la que experiencia y recuerdo son partes de una misma materia. El juego doloroso vuelve a suceder cada vez que la canción llama ya no a su interpretación sino a la conexión con su verdad profunda. (Ídem: 106).

Fuiste mía un verano, que funciona como una unidad narrativa autónoma, retrata la soledad del cantante: un único plano general, estático y centrado, donde se observan un espigón y al personaje. La canción habla del verano y si bien el espacio es el del mar, la estación es el invierno. Frío y tristeza. En este sentido,

¹⁴ La puesta en escena de *Ella, ella ya me olvidó* es similar. Favio se aleja de Carola y comienza a pasear por el pueblo. Primero un plano general marca una distancia con el personaje; luego, él canta en cuadro. Se trata de una especie de “aparte” del personaje, en el cual se permite recordar un viejo amor (sin ninguna justificación narrativa, más que la pura presencia de la canción). Al final, vuelve felizmente a buscar a Carola.

considero que Calcagno realizó una interpretación adecuada del contenido poético de la música de Favio. El plano general, propone una distancia respetuosa con aquel que sufre. No implica al espectador desde el gesto melodramático, sino desde una comprensión íntima. Como señala ponzoñosamente Becerra, la diferencia entre Sandro y Favio está en que “uno llora de mentira y el otro no llora de verdad, en que uno canta para la catarsis y el otro para la catatonia.” (Ídem: 108) La puesta en escena de estos temas musicales (junto con *Ella, ella ya me olvidó*, *Para saber cómo es la soledad* y *Vieja calesita*)¹⁵ comprende esa sensibilidad. En general, las canciones en formato de videoclip pretenden estar motivadas por el estado de ánimo del protagonista (*Ella... ella ya me olvidó*, *Vieja calesita*). En ese sentido, producen contrastes entre una música aparentemente simple y unas imágenes melancólicas, abriendo el arco poético de los temas musicales.¹⁶

Un compilado de clichés

Simplemente una rosa abre con la marca de su director: el videoclip de la canción que da nombre al filme. Se trata de secuencias que no conservan relación dramática con el relato que se presentará a partir de los títulos. Este procedimiento ya lo había probado Vieyra en su trilogía protagonizada por Sandro.¹⁷ Una apertura enfática (especialmente en *Gitano*, que espectaculariza el cuerpo semidesnudo de su protagonista), que le provea enseguida a los espectadores aquello que ansían: su ídolo cantando. Se genera un espacio del

¹⁵ *Para saber cómo es la soledad* y *Vieja calesita* corresponden a la historia de su amigo de la infancia. Mientras que *Para saber...* está construido como un fotomontaje a modo de *flashback*, *Vieja calesita*, en cambio, ilustra el estado de ánimo del protagonista a través de su acompañamiento en una plaza y la construcción de una focalización interna.

¹⁶ Valga también como ejemplo el contraste entre el verso “ya llegó la alegría” de *Vieja calesita* y el insistente plano detalle de los ojos preocupados de Favio.

¹⁷ *Quiero llenarme de ti* (1969), abre con *Yo te amo*; *Gitano* (1969), con *El dolor tiene su valle*; *La vida continúa* (1970), con *Rosa, rosa*.

puro espectáculo.

La secuencia inicial de *Simplemente una rosa* transcurre en un patio colonial. Luego habrá *inserts* de Favio en la playa y en un parque. A diferencia de las películas de Sandro, vale señalar que aquí hay un plano que anuncia el conflicto del filme, aunque todavía no se comprenda: Favio besa a una chica y, por corte directo, besa a otra.

Ya desde el comienzo se establece el modelo de puesta en escena de las canciones que predominará en el filme. Se trata de un criterio exclusivamente mimético, o bien, descriptivo-referencial respecto del contenido de la canción. Si dice “Cómo jugaba el viento / con tu pelo de niña”, en la imagen se ve un primer plano de las protagonistas despeinadas por el viento. El *summum* de este procedimiento puede apreciarse durante *El niño y el canario*.¹⁸ Dice la canción:

Posó con su boca un beso
sobre el rosado plumaje
y en su mano temblorosa
quedó dormida una rosa, que tenía corazón

La cajita de madera
la misma que contuviera
lapicitos de color
fue la morada postrera
de aquel que en su vida fuera
su máspreciado valor

Y las imágenes replican literalmente cada uno de los versos. En este procedimiento no hay lugar para nada de que se asemeje a la metáfora, ni siquiera a algún tipo de interpretación sobre la letra.

Si bien en esta película Leonardo también interpreta a un cantante en su momento de auge –y utiliza su nombre propio–, lo que rodea al protagonista nada tiene que ver con su vida real. Sí remite, en cambio, a la matriz melodramática en el cine argentino. Todos los lugares comunes serán abordados a lo largo de la

¹⁸ Tema folklórico mendocino, perteneciente al grupo Los trovadores de Cuyo.

historia. Una madre devota de sus hijos, un hermanito menor, un padre fallecido. Ellos vivían al lado de las vías, pero gracias a su éxito, Leonardo le pudo regalar una casa a “la vieja”. En el medio del relato, ocurre una tragedia. Leonardo debe viajar a Córdoba por un show, pero justo el día de su cumpleaños. La madre no puede consentir estar lejos de su primogénito ese día, por lo cual decide viajar y sorprenderlo con una torta. En el camino al aeropuerto, sufre un accidente automovilístico y muerte. Fatalidad y culpa se conjugan en este acto. Al final de la película, Leonardo se pregunta (en voz *over*): “¿Para qué el triunfo, para qué el dinero? ¿No hubiéramos sido más felices en el rincón al lado de la vía?” La tensión entre el mandato de ascender socialmente a través del éxito y el imperativo de la vuelta al barrio (la necesidad de mantener el *statu quo*) se concilian en esas preguntas.

La línea romántica tampoco escapa a los lugares comunes. Dos mujeres aparecen en la vida de Leonardo: Mery/María del Mar (Silvina Rada), la amorosa y humilde maestra de inglés, frente a Diana (Erica Wallner), la autónoma empresaria de clase alta. Previsiblemente, el protagonista se ve seducido por el glamour de esta última, pero al ver que ella no está dispuesta a renunciar a su independencia económica por una relación amorosa, vuelve a encontrarse con Mery, la solícita muchachita del barrio. El orden se reestablece en la última escena, cuando celebran la navidad con su familia. Sirva la descripción de la trama para señalar el anudamiento de lugares comunes que construye el relato.

Respecto al uso de la canción, es importante señalar que los números musicales en este filme son significativamente menos numerosos. Por otra parte, los videoclips –a excepción del primero– no son absolutamente autónomos, sino que refuerzan lo que sucede a nivel de la trama, e incluyen imágenes a modo de *flashback* para completar el sentido. Esto sucede con *Mi primer cuaderno* y *El niño y el canario*. En oposición a este modelo se encuentran los momentos de Favio como cantante. Las presentaciones en vivo cuentan el concierto en Pinar de Rocha, donde se reencuentra con Diana (canta *María va...camino a la vejez*); el recital en Córdoba, cuando muere su madre; y al final, un “Popurri” (sic) que resume su gira, ese momento previo a que revise su presente y comprenda que lo

mejor es volver al barrio. La puesta en escena de esta última gira sólo contempla planos de la orquesta y primeros planos de Favio. No hay referencias al público (como sí las había en *Fuiste mía...*). Inclusive, la última canción transcurre en un espacio abstracto, sólo decorado por luz (un artilugio común de Vieyra, que ciertamente reduce los costos de producción). Ese popurrí incluye fragmentos de algunos éxitos de su primer disco (como *Fuiste mía un verano* y *Ella, ella ya me olvidó*), más otros de los siguientes. Finalmente, como música incidental no se utilizan canciones de Favio (como sí sucedía en *Fuiste mía...*), sino que estuvo encargado de ella Horacio Malvicino.

Como puede observarse, en esta película el objetivo no es dar cuerpo en imágenes a un *longplay*, sino que las canciones resultan funcionales a la trama, o bien al revés: la trama resulta funcional a algunas canciones. Sobre un esquema básico, que esta vez sí responde al modelo de “cine con canciones” tal como lo define Goity, y a los aspectos que señalaba la crítica del *Heraldo* (“estas películas van a parecer remakes de las anteriores”), la productora Arroyo generó un producto basado en los lugares comunes del melodrama argentino que se sostenía por la presencia de la estrella. Desde la puesta en escena de las canciones, por otra parte, no se exhibe ningún interés por realizar una interpretación del contenido poético (como sí notábamos en *Fuiste mía...*), sino que responde a la aplicación más absolutamente literal de su letra.

Conclusiones. La difícil tarea de dar imagen a un disco

El análisis comparativo de las dos películas que Leonardo Favio protagonizó en tanto cantante nos lleva a observar que, aún enmarcadas dentro de una misma corriente cinematográfica que se sustentaba en la presencia de los cantores, los productos finales fueron muy distintos. Producidas por personalidades heterogéneas dentro del campo cinematográfico, evidencian disímiles sensibilidades por parte de sus realizadores. El modo en que se utilizaron las canciones en uno y otro caso (objeto central de estas películas) demuestra que esa articulación no es invariable y que puede tanto habilitar sentidos como

clausurarlos, en el más esquemático mimetismo.

Evidentemente, en tanto producción motivada por el éxito de un disco, *Fuiste mía un verano* debía plasmar todos sus temas. Si bien dentro del cine “que busca ganancia” (López, 2005), los perfiles de sus realizadores condujeron a una obra que, aunque imperfecta, indagó por otros senderos de la creación. Enmarcada dentro de una moda, *Fuiste mía...* desde la puesta en escena propone un acercamiento distinto a la figura del ídolo. Reconoce el valor de lo documental y de la búsqueda poética en las imágenes, acordes a la música del cantor. Un guión inseguro, que por momentos trató de apoyarse en una construcción melodramática de los conflictos de la figura central (como lo hacían otros filmes), pero que en general sigue su impulso inicial de retratar la figura del cantante, acercándose a su vida cotidiana. No aparecen aquí hermanitos, ni madres, ni maestras, ni el barrio, tópicos habituales de las películas de cantantes. El amigo de la infancia, sin estar idealizado, responde a los orígenes humildes de Favio y a su estadía en los centro de detención juveniles, pasado conocido por su público y que él mismo había retratado en su primer largometraje, *Crónica de un niño solo* (1965). La mayor concesión al melodrama se produce en la historia con el personaje de Susana Giménez, que aparece sin dudas como algo disruptivo en el relato.

El final de la película condensa muchas de las características hasta aquí señaladas. Se trata, por supuesto, de un último número musical: una nueva versión de *Din Don*, esta vez puramente instrumental. Tras unos planos románticos de la pareja (que recuerdan mucho a los comerciales), sobre un infinito blanco aparece Favio, quien invita a Carola a ingresar al cuadro por el costado opuesto. Ambos saludan a cámara, estableciendo un vínculo uno a uno con el espectador (de forma similar a los primeros planos de los espectadores en las presentaciones en vivo). Al mismo tiempo, evidencian la representación que se ha realizado durante toda la película a partir de un espacio completamente vacío. En la mostración del artificio, también pretenden construir una zona de autenticidad, al establecer un contrato explícito con el público.

La importancia de este período en la obra posterior de Favio resulta

destacable. Como señaló Alicia Aisemberg, “[l]a nueva práctica artística [el canto] le permitió desarrollar otra poética y, en especial, lo puso en contacto con la experiencia de un nuevo público que incidió en su decisión y apuesta de ampliación masiva para sus próximas realizaciones cinematográficas” (2011: 632). Así, se distanció de su primera identificación con el “cine de autor”, para producir los éxitos más notables de su carrera cinematográfica: *Juan Moreira* (1973) y *Nazareno Cruz y el lobo* (1975).

En sus filmes como cantor, la necesidad de incluir las canciones –inclusive un disco completo– en cada película produjo diferentes estrategias narrativas. La convivencia de estas modalidades generó algunas inconsistencias en el relato, aunque también sirvió para acercarse a representar de diferentes maneras la poética de ese personaje polémico y rebelde, melancólico y romántico, que fue Leonardo Favio.

Bibliografía

Altman, Rick. "Cinema and Popular Song: the Lost Tradition". En Pamela Robertson Wojcik y Arthut Knight (eds.). *Soundtrack Available. Essays on Film and Popular Music*. Durham and London: Duke University Press, 2001. 19-30.

Aisemberg, Alicia. "Formas innovadoras y subalternas en el modelo nacional popular de Leonardo Favio". En Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (eds.). *Una historia del cine político y social en la Argentina: formas, estilos y registros (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2011. 631-650.

Becerra, Juan José. "Yo lo recuerdo ahora". En *Marimba*, año 2, número 2, mayo 2014. 104-109.

Capalbo, Armando. "Cine y televisión. Crónica de un desencuentro". En Claudio España (dir.). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias, 1957-1976*, Vol. I, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005. 454-485.

Frith, Simon, "Hacia una estética de la música popular". En Francisco Cruces y otros (eds.). *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*, Madrid: Trotta. 2001. 413-435.

Goity, Elena. "El género musical. El modelo se reduce al film con canciones y cantantes populares". En Claudio España (dir.). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias, 1957-1976*, Vol. II, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005. 216-218.

Karush, Matthew. *Musicians in Transit. Argentina and the globalization of popular music*, Durham: Duke University Press, 2017.

López, Daniel. "El cine que da ganancia. Productores, desde 1957". En Claudio España (dir.). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias, 1957-1976*, Vol. II, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005. 238-265.

Nasta, Dominique. "The song: a border problem". En *Meaning in film. Relevant structures in soundtrack and narrative*. Berna: Peter Lang, 1991. 77-88.

Ormaechea, Laura y Ayelén Rodríguez. "Entrevista a Eduardo Calcagno". Archivo audiovisual "El Legado de los Maestros". Buenos Aires: Cátedra de Historia del cine latinoamericano y argentino, Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. 2013.

Schettini, Adriana. *Pasen y vean. La vida de Favio*, Buenos Aires: Sudamericana, 1995.

Smith, Jeff. "Movie Music as Moving Music: Emotion, Cognition, and the Film Score". En Carl Plantinga y Greg M. Smith, *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1999. 146-147.

Artículos de prensa

F.T.P. "Fuiste mía un verano". *La Prensa*, 4 de julio de 1969.

Gruben, Guillermo. "Leonardo Favio: ¿Psicología de la viveza criolla?". *Esquiú*, No. 462, 2 de marzo de 1969. 18-19.

L. E. E. "Fuiste mía un verano", *Heraldo del cinematografista*, No. 1975, Año 39, Vol. XXXIX, 9 de julio de 1969. 385-386.

M.C. "Quiero llenarme de ti", *Heraldo del cinematografista*, No. 1978, Año 39, Vol. XXXIX, 30 de julio de 1969. 440-441.

S/D. "Con Leonardo Favio y un nuevo director en el rodaje de 'Fuiste mía un verano'", *Clarín*, 19 de abril de 1969.

S/D. "Leonardo Favio, grave: bajo carpa de oxígeno", *Crónica*, 12 de mayo de 1967.

S/D. "Se inicia Eduardo Calcagno dirigiendo un film con Favio", *La Nación*, 27 de abril de 1969.

S/D. "Leonardo Favio, grave: bajo carpa de oxígeno", *Crónica*, 12 de mayo de 1967.

Para ser lido no volume máximo:
a década de Bowie e o glam rock em Velvet Goldmine¹

Lúcio Reis Filho²

¹*Agradecimentos especiais ao professor Gelson Santana, cujas reflexões na disciplina Conceitos Culturais do Pop nos Meios de Comunicação Massivos, do curso de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (UAM), forneceram importantes subsídios para a escrita deste ensaio.*

²*Doutorando em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi (UAM), mestre nessa mesma área pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e historiador. Bolsista CAPES-PROSUP.*

E-mail: luciusrp@yahoo.com.br

Resumo

O presente ensaio propõe uma análise de *Velvet Goldmine* (VELVET, 1998a), filme impregnado de referências à obra de David Bowie e que retoma a era do *glam rock*. A fim de lançar luz sobre as influências intertextuais observaremos o caráter subversivo de Bowie, bem como suas apropriações do imaginário da ficção científica em fins dos anos 60 e início dos anos 70, que resultaram no arco Ziggy Stardust de sua carreira. Em seguida, considerando o duradouro legado da nova política de identidade que David Bowie ajudou a promover, abordaremos a virada cultural dos anos 90, momento em que o cinema passa a operar a revisão e o redimensionamento do passado histórico, criando histórias alternativas que misturam fato e ficção. Por fim, observaremos como *Velvet Goldmine* (VELVET, 1998a) revela as contradições existentes na promessa de liberação individual do *glam*, trazendo à tona questões ainda prementes nos anos 90 ligadas à identidade sexual.

Palavras-chave: *Velvet Goldmine*; David Bowie; ficção científica; *glam rock*.

Abstract

The present essay proposes an analysis of *Velvet Goldmine* (VELVET, 1998a), a film full of references to David Bowie's work and that resumes the era of glam rock. In order to shed a light to the intertextual influences of the film, we will observe Bowie's subversive character and his appropriations of the science fiction imaginary in the late 1960s and early 1970s, which resulted in the Ziggy Stardust arc of his career. Then, given the enduring legacy of Bowie's new identity policy, we will address the cultural spin of the 1990s, when cinema begins to revise and reshape the historical past, creating alternative stories that blend fact and fiction. Finally, we will observe how *Velvet Goldmine* (VELVET, 1998a) reveals the contradictions in the promise of individual liberation of glam and brings up issues still pressing in the 1990s, linked to sexual identity.

Keywords: *Velvet Goldmine*; David Bowie; science fiction; *glam rock*.

“Eu sabia que causaria grande sensação”, “disse o foguete, e então partiu.”¹
(WILDE, 2003); (VELVET, 1998a).

Introdução

Embora tenha sido um dos artistas mais influentes dos últimos quarenta anos, David Bowie (1947-2016) ainda atrai pouca atenção dos estudos acadêmicos. Desde o começo de sua carreira profissional, em 1964, o músico britânico se reinventou por meio de uma dúzia de personagens diferentes, dentro e através das mídias e plataformas artísticas, deixando uma marca indelével no visual, no estilo, no som e nas atitudes de sua época (CINQUE; MOORE; REDMOND, 2015; DOGGET, 2014). Bowie ficou famoso por ultrapassar fronteiras de gênero, forma e identidade. Ao longo do tempo, envolveu-se com áreas como as artes visuais, a produção cênica e a internet. Logo, faz-se necessário refletir sobre a importância de sua obra e legado para a cultura contemporânea, mas é a sua aproximação do cinema que nos interessa neste ensaio. Não especificamente David Bowie no cinema, mas o cinema como fonte para a obra do músico, e esta como influência para o cinema. Portanto, observaremos como Bowie se apropriou do imaginário da ficção científica para construir Ziggy Stardust, sua icônica *persona* do início dos anos 70, e como este arco de sua carreira inspirou o filme *Velvet Goldmine* (VELVET, 1998a).

Com o seu talento para a performance, Bowie atuou em mais de vinte filmes, dando sempre preferência a produções inovadoras fora do *mainstream*. O crítico Mark Kermode (2014) considera *O homem que caiu na Terra*² (HOMEM, 1976) seu papel definidor, pois se trata de uma destilação de toda a sua imagem que “resume à perfeição o que ele é (...), um homem espacial que se move num *continuum* temporal diferente” (MARSH, 2014: 300). Kermode (2014) destaca a

¹ Tradução nossa, no original: “*I knew I should create a great sensation,*” “*gasped the rocket, and he went out.*”

² Adaptação do romance de ficção científica homônimo de Walter Tevis, publicado em 1963.

relação do músico com as produções de ficção científica, e observa como o filme em questão se apropriou da imagem que Bowie construiu para si no início dos anos 70, disseminando a ideia de que ele era realmente um alienígena caído na Terra, fazendo discos de poesia extraterrestre bizarra. Veremos como o músico construiu essa imagem no contexto do movimento do *glam rock*, que, no início dos anos 70 perturbou justaposições sociais e promoveu uma política de identidade. De certa forma, as novas tendências criadas pelo *glam* moldaram o mundo como o conhecemos hoje, e *Velvet Goldmine* (VELVET, 1998a) explora esse movimento ao tocar em questões prementes em fins dos anos 90.

Ziggy Stardust: ascensão e queda de um *droog* espacial

David Bowie estava em perfeita sintonia com o seu tempo. Antes de tudo, era um literato e um admirador das artes, faceta revelada pela exposição *David Bowie Is* (FUTAGAWA, 2014), sob a curadoria do Victoria and Albert Museum. A exposição passou pelo Brasil entre os meses de janeiro e abril de 2014, apresentada no Museu da Imagem e do Som (MIS), em São Paulo. De acordo com o catálogo da edição brasileira da exposição:

Todos os artistas tiram ideias do mundo ao seu redor, poucos estendem uma rede tão ampla ou criam algo tão novo com o que encontram. Bowie visita galerias de arte por toda a Europa, lê muitos livros, assiste a filmes (...) (FUTAGAWA, 2014: 55).

Como aponta Kermode (2014), Bowie foi influenciado também por todas as grandes produções dos anos 60 e do começo da década de 70, com destaque para *2001: uma odisséia no espaço* (2001, 1968), *Corrida silenciosa* (CORRIDA, 1972) e *Solaris* (SOLARIS, 1972). *Laranja mecânica* (LARANJA, 1971), filme de Stanley Kubrick, baseado no romance homônimo de Anthony Burgess, teve sua estreia em janeiro de 1972, mesmo mês em que Bowie encarnou Ziggy Stardust (DOGGETT, 2014). O músico chegou a declarar a sua admiração pelo trabalho de Kubrick:

Para mim e alguns amigos, os anos setenta foram o início do século XXI. Isto é, foram Kubrick. Com o lançamento de dois filmes magníficos, *2001* e *Laranja*

mecânica, dentro de um curto período de tempo, ele juntou todas as pontas soltas dos últimos cinco anos para um vândalo que era incontrolável (BOWIE; ROCK, 2002: 12).

O imaginário da ficção científica, formado pelas produções cinematográficas da época e pelos seus antecedentes na literatura e na televisão, despertou interesse temático em Bowie desde o início. A canção *Space oddity* (BOWIE, 1969), seu primeiro sucesso comercial, narra a solidão de um astronauta no espaço. O herói, major Tom, não dá um salto gigantesco para a humanidade; mantém-se no exílio de uma cápsula lunar, relutante em retornar à Terra (DOGGETT, 2014: 8). “O planeta Terra é azul, e não há nada que eu possa fazer”,³ diz o personagem. Após cortar a comunicação com a base, ele fica à deriva em esplêndido isolamento no cosmos.

Space Oddity (BOWIE, 1969) foi lançada em janeiro de 1969 no álbum *David Bowie*, poucas semanas após a Apollo 8 tornar-se a primeira nave tripulada a orbitar a lua. Porém, o sentimento de Bowie não era de otimismo. Na contramão da euforia com a corrida espacial, ele não apenas rejeitou o triunfo tecnológico, como tocou em um dos principais temas da literatura existencialista — de Camus, Sartre e Genet: o isolamento de um indivíduo em relação à sociedade e a si mesmo. Elemento recorrente da ficção científica, o espaço sideral permitiu que o músico manifestasse sua insatisfação com a realidade que o cercava. O escritor norte-americano Ray Bradbury já havia explorado anteriormente variações sobre o tema do astronauta perdido no espaço, gravado na mentalidade da geração por *2001* (2001, 1968), filme ao qual a música faz referência (DOGGETT, 2014).

³ Tradução nossa, no original: *Planet Earth is blue, and there's nothing I can do*. Neste verso, há dois sentidos para a palavra “blue”. O primeiro refere-se à cor do planeta, que parece azul visto do espaço. Essa característica foi revelada pela foto *Nascer da Terra*, feita pelo astronauta Bill Sanders e publicada no *The Times* em 6 de janeiro de 1969. O segundo evoca a tristeza: o planeta Terra é triste, e não há nada que o major Tom possa fazer a respeito. “Vista sobre o inóspito horizonte lunar, a Terra é uma pequena esfera azul absolutamente solitária no vasto negrume do espaço” (MARSH, 2014: 42).

De acordo com Doggett (2014), a chamada década de Bowie (1969-1980)⁴ não foi impulsionada por idealismo ou otimismo, mas por medo e dúvida. À diferença do decênio anterior, tido como uma era de progresso, o autor explica que os anos 70 foram tempos de imobilidade, de becos sem saída e apagões, de hedonismo incauto e represálias cruéis. As esperanças dos principais entusiastas dos anos 60 não haviam se concretizado, e o otimismo associado ao progresso científico fora substituído pela debilitante sensação de medo. O debate sobre um possível desastre ambiental ganhava força, emergindo na cultura dominante através de manchetes ou distopias de ficção científica. As ameaças se fundiam ao temor da aniquilação global por uma guerra atômica, somada às incertezas atinentes à energia nuclear. No fim da década de 60, a ideia de que a humanidade estava à beira de um fim apocalíptico percorria todas as artérias da sociedade ocidental.

À primeira vista, tal temática não constituía matéria para o estrelato pop. Os Beatles teriam padecido para cativar os corações de sua geração se pregassem uma mensagem de conflito e decadência, em lugar de idealismo e amor. O que permitiu a David Bowie refletir o temor e o caos da nova década foi, precisamente, o fato de ele estar tão fora de sintonia com os anos 60. (...) A negatividade de Bowie parecia anacrônica, mas ela tão-somente antecipou a constatação de que a sociedade ocidental não poderia alimentar e satisfazer o otimismo da cultura jovem dos anos 60 (DOGGETT, 2014: 9).

Space oddity (BOWIE, p1969) funciona como uma representação do mal-estar da época, mas não apenas isso. Também revela a insegurança de um músico que ainda não era capaz de atrair uma audiência maciça para suas explorações de uma sociedade em fragmentação. De acordo com Doggett (2014), a obra de Bowie em 1969-1970 não alcançou os milhões que escutavam *Let It Bleed* (STONES, p1969), dos Rolling Stones, ou *Plastic Ono Band* (LENNON, p1970), de John Lennon. Bowie decidiu então criar um herói que extasiasse e educasse a audiência *pop* — ele próprio desempenhando o papel de protagonista (DOGGETT, 2014).

⁴ Tratamos aqui, do ciclo iniciado pelo álbum *David Bowie* (relançado com o nome da faixa-título, *Space oddity*, em 1972) até o álbum *Scary monsters (and super creeps)*, de 1980.

Aparentemente saído de um disco voador, esse herói trágico era Ziggy Stardust, uma deidade *pop*, alienígena e bissexual, que se atreveu a seguir audaciosamente para onde nenhum homem jamais esteve.

O visual exuberante e os trajes futuristas de Ziggy “transformaram-no em um ‘messias’ (termo de Bowie) alienígena, líder de uma banda de invasores espaciais vindos para redimir os terráqueos delinquentes” (PAGLIA, 2014: 72). A estrela de *rock* vinda do espaço reuniu fantasmas do passado desse gênero musical, combinando-os com elementos da história do teatro, da mímica, da pantomima, da *commedia dell’arte* e da tradição *kabuki* (D’CRUZ, 2015). Assim nasceu um dos personagens mais lembrados de Bowie e uma das imagens mais icônicas da época.

A imagem do personagem-título na capa de *The rise and fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (BOWIE, p1972) é espetacular. Lançado em 1972, quando o mundo ainda estava lidando com o impacto da Guerra do Vietnã, este foi o quinto álbum de estúdio de Bowie. Na capa, o músico veste um macacão azul futurista, a guitarra pendurada como se tivesse acabado de descer da nave mãe em uma rua escura de Londres (MORIARTY *apud* CHAPMAN, 2015).⁵ O traje e a bota roxa de pugilista foram inspirados na indumentária dos *droogs* de *Laranja mecânica* (PAGLIA, 2014), cujo visual o músico admirava (BOWIE; ROCK, 2002), e dele se apropriou. A cabine telefônica, na contracapa, é reminiscência do transporte espacial peculiar conhecido como *TARDIS*, operado pelo protagonista da série britânica de ficção científica *Doctor Who* (CHAPMAN, 2015), produzida pela BBC desde 1963.

O surgimento de Ziggy Stardust, em 1972, configurou uma afirmação de arte conceitual. Ao invés de buscar a fama, como fizera no passado, Bowie passou a agir como se já fosse inquestionavelmente famoso, apresentando-se às massas como uma criatura exótica, originária de outro planeta. Os filhos da geração paz e amor haviam crescido e tido seus próprios filhos, deixando um vácuo na cultura

⁵ MORIARTY, Frank. *Seventies Rock: The Decade of Creative Chaos*. Lanham: Taylor Trade Publishing, 2003.

popular pela ausência de um ídolo que representasse essa nova geração e que fosse aceito por ela. Voltado para uma geração de adolescentes que adentravam num mundo inquietante e assustador, Ziggy vivia fora das normas da sociedade: era masculino e feminino, *gay* e heterossexual, humano e alienígena. Um eterno estranho, capaz de servir de ponto de referência para qualquer indivíduo que se sentisse isolado do mundo (DOGGETT, 2014).

O personagem surgiu na era do *glam rock*, tendência musical pós-hippie especificamente britânica que se estendeu de 1971 a 1975. O *glam* misturava um tom provocativo, muito característico de sua terra natal, com o *rock underground* norte-americano, e oferecia aos seus seguidores uma fuga da vida penosa de trabalho, das restrições mentais, emocionais e físicas, resultantes do confinamento no interior da cidade e nos subúrbios. A sua maior promessa dizia respeito à reinvenção, à possibilidade individual de transcender o ambiente físico, social, e mesmo sexual, a fim de construir uma nova versão idealizada do eu (CHAPMAN, 2015).

Com Ziggy, Bowie se tornou um expoente do *glam*. O ambiente social permitiu a ele fazer uma leitura singular do início dos anos 70, acessando temáticas que preocupavam a cultura de modo geral: “o zumbido fatal do apocalipse, o medo da decadência, a atração compulsiva pelo poder e pela liderança, a busca de uma crença renovada, em tempos de desilusão” (DOGGETT, 2014: 11). A sua transformação em herói do *rock n’ roll* alimentava o sonho das pessoas comuns de se tornarem estrelas, desejo estimulado pelo *glam* (LENIG *apud* CHAPMAN, 2015).⁶ Porém, Ziggy falhou em sua missão. Veio à Terra para salvá-la, mas seu ímpeto transformador foi mitigado pelos excessos do *rock*, do sexo, do abuso de drogas e do ego (CHAPMAN, 2015). Tornou-se uma entidade poderosa a ponto de aniquilar o seu criador, lançando-o em um frágil estado psicológico exacerbado pela cocaína. O músico acabou por aposentar o seu personagem espacial em 3 de julho de 1973, no palco do Hammersmith Odeon, em Londres. Assim como a

⁶ LENIG, Stuart. *The Twisted Tale of Glam Rock*. Santa Barbara: Praeger, 2010.

juventude representada por Buddy Holly, Janis Joplin, Brian Jones e Jimi Hendrix, se mostrara transitória pela morte precoce dessas divindades populares, a saída de cena do astro pop alienígena revelou, de forma premeditada, a efemeridade do estrelato. Nesse sentido, a contribuição de Bowie para a cultura do excesso, e o seu antídoto, foram tão ambíguos e desconcertantes quanto a música criada por ele.

Virem-se e encarem o estranho: o espírito subversivo de Bowie

De acordo com o historiador Eric Hobsbawm (1995; 2013), nos anos 60, as regras e convenções que governavam as relações humanas se desmancharam para toda a sociedade. Nessa década e na seguinte ocorreram mudanças dramáticas nos padrões públicos que governavam a conduta sexual, a parceria e a procriação. A chamada revolução sexual abriu uma era de extraordinária liberação tanto para os heterossexuais quanto para os homossexuais, além de outras formas de dissidências culturais relacionadas ao sexo. Na Grã-Bretanha, as práticas homossexuais eram descriminalizadas à medida que a juventude se tornava um agente social independente (HOBSBAWN, 1995; 2013). Para Linda Hutcheon (1991: 89) essa era marcou “o registro, na história (...), de grupos anteriormente ‘silenciosos’ definidos por diferenças de raça, sexo, preferências sexuais, identidade étnica, *status* pátrio e classe”. Por consequência, nas décadas seguintes houve o registro cada vez mais rápido e completo dos chamados *ex-cêntricos* nos discursos teóricos e nas práticas artísticas. Nesse contexto de virada cultural, Ziggy Stardust transformou completamente a percepção pública do que significava ser uma estrela de *rock*, abalando o senso comum acerca da conformidade de gênero, das influências *queer* e da ausência de machismo em um gênero supersexualizado.⁷

Não obstante, a música popular questiona implicitamente as identidades

⁷ BANKS, Alec. The Real-Life Rocker Who Inspired David Bowie’s “Ziggy Stardust”. HIGH-SNOBIETY, 14 jan. 2016. Disponível em: <<http://www.highsnobiety.com/2016/01/15/the-real-life-rocker-who-inspired-david-bowie-ziggy-stardust/>>. Acessado em: 25 de abril de 2017.

heteronormativas desde o advento do *rock n' roll*, nos anos 50. Tanto Elvis Presley como Little Richard, por exemplo, usavam maquiagem e adotaram *personae* extravagantes no palco. Na década seguinte, a geração paz e amor da contracultura perturbou superficialmente as identidades de gênero por meio da moda e dos penteados unissex, mas falhou em desalojar as atitudes machistas dominantes que caracterizavam a música *pop* naquela era. Em contraste, na concepção do diretor Todd Haynes, o *glam rock* teria sido um evento sísmico que abalou os alicerces heterossexuais da sociedade como um todo, apelando, paradoxalmente, para os garotos heterossexuais (D'CRUZ, 2015).

No movimento *ex-cêntrico* está a contestação à centralização da cultura, que levou à derrubada de hierarquias por artistas de todas as áreas, entre eles poetas e cineastas (HUTCHEON, 1991). Acrescentamos também os músicos, como David Bowie. Este surgiu “na cidade mais vibrante do planeta a tempo de testemunhar — e viver — um breve florescimento de criatividade e liberdade” (DOGGETT, 2014: 27). O estabelecimento da Londres Badalada (*Swinging London*) como um dos maiores centros musicais do mundo, e difusor da chamada invasão britânica,⁸ coincidiu com a formação uma cultura jovem de rebelião contra a autoridade, de entusiasmo, liberação sexual e legislação permissiva (MARSH, 2014). Na crista da onda estava Bowie, “transcronologicamente, o espírito de todas as Londres subversivas que já existiram... e que virão a existir” (HOARE, 2014: 300). Contudo, durante a maior parte da década de 60 ele se manteve estranhamente fora de sintonia com o seu tempo (DOGGETT, 2014), distanciando-se enfaticamente da geração da contracultura. Ao longo de sua carreira, assumiu com frequência o papel de *outsider*, componente central de sua paleta performática, tendo na alienação o alicerce temático do seu trabalho (CHAPMAN, 2015).

O escritor Philip Hoare (2014) teve contato com o trabalho de Bowie no início dos anos 70, por meio de uma fita cassete de *Ziggy Stardust*. Em conversa com Geoffrey Marsh, Hoare definiu o músico como uma figura romântica, na tradição

⁸ Influxo de artistas da música britânica na América do Norte, inicialmente entre 1964 e 1966, reincidindo em ondas sucessivas nas décadas seguintes.

de Byron, Keats ou Shelley, dotada de uma capacidade similar à de Wilde, de viajar no tempo e juntar todos os tipos de subversão. Além disso, “mostrou que a aparência de uma pessoa podia ser uma declaração de identidade numa época em que tudo era inacreditavelmente cinza e pardo” (MARSH, 2014). Ao redefinir os papéis de gênero, desafiar seus estereótipos e mudar o foco do debate — de classe para gênero —, Bowie teria criado uma política de identidade, como observou o escritor Sir Christopher Frayling:

Eu me recordo que o grande debate a respeito de Bowie entre os professores de estudos culturais — outra invenção dos anos 60 — era se a imagem alienígena, a imagem de *Laranja Mecânica* e, mais tarde, a imagem de Isherwood em Berlim (...) representavam realmente uma fuga do “problema real” (...). Mas ele não parava de sair do padrão. Na verdade, de todos padrões: o padrão de gênero, de sexualidade, de personalidade (...). As pessoas achavam que ele não queria tomar partido, mas eu argumentava que, na verdade, ele estava fazendo uma coisa ainda mais radical, ao redefinir os papéis de gênero (...). Ele estava tirando o debate do marxismo grosseiro dos anos 1960 para leva-lo para a política de identidade. (MARSH, 2014: 284).⁹

Segundo o sociólogo polonês Zygmunt Bauman (2012), aspectos da experiência entram em foco e começam a ser debatidos com seriedade quando já não podem mais ser tidos como certos. Um deles é a identidade, que se torna tema de reflexão aprofundada quando, em vez de algo óbvio e dado, começa a parecer uma coisa problemática. Bowie, ao criar uma política de identidade, perturbou justaposições sociais, e, de acordo com Dogget (2014), o que unifica eras artificiais, como a década de Bowie, é justamente o sentido de identidade que as destaca do que ocorreu anterior e posteriormente. O autor vê em Bowie não apenas um hábil manipulador do gosto *pop*, mas uma figura significativa e duradoura no âmbito da cultura popular do século XX (DOGGET, 2014).

Entre 1974 e 1980, Bowie se afastou do mundo que o cercava e criou uma microcultura toda sua. Ele adentrava em ambientes e gêneros estranhos,

⁹ Entrevista com Christopher Frayling in MARSH, Geoffrey. “Astronauta de espaços interiores: Sundridge, Park, Soho, Londres... Marte”. In: MARTINI, Ana; TOLEDO, Raquel (coord.). David Bowie é o assunto. Trad.: Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

apropriava-se deles para, em seguida, destruir o que acabara de criar. Mais tarde conseguiu livrar-se dos detritos culturais e de todos os personagens que adotara desde 1964, chegando aos anos 80 totalmente esgotado. Então, a exemplo de Ziggy Stardust, ele próprio desapareceu. Ao ressurgir em 1983, não como o inquieto questionador de novas culturas e técnicas, mas como o profissional do entretenimento por trás de seus personagens, Bowie foi saudado pelo público como um herói. Ironicamente, tornara-se o sucesso *pop* que havia parodiado nos anos 70. Foi somente nos anos 90 que a sua obra “reanimou o espírito de um tempo mais interessante; porém, àquela altura, o mundo passara a se interessar por ele enquanto figura nostálgica” (DOGGET, 2014: 10).

O cinema dos anos 90: um machado para quebrar o gelo

Os anos 90 constituem um momento de virada, metáfora construída pela relação entre a história social contemporânea e as mídias, adotada por William J. Palmer para definir a década que levou ao novo milênio. Em *The films of the nineties: the decade of spin*, Palmer (2009) discorre sobre as forças que influenciaram a história social na época. A explosão das comunicações, na esteira do desenvolvimento científico e tecnológico, promoveu o envolvimento crescente da comunidade do entretenimento e dos seus instrumentos de difusão — os filmes, a televisão, os *games*, a música — não apenas com o discurso acerca das grandes questões sociais em voga, mas também com a definição e formação dessas questões. Dentro da academia, o novo historicismo pôs em xeque as grandes narrativas do século XIX, bem como as fontes, a metodologia e as vozes da história tradicional. Fora desse ambiente, o discurso social tomou nova direção. As teorias filosóficas dominantes nos anos 70 e 80 penetraram o *mainstream*, redefinindo a percepção e a própria natureza da realidade. Esta tornou-se questão escorregadia, babel de narrativas conflitantes, sempre em movimento e aberta a interpretações; e a ideia de desconstrução, a única força capaz de lhe dar sentido. Segundo o autor, os filmes se tornaram os maiores instrumentos de difusão, capazes de refletir sobre esse dilema melhor do que

qualquer outra mídia. Assim, passaram a operar a releitura, a reescrita, a revisão e o redimensionamento do passado histórico e também do presente, combinando fato e ficção no intuito de criar novas realidades ou histórias alternativas (PALMER, 2009).

Ao mesmo tempo em que produziu uma história social, da perspectiva das relações entre o cinema e a sociedade contemporânea, Palmer (2009) empenhou-se em elaborar uma história cultural dos anos 90. Para tanto, buscou capturar a identidade dessa década de forma clara e precisa, isolando os temas e ícones culturais dominantes que ajudaram a defini-la e que aparecem repetidamente em seus filmes. Um desses temas é a homossexualidade, que veio à tona com a virada cultural conhecida como teoria *queer*. Nascida no departamento de inglês da Universidade Duke em fins dos anos 80, a teoria *queer* se disseminou rapidamente por todo o país, tornando-se o nicho intelectual de crescimento mais acelerado (PALMER, 2009).

De acordo com Denilson Lopes e Mateus Nagime (2015), a teoria *queer* nasceu como tentativa de enfrentar a heteronormatividade homofóbica de grande parte da sociedade, inclusive aquela dos movimentos *gays*. Do discurso teórico à prática artística, surgiu o *New queer* cinema, resultado da insatisfação de cineastas, produtores, atores e militantes com a resposta política, cultural e artística em face à crise da AIDS nos Estados Unidos. A AIDS, portanto, teria funcionado como um catalisador para que muitos cineastas fizessem política por meio da arte.

Assim, um grupo de cineastas norte-americanos celebrou suas condições marginais, desviados de um caminho imposto como único e natural pelo sistema, aproveitando para (...) repensar a própria história de seus países e suas heranças culturais sob um aspecto *queer*” (LOPES; NAGIME, 2015: 13).

Segundo Palmer (2009), o sucesso do drama *Angels in America*¹⁰ (1990) na Broadway fez Hollywood acompanhar o passo, dando início ao ciclo de filmes que

¹⁰ Drama épico de Tony Kushner, sobre a homossexualidade e a AIDS, vencedor do prêmio Pulitzer em 1993.

lidam com a homossexualidade. Depois de *Filadélfia* (FILADÉLFIA, 1993), os filmes com personagens, temas e discursos *gays* parecem ter começado a escavar um nicho proeminente, representando esse estilo de vida a partir de todos os ângulos: da moda, do humor, do imaginário homoerótico. Dessa maneira, tocaram em temas e questões importantes, tais como, a interação entre *gays* e heterossexuais, o travestismo e as sexualidades alternativas da cena *gay underground*. Mas de todas as questões levantadas, aquela que aparece mais frequentemente é o “sair do armário”, ato entendido por Palmer (2009) como definidor da consciência de identidade *gay*.

Palmer (2009) considera como um dos grandes triunfos da virada cultural norte-americana dos anos 90 o esforço perene de explicar de maneira positiva esse estilo de vida para o grande público. Retratá-lo em termos de normalidade e diversidade, mais do que anormalidade e desvio, tornou-se um discurso influente entre os filmes hollywoodianos. Para Lopes e Nagime (2015), por sua vez, a comunidade cinematográfica dominante não teria feito mais do que um cinema conciliador, apresentado como inclusivo ainda que servisse tão somente para validar a visão heteronormativa instituída. Por isso diferiria do *New Queer Cinema*, movimento até certo ponto desafiador e *antimainstream* que se distanciou de uma política de identidade por não defender imagens positivas nem negativas, pois ambas haviam sido transformadas em clichês pela repetição simplificada da realidade, buscando imagens plurais de sujeitos e corpos diversos. A partir dos anos 80, com o preconceito cada vez mais forte em relação aos homossexuais, tentou-se mostrar através do cinema um orgulho de suas próprias imagens desviantes da norma majoritária.

Em 1995 a sociedade continuava dividida em relação à homossexualidade. Ainda assim, Palmer (2009) considera o avanço significativo e destaca o papel do cinema. Na sua óptica, os filmes hollywoodianos, apesar de anteriormente terem explorado o tema de forma provisória e artificial, foram capazes de capturar o novo espírito, sinalizando uma virada fundamental em direção ao reconhecimento desse estilo de vida.

Mudanças na opinião pública e na atitude social não acontecem aleatoriamente. São definidas, guiadas e organizadas por aqueles que dispõem das plataformas, veículos, tecnologia e talento para controlá-las. A estratégia da virada para a aceitação dos *gays*, e sua evolução ao longo dos anos 90, demonstra graficamente como um abalo sísmico nas atitudes sociais pode ser desencadeado, manifestado e sustentado pelos meios de comunicação de massa em favor do *mainstream* (PALMER, 2009: 149).

No início dos anos 90, os direitos dos *gays* foram reconhecidos legalmente pela primeira vez, assim como o casamento entre pessoas do mesmo sexo e as “relações *disruptoras* de gêneros”,¹¹ assim definidas por Palmer (2009). De acordo com este autor, a revista norte americana *Entertainment Weekly*, em edição especial de setembro de 1995, tentou entender as forças que fizeram a maré mudar. “É muito simples, *gay* vende”, concluiu a matéria, parafraseada por Palmer. Para ele, o que este argumento fez, a despeito de sua negação da arte e de motivos mais elevados, foi reconhecer a revolução *gay* dos anos 90 como uma cultura de *commodities* bem mais previsível, resultado de um plano friamente calculado. De uma forma ou de outra, o estilo de vida *gay* inundou a cultura popular em meados dos anos 90 (PALMER, 2009). É no *fin de siècle* que *Velvet Goldmine* (VELVET, 1998a) retoma a década de Bowie, na qual podemos identificar as raízes da mudança. Na esteira da virada cultural e suas implicações mais profundas no seio da sociedade, o filme de Todd Haynes recorre ao passado a fim de propor uma reflexão nostálgica sobre o seu tempo, e sobre identidade enquanto performance.

***Velvet Goldmine*: da década de Bowie à nostalgia empeticada**

Velvet Goldmine (VELVET, 1998a) foi nomeado em referência a um *single* lado-B de David Bowie.¹² Audacioso, o filme tem dividido a crítica e o público desde o seu lançamento. A maioria dos comentários negativos se refere à estrutura

¹¹ Traduzido livremente pelo autor. Do original: *gender-bending relationships*.

¹² Canção gravada em 1971 e lançada como “lado B” da reedição britânica do álbum *Space oddity*, em 1975.

narrativa complexa, de natureza opaca, e à ausência de fidelidade para com a biografia de Bowie e a cena do *glam rock* do início dos anos 70. Seus defensores, por outro lado, põem em relevo a miríade de referências intertextuais e a “estrutura labiríntica surreal” (D’CRUZ, 2015: 261), considerada um pasticho da história do cinema. Para D’Cruz (2015), o filme de Todd Haynes é um texto denso, de múltiplas camadas, que não pretende fornecer um ponto de vista unilateral, mas sim desestabilizar os pressupostos do senso comum e o entendimento acerca dos mesmos. Portanto, ainda que seja feito de “começos, términos e novos começos” (EBERT *apud* D’CRUZ, 2015: 261),¹³ o que está no meio parece essencial no sentido de repensar Bowie, o *glam rock*, o culto à celebridade, a vida e a morte, e uma variedade de outros temas e questões (D’CRUZ, 2015).

Na edição de número 530 do *Cahiers du Cinéma*,¹⁴ Emmanuel Burdeau aponta para dois movimentos existentes em *Velvet Goldmine* (VELVET, 1998a). O primeiro está na investigação à la *Cidadão Kane* (CIDADÃO, 1941) conduzida pelo jornalista Arthur Stuart (interpretado por Christian Bale), em busca do paradeiro de seu ídolo Brian Slade (interpretado por Jonathan Rhys Meyers), astro bissexual do *glam rock* desaparecido misteriosamente em meados dos anos 70. À medida que se remete ao passado, o filme narra a história de um grupo de personagens que habitam a órbita social, profissional e sexual desse astro, que ascendeu à fama ao criar a *persona* alienígena Maxwell Demon — por trás da qual é possível reconhecer David Bowie no período Ziggy Stardust. Os paralelos entre Bowie e Slade permeiam *Velvet Goldmine* (VELVET, 1998a), mas, como ressalta D’Cruz (2015), Bowie não está lá. Não aparece, nem é mencionado em um quadro sequer do filme que, a despeito de ser uma obra de ficção, tem muito a nos dizer sobre a contribuição do músico para a cultura popular e para a chamada estética do Eu.

O segundo movimento está na relação com a memória. De acordo com

¹³ EBERT, Robert. Review of the Velvet Goldmine. Disponível em: <<http://www.rogerebert.com/reviews/velvet-goldmine-1998>>. Acessado em: 4 maio de 2014.

¹⁴ BURDEAU, Emmanuel. Velvet Goldmine. *Cahiers du Cinéma*, n. 530, 1 dez. 1998. Disponível em: <<http://www.cinemalefrance.com/fiches/velvetgoldmine.pdf>>. Acessado em: 3 de abril de 2016.

Burdeau, as provas reunidas pelo personagem Arthur Stuart, dez anos depois da morte de Brian Slade, colocam novamente em circulação as imagens congeladas ou esquecidas daquele tempo. Fiel ao uso tradicional do *flashback*, o primeiro movimento, a investigação, anima e revive o passado. O segundo, inserido no primeiro, porém mais violento e selvagem, seleciona as imagens e as imobiliza temporariamente. As memórias são introduzidas pela velocidade do *zoom in*, que dá ao filme um ritmo diferente. A combinação dessas duas forças, uma perfurando a outra a partir de dentro, desenha uma espiral que não deixa espaço para a linearidade pobre do biografismo vulgar, em geral uma regra no mundo da música *pop*. O segundo movimento é, portanto, o de uma paixão — seja ela a paixão por um tempo, uma música, uma pessoa (BURDEAU, 1998). Ao evocar a memória do *glam*, explica D’Cruz (2015), o filme funciona como um arquivo. Enquanto tal, age como um repositório de imagens, sons, tendências da moda e detalhes históricos, proporcionando um relato profícuo sobre um período de certa forma negligenciado da história da cultura *pop*.

Por meio dos temas trabalhados, da reconstituição de época, da trilha sonora, das fontes utilizadas nos títulos e créditos, e da granulação do material fílmico, o diretor Todd Haynes não apenas redimensionou o passado histórico, mas concebeu um mundo inquietante que evoca o espírito dos anos 70. Nos primeiros minutos de *Velvet Goldmine* (VELVET, 1998a), uma multidão de adolescentes se reúne em frente ao Teatro Lyceum, em Londres. O ano é 1974, e “as ruas (...) estão brilhantes com maquiagens e vestidos de lantejoulas, enquanto meninos e meninas da atual moda *glam rock* homenageiam seu santo patrono, a estrela *pop* Brian Slade e sua *persona* futurista Maxwell Demon” (VELVET, 1998a), diz o narrador, que interpreta um repórter da BBC em uma sequência de imagens de *pseudodocumentário*. Estas imagens, somadas àquelas em que Slade aparece montando seu personagem no camarim, guardam semelhanças com as cenas de abertura do filme *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (ZIGGY, 1973), registro do último concerto do personagem espacial de David Bowie. Evidenciam também a tremenda contribuição de Brian Slade para a chamada cultura do excesso, contribuição tão ambígua e desconcertante quanto a de Bowie.

Parece que a juventude de hoje tem um novo jeito com a chamada “liberação sexual” da “geração paz e amor”. Os cachos longos e as miçangas dão espaço à maquiagem purpurinada, salto plataforma e um novo gosto por glamour, nostalgia e simples ousadia. E, liderando este estouro, está ninguém menos que a estrela *pop* Brian Slade, cujos trejeitos estilísticos abriram portas a novos artistas performáticos (...). Graças a Slade, a juventude de hoje canta ritmos completamente diferentes (VELVET, 1998a).

Vimos que Bowie alimentou o desejo de seus fãs pelo estrelato, mas também ofereceu um antídoto para o seu efeito ao aposentar Ziggy Stardust no palco, em 3 de julho de 1973. Como consequência, o astro de adulação popular se tornaria, nos anos seguintes, um *superstar*. *Velvet Goldmine* (VELVET, 1998a) não apenas recria esse momento, como o extrapola. Assim como *Cidadão Kane* (CIDADÃO, 1941) abre com o fim do personagem-título, o filme de Todd Haynes começa com a morte de Brian Slade, alvejado por um tiro no palco do Lyceum durante sua última apresentação. Um jovem Arthur Stuart testemunha a queda do seu ídolo, mas acaba descobrindo, depois de adulto, que tudo não passara de uma farsa e um grande golpe publicitário. Dez anos mais tarde Stuart olha para trás, agora como jornalista, para aquele capítulo singular da história. No decorrer do filme, ele é assombrado pelas memórias da adolescência, pelos tempos mais coloridos de experimentação e liberdade, muito distantes da Nova York cinzenta e distópica de 1984. Para D’Cruz (2015), Stuart desempenha um papel importante no filme pois fornece uma perspectiva de fã para o fenômeno *glam*. Ao mesmo tempo, como veremos adiante, ele ancora a narrativa como personificação das contradições existentes entre a promessa de liberação pessoal do *glam* e suas entranhas narcisistas.

A memória está diretamente ligada ao que Bennet (2010) define como *fandom queer*. Arthur Stuart revisita com nostalgia momentos da adolescência, e acaba se confrontando com lembranças da juventude perdida e do estranhamento com a cultura normativa do início dos anos 70, que se torna ainda mais estranha na vida adulta, com a sua sexualidade *queer* agora reprimida. Afinal, foi a cena cultural do *glam*, com seus astros *gays* e bissexuais, que o ajudara a sair do armário. Seja

percorrendo os subúrbios de Manchester com peças de roupa extravagantes, pedindo dinheiro emprestado a um amigo para comprar o disco *The Ballad of Maxwell Demon* — com a imagem de um Slade nu e sedutoramente andrógino adornando a capa —, ou se masturbando sobre o encarte do álbum em seu quarto. Os embaraçosos entusiasmos da juventude não podem ser separados da sua sexualidade à flor da pele, saturada de vergonha (BENNET, 2010).

À medida que as memórias de Stuart se misturam com as lembranças dos entrevistados, como o primeiro empresário de Brian Slade, Cecil (interpretado por Michael Feast), e a ex-esposa do astro, Mandy (interpretada por Toni Collette), esses fragmentos oferecem um vislumbre do ambiente social e da cultura jovem da Inglaterra dos anos 70, com seus concertos de *rock*, moda extravagante, crítica musical e cultura *gay*. De acordo com D’Cruz (2015), essa narrativa deve muito a *Cidadão Kane* (CIDADÃO, 1941). Tal qual o jornalista do filme de Orson Welles, Stuart escava o passado em busca de informações que possam ajudá-lo a desmistificar o herói morto. Mas a figura de Brian Slade é estranhamente enigmática,¹⁵ e pode-se dizer que a sua identidade “nunca é estabelecida como outra coisa senão performance” (DOANE *apud* BENNET, 2010: 25).¹⁶ De certa forma, ambos os filmes tratam da autodeificação de um homem.

Dada a combinação e a justaposição de diferentes histórias, podemos dizer que *Velvet Goldmine* (VELVET, 1998a) foi calcado na estrutura do mito,¹⁷ cujas narrativas continuam a moldar a produção cultural. O filme se desenrola como um sonho, não segue a lógica narrativa comum às cinebiografias, apropriando-se de outras produções — como os documentários musicais e a cultura dos videoclipes — e principalmente, da estrutura de *Cidadão Kane* (CIDADÃO, 1941). Para D’Cruz (2015: 265), “seu esquema temporal (...) divaga sem descanso entre o século XIX (Dublin), o início dos anos 70 (Londres) e os anos 80 (Nova York) — o ‘presente’

¹⁵ David Bowie foi definido da mesma forma por Doggett (2014).

¹⁶ DOANE, Mary Ann. “Pathos and Pathology: The Cinema of Todd Haynes”. In: *Camera Obscura* 19, n. 3, vol. 15, Durham, NC: Duke University Press, 2004, p. 1-21.

¹⁷ Cf. ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

nominal de seu mundo diegético”. Em uma estrutura não-linear, a vida pessoal e profissional dos personagens é mostrada em sequências de *flashback* dos anos 50, 60 e 70. Conforme Welles demonstrou, e o historiador cultural Peter Conrad (2005) destaca, a mescla de *flashbacks* com *flash-forwards* é capaz de confundir nossa certeza sobre o momento em que os eventos se sucederam.

Cidadão Kane (CIDADÃO, 1941) abre com um plano-detelhe na placa de uma propriedade particular, na qual está escrito “não ultrapasse”. Ordenando que fiquemos do lado de fora, o diretor pretendia advertir sobre os perigos de ver e ouvir um filme (CONRAD, 2005). *Velvet Godmine* (VELVET, 1998a), por sua vez, abre com a epígrafe “Apesar do que está prestes a ver se tratar de uma obra de ficção, ainda assim deve ser tocada no volume máximo”.¹⁸ Neste caso, somos instruídos a entrar na ficção com certa intensidade (BENNET, 2010). A epígrafe dá lugar à imagem do céu noturno pontilhado de estrelas. Uma estrela cadente risca a tela, e a narradora afirma: “As histórias, como as ruínas antigas, são as ficções de impérios. Enquanto tudo esquecido está suspenso em reinos escuros do passado, sempre ameaçando retornar” (VELVET, 1998a). Segundo D’Cruz (2015), estas palavras sinalizam o ceticismo de Haynes para com a autoridade da história oficial e sua intenção de produzir uma história de tipos esquecidos, a fim de rememorar o espírito dos antepassados não-musicais do *glam rock* que habitam as esferas do mito, do misticismo e da ficção científica. Dessa maneira, o filme oferece uma análise histórica e genealógica acerca da formação de David Bowie enquanto ícone cultural.

A estrutura de *Cidadão Kane* (CIDADÃO, 1941), aplicada à *Velvet Goldmine* (VELVET, 1998a), ajudou a organizar o que D’Cruz (2015) chama de “fantasmas”, metáfora utilizada pelo autor para se referir aos personagens históricos que influenciaram Bowie ou viveram no mesmo universo que ele, e que estariam presentes no subtexto da produção. Haynes evoca em seu filme o fantasma de

¹⁸ Haynes, aqui, faz referência à instrução que aparece na contracapa da versão original do álbum *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (RCA, 1972), de David Bowie: “PARA SER TOCADO NO VOLUME MÁXIMO”.

diversas figuras, dentre as quais se destaca Oscar Wilde. Este, um dândi imperdoável — ao mesmo tempo uma celebridade enaltecida pela elite literária londrina e um rebelde marginalizado pela sua etnia irlandesa e pela homossexualidade —, parece ter sido quem explorou, de forma mais eloquente em sua época, as identidades sexuais ambíguas.

Nos dias de hoje, Wilde é lembrado “como o orador mais espirituoso da história e como o mais icônico mártir dos direitos *queer*” (SALAMENSKY *apud* D’CRUZ, 2015: 267).¹⁹ O próprio sobrenome do escritor, conforme aponta D’Cruz (2015), funciona como metonímia para um fenômeno social do século XIX, ligado aos movimentos literários do esteticismo e decadentismo, comumente associados à figura do dândi. Stan Hawkins vê o dândi como um *outsider*; obcecado com a revolta por meio do estilo pessoal, é uma “criatura de elegância sedutora, vaidade e ironia, que joga com as convenções para seu próprio fim. Ao mesmo tempo, alguém cujos gostos transitórios nunca se esquivam do excesso, do protesto e da rebelião” (HAWKINS *apud* D’CRUZ: 2015: 269).²⁰

A trilha sonora *Velvet Goldmine* (VELVET, 1998b) é predominantemente dos anos 70. As músicas, compostas por Brian Eno, Gary Glitter, Bryan Ferry, T. Rex, Joe Cocker, Lou Reed, Iggy Pop, entre outros artistas, pautam a narrativa e oferecem um vislumbre do estilo de vida alternativo de Arthur Stuart em seus tempos de adolescente suburbano sexualmente confuso. Para D’Cruz (2015) o filme reforça a centralidade da música na vida de pessoas ordinárias em seu retorno a momentos-chave da vida do personagem, nos quais ele “literalmente reinventa a sua consciência de identidade pessoal ao consumir a música de Brian Slade e ao adotar o seu estilo” (D’CRUZ, 2015: 270).

A própria criação de Ziggy Stardust foi atribuída a ídolos que desempenharam um papel importante na formação musical de Bowie. Entre eles, destacam-se o

¹⁹ SALAMENSKY, S.I. *The modern art of influence and the spectacle of Oscar Wilde*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

²⁰ HAWKINS, Stan. *The British Pop Dandy: Masculinity, popular music and culture*. London: Ashgate, 2009.

texano Norman Carl Odam, mais conhecido como Legendary Stardust Cowboy, que privilegiou narrativas sobre o espaço sideral; e Vince Taylor, líder da banda The Playboys durante os anos 50 e 60, que combinou a música com a indumentária teatral.²¹ Estas foram algumas das influências vitais de Ziggy, que, por sua vez, criou uma política de identidade. Além dos astros do rock do terceiro quarto do século XX, o filme também dialoga com outras obras do quadro referencial de David Bowie: a literatura, de Wilde e Genet, o cinema de Orwell, o teatro, a mímica e o imaginário da ficção científica.

Em entrevista que antecede a publicação do roteiro do filme, o diretor Todd Haynes discorre sobre as ecléticas influências dos artistas ligados ao *glam*, que

Olhavam para trás, para a história — para referências hollywoodianas, nostalgia, Valentino, etc. — e para frente, para o futurismo de Kubrick. Foi o que David Bowie fez na época — estava se tornando uma máquina de xerox humana, atraindo referências constantes e recopilando-as, condensando-as, destilando-as em seu próprio diagrama narrativo que se tornou Ziggy Stardust (...). Obviamente, nesse processo de recombinação e reconstrução a noção de verdade e autenticidade se perde (HAYNES *apud* D'CRUZ, 2015: 265).²²

Conforme aponta D'Cruz (2015), Haynes utilizou a iconografia da ficção científica para introduzir na trama a figura de Oscar Wilde, conhecido por sua sagacidade, extravagância, glamour e senso de estilo. Depois da passagem da estrela cadente, um disco-voador brilhante emerge da nuvem de poeira cósmica e deposita na Terra uma criança recém-nascida, à porta de uma casa georgiana. Estamos em Dublin, em 1854 — o ano de nascimento do escritor. A cena seguinte mostra os criados da casa surpresos com o achado. A imagem dissolve e o espectador é transportado para 1862. Uma sequência em *travelling* enfoca os estudantes da primeira fileira de uma sala de aula irlandesa; a câmera passa

²¹ BANKS, Alec. The real-life rocker who inspired David Bowie's "Ziggy Stardust". HIGHSNOBIETY, 14 jan. 2016. Disponível em: <<http://www.highsnobiety.com/2016/01/15/the-real-life-rocker-who-inspired-david-bowie-ziggy-stardust/>>. Acessado em: 25 de abril de 2017.

²² HAYNES, Todd. Velvet Goldmine. Screenplay. London: Faber & Faber, 1998.

lentamente pelo rosto de cada um, enquanto falam sobre as suas ambições futuras: “Eu quero ser um fazendeiro” ou “Eu quero ser um advogado” (VELVET, 1998a), dizem eles. A maioria dos meninos almeja desempenhar ofícios tradicionais quando adultos. Mas a última criança da fila é Oscar Wilde, que declara, para a surpresa do professor: “Eu quero ser um ídolo *pop*” (VELVET, 1998a).

Segundo D’Cruz (2015), Wilde congrega uma série de elementos identificáveis como aspectos-chave de Ziggy Stardust, *persona* que apresenta o Eu como obra de arte. A combinação única de *glamour*, sagacidade, celebridade e sexualidade moralmente decadente define o escritor como uma estrela de *rock gay* por excelência, embora preceda a era do *rock*. Tal combinação faria de Wilde “uma personalidade distinta — talvez o primeiro ‘*Starman*’ [BOWIE, p1972], um homem do teatro, indiscutivelmente, e uma figura que explorou com coragem as possibilidades transformativas do estilo” (D’CRUZ, 2015: 269).²³ Ainda segundo o autor (2015), ao apresentar Oscar Wilde como um alienígena, Haynes não apenas reconhece o quanto essa figura assombra Ziggy Stardust, como também ressalta o seu lugar central na genealogia do *glam* — ao ver no escritor o primeiro de uma espécie (alienígena) de uma nova categoria de identidade homossexual. Não obstante, a sexualidade ambígua de David Bowie talvez seja a característica mais memorável do arco de Ziggy, de modo que as práticas *disruptoras* de gênero associadas ao *glam* permeiam a narrativa de *Velvet Goldmine* (VELVET, 1998a). Contudo, o autor alerta que a lógica da desconstrução nos ensina a ser cautelosos com as origens. O importante, na verdade, é reconhecer a identidade múltipla de figuras como Oscar Wilde e David Bowie (D’CRUZ, 2015).

Isto requer que (...) consideremos o status “alienígena” de Wilde, porque Wilde, Bowie e Haynes nos convidam a repensar, de diferentes maneiras, os pressupostos do senso comum a respeito de identidades e práticas sexuais, e conexões entre sexualidade e sociedade, perturbando a distinção entre heterossexual e

²³ *Starman*, canção gravada por Bowie em fevereiro de 1972.

homossexual, lembrando-nos de que tais classificações também têm uma história (D'CRUZ, 2015: 268).

Em sua reflexão sobre identidade enquanto performance, *Velvet Goldmine* (VELVET, 1998a) eleva o personagem Brian Slade a herdeiro da tradição estética e de autopromoção *wildeana* (BENNET, 2010), também representada por outro personagem. A cena que toma lugar no pátio de uma escola inglesa em 1955, no início do filme, mostra o pequeno Jack Fairy (interpretado por Osheen Jones) estirado no chão após apanhar de seus colegas (VELVET, 1998a). A cena seguinte é definida por D'Cruz (2015) como epifania importante: ao observar o rosto ferido diante do espelho, o menino nota que a sua boca está cortada; começa então a espalhar o sangue nos lábios, cuidadosamente, como se estivesse aplicando batom, e sorri radiante para o próprio reflexo. Aqui, "O jovem Jack Fairy vê a possibilidade de fazer do estilo um ato subversivo e de auto moldagem celebratória" (D'CRUZ, 2015: 267). Costuras, cortes e *flashes* são outros recursos do vocabulário cinematográfico utilizados para a formação e dissolução da identidade *queer*. Segundo Bennet (2010), a sequência em que Stuart se masturba diante a imagem de Brian Slade entrelaça a performance *queer* do astro, sua disseminação midiática, o *fandom* e o erotismo fluido que se infiltram nesses momentos e espaços.

Velvet Goldmine (VELVET, 1998a) fomentou um interesse renovado, tanto popular quanto acadêmico, pelo fenômeno do *glam rock*. Logo, ajudou a preencher a lacuna existente antes de seu lançamento — limitada a meros comentários sobre o movimento, em geral escritos por fãs, desprovidos de autorreflexão crítica e preocupação com o contexto histórico. David Bowie foi uma figura-chave do *glam* por várias razões observadas anteriormente. O espírito subversivo, o senso de estilo e a aparente bissexualidade, que exibiu publicamente, tornaram-se matéria-prima para suas canções, sendo incorporadas na figura de Ziggy Stardust. No entanto, Haynes se utilizou da carreira de Bowie como modelo frouxo para seu filme, distanciando-se do arco factual, histórico e biográfico do músico. Arthur Stuart investiga Brian Slade e o movimento *glam* do

tempo em que vive, o presente do mundo diegético, versão distópica dos anos 80 – não por acaso, 1984. Neste tempo, o astro ressurgue metamorfoseado em Tommy Stone (interpretado por Alastair Cumming), retrato espalhafatoso da ganância econômica e da ameaça heteronormativa da política e da cultura neoconservadoras (BENNET, 2010). A frivolidade subversiva de Maxwell Demon se transformou na cobiça mercenária dessa nova *persona*, que guarda semelhanças com o aristocrático Thin White Duke, de um esgotado David Bowie dos anos 80 (D'CRUZ, 2015). Dessa maneira, o filme evoca preocupações ainda prementes no fim dos anos 90, época em que foi produzido.

Considerações finais

Inspirado pelo arco Ziggy Stardust da carreira de David Bowie, *Velvet Goldmine* (VELVET, 1998a) restaura o interesse por um capítulo esquecido da história contemporânea, colocando em evidência um artista ainda pouco explorado pela academia. Embora David Bowie não apareça no filme, nem sequer seja mencionado, traços de sua vida pessoal e de sua carreira permeiam toda a narrativa. Suas apropriações do cinema e do imaginário da ficção científica, a exemplo dos épicos espaciais; sua *persona* alienígena e subversiva; seus parceiros artísticos e desafetos amorosos; sua bissexualidade manifesta, em tempos de liberação sexual; a saída de cena, glamorosa e ousada; e a microcultura criada por ele. Bowie, por trás de Ziggy e de sua promessa de salvação, acabou revelando as contradições do movimento *glam* e o caráter efêmero do estrelato. Mostrou como um artista, transformado em *commodity*, pode ser consumido e devorado pelos fãs. Brian Slade e Maxwell Demon, por sua vez, funcionam como uma representação literal do fim do *glam rock* e dos sonhos de toda uma geração.

Lançando mão de uma variedade de influências intertextuais, *Velvet Goldmine* (VELVET, 1998a) fornece um relato complexo do *glam rock* enquanto fenômeno cultural. Rememora os antepassados do movimento, que habitam as esferas do mito e da ficção científica, e traz à tona temas como a memória e a identidade. Em

sua luta contra a autoridade da história tradicional, opera a releitura e o redimensionamento do passado histórico; embaça distinções entre fantasia e realidade, fato e ficção, ou mesmo passado, presente e futuro; constrói assim uma história alternativa que repensa a sociedade sob um aspecto *queer*. Mesmo considerando a faceta subversiva do *glam*, detentora da capacidade de perturbar as justaposições sociais dos anos 70, o filme não deixa de revelar as contradições entre a promessa de liberação sexual e as entranhas narcisistas do movimento. Revela também a ganância econômica e a ameaça heteronormativa da política e da cultura neoconservadoras da década seguinte, apresentada como uma distopia *orwelliana* — que funciona como representação dos anos 90, revelando questões prementes como o preconceito e a violência contra os homossexuais.

Referências

2001: uma odisséia no espaço. Direção, roteiro e produção: Stanley Kubrick. Intérpretes: Keir Dullea; Gary Lockwood; William Sylvester; Daniel Richter; Leonard Rossiter, e outros. Música: György Ligeti. Los Angeles: Metro-Goldwyn-Mayer, 1968. 1 bobina cinematográfica (149 min), son., color., 35mm.

BANKS, Alec. The real-life rocker who inspired David Bowie's "Ziggy Stardust". *HIGH-SNOBIETY*, 14 jan. 2016. Disponível em: <<http://www.highsnobiety.com/2016/01/15/the-real-life-rocker-who-inspired-david-bowie-ziggy-stardust/>>. Acessado em: 25 de abril de 2017.

BAUMAN, Zygmunt. *Ensaio sobre o conceito de cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

BENNET, Chad. "Flaming the Fans: Shame and the Aesthetics of Queer Fandom in Todd Haynes's *Velvet Goldmine*". *Cinema Journal*, 49, n. 2, University of Texas Press, 2010, p. 17-39. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/journals/cinema_journal/v049/49.2.bennett.pdf>. Acessado em: 12 de dezembro de 2015.

BOWIE, David. *Scary monsters (and super creeps)*. New York: RCA, p1980. 1 disco sonoro (45 min), estéreo.

_____. *The rise and fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*. Londres: Philips, p1972. 1 disco sonoro (38 min), estéreo.

BOWIE, David. *Space oddity*. (relançamento de *David Bowie*). New York: RCA, p1972. 1 disco sonoro (45 min), estéreo.

_____. *David Bowie*. Londres: Philips; New York: Mercury, p1969. 1 disco sonoro (45 min), estéreo.

BOWIE, David; ROCK, Mick. *Moonage daydream: the life and times of Ziggy Stardust*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2002.

BREWARD, Christopher. Pois “We are the Goon Squad: Bowie, a moda e a força das capas de LPs, 1967-83”. In: MARTINI, Ana; TOLEDO, Raquel (coord.). *David Bowie é o assunto*. Trad.: Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 192-233.

BURDEAU, Emmanuel. “Velvet Goldmine”. *Cahiers du Cinéma*, n. 530, 1 dez. 1998. Disponível em: <<http://www.cinemalefrance.com/fiches/velvetgoldmine.pdf>>. Acessado em: 3 de abril de 2016.

CHAPMAN, Ian. “Ziggy’s urban alienation: assembling the heroic outsider”. In: CINQUE, Toija; MOORE, Christopher; REDMOND, Sean. *Enchanting David Bowie: space/time/body/memory*. London: Bloomsbury, 2015, p. 27-48.

CIDADÃO Kane. Direção, roteiro e produção: Orson Welles. Intérpretes: Joseph Cotten; Dorothy Comingore; Agnes Moorehead; Ruth Warrick; Ray Collins, e outros. Música: Bernard Herrmann. Los Angeles: RKO Radio Pictures, 1941. 1 bobina cinematográfica (119 min), son., p&b, 35mm.

CINQUE, Toija; MOORE, Christopher; REDMOND, Sean. *Enchanting David Bowie: space/time/body/memory*. London: Bloomsbury, 2015.

CONRAD, Peter. *Orson Welles: Historias de su vida*. Madrid: Ediciones Jaguar, 2005.

CORRIDA silenciosa. Direção: Douglas Trumbull. Roteiro: Deric Washburn. Produção: Michael Gruskoff. Intérpretes: Bruce Dern; Cliff Potts; Ron Rifkin; Jesse Vint; Mark Persons, e outros. Música: Peter Schickele. Los Angeles: Universal Pictures, 1972. 1 bobina cinematográfica (89 min), son., color., 35mm.

D’CRUZ, Glenn. “He’s not there: Velvet Goldmine and the specters of David Bowie.” In: CINQUE, Toija; MOORE, Christopher; REDMOND, Sean. *Enchanting David Bowie: space/time/body/memory*. London: Bloomsbury, 2015, p. 259-274.

DOGGETT, Peter. *O homem que vendeu o mundo: David Bowie e os anos 70*. Trad.: José Roberto O’Shea. Curitiba: Nossa Cultura, 2014.



FILADÉLFIA. Direção: Jonathan Demme. Roteiro: Ron Nyswaner. Produção: Ronald Bozman. Intérpretes: Tom Hanks; Denzel Washington; Roberta Maxwell; Buzz Killman; Karen Finley, e outros. Música: Howard Shore. Culver City: Tristar Pictures, 1993. 1 bobina cinematográfica (125min), son., color., 35mm.

FUTAGAWA, Cristiane B. (coord.). *David Bowie*. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, 2014.

HOBSBAWM, Eric. *Tempos fraturados*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOMEM que caiu na Terra, O. Direção: Nicolas Roeg. Roteiro: Paul Mayersberg. Produção: Michael Deeley. Intérpretes: David Bowie; Rip Torn; Candy Clark; Buck Henry; Bernie Casey, e outros. Música: John Phillips. Londres: British Lion Film Corporation, 1976. 1 bobina cinematográfica (139 min), son., color., 35mm.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad.: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LARANJA mecânica. Direção, roteiro e produção: Stanley Kubrick. Intérpretes: Malcolm McDowell; Patrick Magee; Michael Bates; Warren Clarke; John Clive e outros. Música: Wendy Carlos. Los Angeles: Warner Bros., 1971. 1 bobina cinematográfica (136 min), son., color., 35mm.

LENNON, John. *Plastic Ono Band*. Londres: Apple/EMI, p1970. 1 disco sonoro (39 min).

LOPES, Denilson; NAGIME, Mateus. "New queer cinema e um novo cinema queer no Brasil". In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (org.). *New queer cinema: cinema, sexualidade e política*. São Paulo: Caixa Cultural, 2015, p. 12-17.

MARTINI, Ana; TOLEDO, Raquel (coord.). *David Bowie é o assunto*. Trad. Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MARSH, Geoffrey. "Astronauta de espaços interiores: Sundridge, Park, Soho, Londres... Marte". In: MARTINI, Ana; TOLEDO, Raquel (coord.). *David Bowie é o assunto*. Trad.: Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 26-67.

PAGLIA, Camille. "Teatro de gênero: David Bowie no apogeu da revolução sexual". In: MARTINI, Ana; TOLEDO, Raquel (coord.). *David Bowie é o assunto*. Trad.: Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 68-97.

PALMER, William J. *The films of the Nineties: the decade of spin*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

SOLARIS. Direção: Andrei Tarkovsky. Roteiro: Stanislaw Lem. Produção: Mikhail Romadin. Intérpretes: Natalya Bondarchuck; Donatas Banionis; Jüri Järvet; Vladislav Dvorzhetskiy; Nikolay Grinko e outros. Música: Eduard Artemev. Moscou: Mosfilm, 1972. 1 bobina cinematográfica (167 min), son., color, 35mm.

STONES, Rolling, The. *Let it bleed*. Londres: Decca, p1969. 1 disco sonoro (42 min).

VELVET Goldmine. Direção: Todd Haynes. Roteiro: James Lyons e Todd Haynes. Produção: Christopher Ball. Intérpretes: Ewan McGregor; Jonathan Rhys Meyers; Christian Bale; Toni Colette e outros. Música: Carter Burwell. Londres: Channel Four Films, 1998a. 1 bobina cinematográfica (118 min.), son., color., 35mm.

VELVET Goldmine. Londres: London Records, 1998b. 1 CD (118 min).

WILDE, Oscar. "The Remarkable Rocket." In: *The Happy Prince and Other Tales*. 10 ed. Salt Lake City, UT: Project Gutenberg Literary Archive Foundation, [1910] 2003. Disponível em: <<http://tinyurl.com/j9whlvs>>. Acessado em: 2 de maio de 2016.

ZIGGY Stardust and the Spiders from Mars. Direção: D.A. Pennebaker. Produção: Tony Defries. Intérpretes: David Bowie; Mick Ronson; Trevor Bolder; Mick Woodmansey; Ken Fordham e outros. Música: David Bowie. Londres: Mainman, 1973. 1 bobina cinematográfica (90 min), son., color., 35mm.

**A escritura do som em sua inscrição na literatura e no cinema:
o leitmotiv e o suspense em Rebecca**

Sylvia Cristina Toledo Gouveia¹

¹ *Doutoranda em Literatura na Universidade de Brasília, Mestre em Literatura e Outras Artes pela Universidade Federal de Santa Catarina, Bacharel em Direito pela Universidade do Vale do Itajaí e em Letras pela Universidade de Brasília. É pesquisadora integrante do Grupo de Estudos em Literatura e Cultura –LitCult/UnB, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília.*

e-mail: toledoygouveia@gmail.com

Resumo

Os estudos interartes viabilizam a apreensão dos signos contidos num *locus* intermediário que revela as nuances do diálogo entre as artes. A escritura do som na literatura permite o acesso daquilo que, embora não esteja contido no texto escrito, faz parte do caráter literário da obra e vem à tona no instante da recepção do texto. No cinema, essa escritura revela o alcance semântico da trilha sonora, em suas dimensões concreta e subjetiva, na composição das cenas. O presente estudo objetiva realizar uma análise do *leitmotiv* na formação do suspense em *Rebecca*, romance de Daphne Du Maurier, e em sua adaptação cinematográfica, de Alfred Hitchcock, propondo uma reflexão acerca do lugar do som no espaço romanesco e na arte cinematográfica.

Palavras-chave: cinema; literatura; *Rebecca*; som.

Abstract

The interart studies enable the seizure of the signs contained in an intermediate locus that reveals the nuances of the dialogue between the arts. The scripture of sound in the literature provides access to what, although not contained in the written text, is part of the literary character and comes up in reception. In cinema, this scripture reveals the semantic range of the soundtrack, in its concrete and subjective dimensions, in the composition of the scenes. This study aims to carry out an analysis of the *leitmotiv* in the formation of suspense in *Rebecca*, the novel by Daphne Du Maurier, and its film adaptation, directed by Hitchcock, proposing a reflection about the sound's place in the novelistic space and cinematic art.

Keywords: Cinema; Literature; *Rebecca*; Sound.

A investigação das inter-relações entre as artes, da qual se ocupam a tradução intersemiótica, os estudos interartes e a estética comparada – esta última definida por SOURIAU (1982: p. 19) como “disciplina cuja base é o confronto das obras entre si e dos procedimentos das diferentes artes” –, torna necessária uma ultrapassagem das disciplinas particulares em prol da apreensão de um objeto que se situa num *intermezzo* entre uma arte e outra(s). As correspondências e os diálogos existentes podem ser estudados sob perspectivas diversas, desde a análise de uma arte que figura como tema no íterim de outra até a análise das estruturas que dialogam entre si, por meio do intercâmbio de recursos próprios das diferentes linguagens.

No caso do estudo das relações entre a literatura e a música, para além de um cruzamento interdisciplinar, mostra-se relevante a superação da noção de literatura limitada à tradição da escritura, de modo a levar em consideração a existência de elementos que, embora contidos nos signos linguísticos, extrapolam a mera decodificação dos signos gráficos e invocam o empenho do corpo para conferir sentido à experiência oriunda do texto. Paul ZUMTHOR, em *Performance, recepção e leitura* (2014), abre espaço para esse percurso apresentando como ponto de chegada aquilo que ele denomina “percepção sensorial do ‘literário’”. Partindo da estética da recepção de Wolfgang Iser, ZUMTHOR (2014: p. 60) introduz no campo da recepção dos textos literários as percepções sensoriais, aduzindo que “a leitura se desenrola sobre o pano de fundo do barulho de voz que o impregna”:

É no nível da obra que se manifesta o sentido global, abrangendo, como o do texto, múltiplos elementos significantes, auditivos, visuais, táteis, sistematizados ou não no contexto cultural; o que eu denominaria o barulho de fundo existencial (as conotações, condicionadas pelas circunstâncias e o estado do corpo do receptor, do texto e dos elementos não textuais). (ZUMTHOR, 2014: p. 74)

Ao introduzir, a propósito de suas ideias em torno da performance da poesia vocal, a percepção sensorial na recepção não apenas das poéticas orais, mas também dos textos escritos, o medievalista invoca a *Fenomenologia da*

Percepção, de MERLEAU-PONTY (1999), indicando a existência de uma acumulação de conhecimentos da ordem das sensações, a qual, embora não aflore no campo da racionalidade, constitui um fundo de saber – e de sentir – sobre o qual o resto se constrói (ZUMTHOR, 2014: p. 76). A abertura dessa fresta, que amplia os horizontes da atividade de leitura concebida como mera decodificação gráfica, viabiliza a consideração, no ato de leitura, de elementos cujo significante e o significado encontram-se esculpidos no signo linguístico, mas que nos remetem a uma dimensão da percepção que reside no que Merleau-Ponty designa por conhecimento antipredicativo.

Abordar a escritura da música na literatura sob esse viés coloca-nos, todavia, diante de uma problemática, que nos conduz à natureza da Música enquanto arte. A propósito dessa natureza, aduz SOURIAU (1983: p. 134):

Não há dúvida de que ela seja uma arte de primeiro grau. Muitas obras musicais (uma fuga de J. S. Bach, um *Arabesco* de Schumann servirão de exemplo) são puras curvas melódicas ou puras combinações de cores harmônicas, sem que haja necessidade de procurar outras razões para a sua existência estéticas além daqueles que são inerentes à arquitetura sonora, ao meandro da melodia, à ondulação dos ritmos, ao frêmito ou à eclosão dos acordes.

SOURIAU distingue a música da literatura, esta última concebida como arte de segundo grau, por seu caráter representativo, pela característica que a música possui, especificamente a abstrata, de não aludir diretamente à representação do mundo, senão à manifestação de si mesma. Isso não significa renegar a dimensão narrativa de sua linguagem e subjugar o seu caráter expressivo, tampouco conferir à música o *status* de mera transmissora de sentimentos (ibid.: p. 138), mas pontuar o traço distintivo da música abstrata em relação às artes cuja representatividade de ideias opera-se de maneira direta e objetiva. É evidente que tal característica não se aplica à canção, que para além da dimensão melódica possui um texto, e nem mesmo, no campo da música erudita, à chamada música programática, que também possui um correspondente textual. De qualquer sorte, tal ponderação possui notável importância para as investigações acerca da expressividade e do sentido musical, que interessa, particularmente, aos estudos

acerca das tópicas musicais, desenvolvidos por Leonard Meyer, no âmbito de suas análises sobre a retoricidade na música.

O estudo das tópicas musicais pressupõe a compreensão da música enquanto discurso. Sendo, pois, as tópicas consideradas figuras da retórica musical, sua plenitude significativa não é oriunda apenas de sua feição interna, mas também da posição de sua articulação no discurso musical. A progressão das posições das tópicas na cadeia sintagmática de um discurso musical sugere a existência de uma espécie de esquema narrativo que se encontra em um nível mais abstrato, que passa por uma atividade hermenêutica que não se limita a interpretar e nomear as tópicas encontradas no discurso, mas a explicar como estas governam a sucessão dos afetos despertados pela música (MEYER, 2000: p. 263). No ínterim dessa atividade interpretativa, a leitura da partitura, no caso da música escrita, permite a visualização da cadeia de tópicas expressivas. Por outro lado, quando não se possui acesso visual à partitura, ou mesmo para um leigo que se pauta na simples audição da obra, as tópicas de um discurso musical expressam-se em sua qualidade sígnica no momento da recepção, tornando-se objetos analíticos de significação musical, apreensíveis pela percepção. Leonard Meyer, precursor dos estudos acerca das tópicas, assim define a preocupação de suas análises:

The present study is concerned with an examination and analysis of those aspects of meaning which result from understanding of and response to relationships inherent in the musical progress rather than with any relationships between the musical organization and the extramusical world of concepts, actions, characters, and situations. The position adopted admits both formalist and absolute expressionist viewpoints. For though the referential expressionists and formalists are concerned with genuinely different aspects of musical experience, the absolute expressionists and formalists are actually considering the same musical process and similar human experience from different, but not incompatible, viewpoints. (MEYER, 1956: p. 3)

A teoria das tópicas investiga, em síntese, a relação sensorial que as músicas despertam no ouvinte – daí o nível abstrato do esquema narrativo do discurso musical, a que se refere Meyer. Uma exemplificação do resultado da investigação

das tópicas no ínterim da sintaxe entre os sons, instrumentos e seus possíveis arranjos poderia ser dada com uma menção à chamada tópica pastoral. Presente, dentre outras obras, na Sexta Sinfonia de Beethoven – *A Sinfonia Pastoral* –, a tópica pastoral é demarcada pela presença e articulação de instrumentos que sugerem uma sensação bucólica, remetendo o ouvinte à calma da vida no campo e conferindo uma dimensão narrativa ao discurso musical¹. Nesse ponto, os estudos de Meyer aliam-se à fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty, viabilizando o alcance da escritura da música em obras literárias, uma vez consideradas as percepções despertadas pelo “barulho de fundo existencial”, a que se refere ZUMTHOR (2014: p. 74), no ato da leitura, ou seja, no momento da recepção.

O romance *Rebecca*, de Daphne Du Maurier, publicado pela primeira vez em 1938, narra a história de uma jovem, órfã e humilde, que conhece, em um hotel de Monte Carlo, Maxim (Mr. de Winter), um viúvo proprietário da famigerada mansão Manderley. Após um breve envolvimento, ambos se casam e a personagem, cujo nome não é revelado no romance, muda-se com Maxim para Manderley. Entretanto, a nova Mrs. de Winter, tímida e insegura, não consegue se sentir à vontade naquele que deveria ser o seu novo lar, local onde se percebe pouco ajustada diante da onipresença da primeira Mrs. de Winter. Falecida há alguns anos num suposto afogamento, no mar que se estende diante de Manderley, Rebecca, a primeira esposa de Mr. de Winter, permanece viva por meio das marcas de suas iniciais em objetos espalhados pela mansão, das alusões elogiosas feitas por parentes e criados, e, especialmente, da figura de Mrs. Danvers, a governanta. A tônica da obra consiste, destarte, na presença de Rebecca pelos corredores de Manderley, observando os passos de sua sucessora e reprovando a cada instante o seu comportamento. Rebecca já é morta quando

¹Vale fazer menção, a propósito dos diálogos entre a literatura e a música e da presença da tópica pastoral, ao romance *A Sinfonia Pastoral*, de André Gide, publicado em 1919. No romance, *A Sinfonia Pastoral* não ocupa apenas o papel de temática na narrativa, mas confere aspectos estruturais à obra de Gide, em movimentos e linhas melódicas.

da chegada da nova Mrs. de Winter, não se encontrando, portanto, presente fisicamente na mansão. Entretanto, a onipresença de Rebecca no decurso narrativo figura como uma epifania que assombra a nova Mrs. de Winter, ameaçando a sua posição em seu novo lar e colocando em prova o valioso amor de Maxim.

A marca crucial de Rebecca no romance, especialmente no imaginário da nova Mrs. de Winter, é a alusão ao barulho do mar, que remete à vida e à morte da personagem. Rebecca possuía uma cabana que lhe servia de refúgio, às margens do oceano. Gostava de navegação e veio fatalmente a morrer afogada, durante um passeio. Ademais, possuía como ambiente próprio em Manderley justamente o único cômodo da casa de onde era possível ouvir nitidamente o barulho das ondas. Desse modo, estreitos eram os liames entre Rebecca e o mar, cujo som configura-se como *leitmotiv* de sua onipresença na obra de Daphne Du Maurier.

Bem como a personagem Rebecca, o som do mar é paulatinamente inserido na narrativa, de modo a sugerir uma correspondência com o surgimento da fantasmagoria advinda da “aparição” de Rebecca no imaginário da nova Mrs. de Winter, conforme fica evidente em uma passagem constante do capítulo nove, logo após a chegada da personagem a Manderley:

It was very quiet and dark. (...)And I thought, as I stood there, wondering which way to turn, that the silence was unusual, holding something of the same oppression as an empty house does, when the owners have gone away.I opened a door at hazard(...)It was closer than I had thought, much closer; it ran, surely, beneath that little knot of trees below the lawns, barely five minutes away, and if I listened now, my ear to the window, I could hear the surf breaking on the shores of some little bay I could not see. I knew then I had made the circuit of the house, and was standing in the corridor of the west wing. Yes, Mrs Danvers was right. You could hear the sea from here. (...) Somehow I was glad my rooms were in the east wing. I preferred the rose-garden, after all, to the sound of the sea². (DU MAURIER, 1943: p. 106-107)

² “Tudo muito quieto e escuro. (...) E eu pensei, enquanto eu estava lá, me questionando sobre para onde seguir, que aquele silêncio era bastante estranho, trazendo a atmosfera opressiva de uma casa vazia, de onde os proprietários foram embora. Abri uma porta por acaso (...). Estava mais próximo do

A passagem supracitada descreve o momento em que a nova Mrs. de Winter percorre a mansão, que ainda lhe era desconhecida, e, após instantes de silêncio que remetiam a um ambiente quieto e abandonado, chega, finalmente, à ala oeste, de onde é possível ouvir o ruído do mar, inaudível da ala leste. Os primeiros sinais da perturbação ocasionada pelo ruído evidenciam-se no comentário feito pela narradora-personagem, ao sugerir que preferia o jardim das rosas – que podia ser visto do quarto da ala leste, que lhe pertencia – ao ruído das ondas – perceptível do quarto ala oeste, que pertencera a Rebecca.

Após o primeiro contato com o ruído do mar, as menções da narradora-personagem ao “sossego inquietante da ala oeste” (DU MAURIER, 1943: p. 130) passam a ser frequentes no decurso narrativo. À medida que a assombrosa onipresença de Rebecca torna-se mais perturbadora, mais incômodo se torna o som que provém do mar:

If I stood on the terrace and listened I could hear the murmur of the sea beloved. (...) I began to understand why some people could not bear the clamour of the sea. It has a mournful harping note sometimes, and the very persistence of it, that eternal roll and thunder and hiss, plays a jagged tune upon the nerves. I was glad our rooms were in the east wing³. (ibid.: p. 142)

que eu pensava, muito mais próximo; certamente debaixo daquele pequeno grupo de árvores abaixo dos gramados, a apenas cinco minutos de distância. Ouvindo atentamente da janela eu podia perceber o barulho das ondas quebrando na praia, que eu não podia ver com meus olhos. Eu sabia que eu tinha feito o circuito da casa e estava em pé no corredor da ala oeste. Sim, a Sra. Danvers estava certa. Dava pra ouvir o mar daqui. (...) de alguma forma, eu estava feliz pelo fato de nossos quartos estarem na ala leste. Eu preferia o jardim de rosas, afinal, ao som do mar”. (tradução nossa)

³ “Do terraço eu podia ouvir o murmúrio do mar abaixo de mim, abafado e taciturno. Um som surdo, persistente, que não cessava nunca. (...) comecei a entender por que algumas pessoas não podiam suportar o clamor do mar. Tem uma nota queixosa e repetida, e a própria persistência dela, aquele eterno roncar de trovões e assobios, toca uma música que exerce um efeito irritante sobre os nervos. Fiquei contente de os nossos quartos estarem na ala leste”. (tradução nossa)

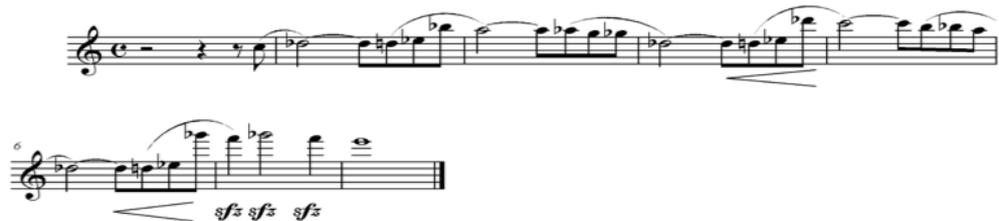
I could hear the sea from where I stood, sullen and slow, as it broke in the coves below the woods⁴. (ibid.: p. 287)

Os adjetivos utilizados pela narradora-personagem para caracterizar o som do mar não oscilam de modo recorrente: abafado, taciturno, persistente. Esses adjetivos, aliados aos momentos cruciais das referências ao ruído das ondas, bem como aos ambientes de onde ele pode ser ouvido, circunscrevem a personagem Rebecca: a presença que advém da ausência enfática a percorrer os corredores de Manderley. A assombrosa perturbação que acompanha essa presença, ameaçadora à nova Mrs. de Winter, instaura um ambiente de suspense no desenrolar da narrativa. Rebecca, morta no mar, retorna sempre pelo ruído das ondas, ameaçando ocupar definitivamente o espaço de sua sucessora. Pouco se sabe, contudo, sobre a sua figura misteriosa e encantadora. Sabe-se tão somente que o seu retorno, como o movimento das ondas, não cessa nunca.

Em 1940, o romance de Daphne Du Maurier foi adaptado para o cinema por Alfred Hitchcock, numa produção de David O. Selznick. O longa-metragem⁵ contou, em sua trilha sonora, com a música original composta por Franz Waxman, a qual se encontra presente em 124 dos 130 minutos de duração do filme, tendo sido executada pela Czech-Slovak Radio Symphony Orchestra. Além de intensificar as emoções e refletir a dimensão psicológica das personagens, especialmente da nova Mrs. de Winter, a música atua na composição das cenas e demarca a tônica da obra fílmica, criando a atmosfera de suspense e fantasmagoria presente, também, na obra literária, com a marcação da presença assombrosa de Rebecca em Manderley. Assim como na obra literária, a escritura do som na obra cinematográfica atua na instância narrativa registrando a presença de Rebecca em Manderley por meio de um *leitmotiv*, qual seja, o Tema de Rebecca:

⁴ “Eu podia ouvir o mar de onde eu estava, taciturno e lento, quebrando-se nas grutas abaixo do bosque”. (tradução nossa)

⁵ www.sylviagouveia.wix.com/portfolio



O tema curto é executado ao longo do filme com dinâmica e variações diversas, de acordo com o efeito estético pretendido. Ora executado pela orquestra, ora por instrumentos isolados, o tema configura-se como elemento artificial em função de intencionalidades específicas, dentre elas a descrição da personagem Rebecca por meio da música. A propósito do tema da personagem, Selznick solicitou a Hitchcock: “Please make clear to Mr. Waxman the ‘Rebecca’ theme should not be depressing. If anything, it ought to be on the sensuous side” (SULLIVAN, 2006: p. 67).

A partir do tema de Rebecca, Waxman compôs uma suíte que veio a ser executada pela National Philharmonic Orchestra, em 1974, sob a condução de Charles Gerhardt⁶. Com quase oito minutos de duração, a suíte *Rebecca* reflete não apenas as características exigidas por Selznick em relação ao tema que descreveria a personagem no filme, mas a própria síntese da presença da personagem na obra fílmica. A escuta dos primeiros minutos da suíte permite apreender o tom de suspense, mistério e elegância: nos primeiros três segundos ressoam apenas as batidas do pêndulo de um relógio; do segundo 00h00m04s ao 00h00m08s inicia-se uma melodia ascendente que figura como uma espécie de anacruse; do segundo 00h00m09s a 00h00m20s a orquestra inicia uma marcha que sugere tensão; do segundo 00h00m21s ao 00h00m24s ingressa uma cadência decrescente, que restabelece a tranquilidade furtada pelo movimento anterior; por fim, a partir do segundo 00h00m25s, inicia-se o tema de Rebecca, *leitmotiv* da obra fílmica.

⁶www.sylviagouveia.wix.com/portfolio

Para além da intencionalidade relacionada à caracterização de Rebecca, o tema, misterioso e lírico, inscreve a presença da personagem na narrativa, fazendo com que esta possa “aparecer” e interagir com ações e personagens mesmo sem nunca ser vista. O tema retrata, também, o estado psicológico da nova Mrs. de Winter, diante da ameaçadora presença da falecida Rebecca. Assim, o *leitmotiv* encarna a personagem Rebecca e atormenta, constantemente, a nova Mrs. de Winter em Manderley, transformando-se na trilha sonora de seu subconsciente (SULLIVAN, 2006: p. 60):

In Rebecca, Hitchcock's Hollywood debut, music has uncanny powers. It conjures the illusion of Rebecca de Winter's jealous ghost roaming the gigantic rooms of Manderley, watching her living love rival. It is a siren call tempting the new Mrs. de Winter to her doom as Hitchcock's claustrophobic camera locks her (...) (SULLIVAN, 2006: p. 67).

Mais que a identificação de personagens e situações, os *leitmotifs* são capazes de apresentar sentimentos e recordações, inclusive aqueles inscritos no plano do inconsciente dos personagens. Esse trânsito espaço-temporal revela o seu alcance no relato musical, que funciona como aparelho de tempo/espaço que nos conecta e nos conduz por lugares diversos, no presente e no passado (CHION, 1995: p.189). Tal capacidade decorre, dentre outros aspectos, do acréscimo trazido, pelo som, à narrativa fílmica, com informações, emoções e atmosferas oriundas de um efeito sonoro que Michel CHION denomina “valor agregado”. O valor agregado não designa outra coisa senão o valor expressivo e informativo com que o som enriquece a imagem a partir da *síncrese*⁷ (*synchrèse*), efeito psico-fisiológico que faz com que fenômenos sensoriais e simultâneos, no caso a imagem e o som, sejam percebidos imediatamente como um só efeito.

Nesse sentido, verifica-se que em *Rebecca* o *leitmotiv* exerce, ao mesmo tempo, uma função estruturante e subjetivante. No primeiro ponto, ele delimita, dentro das sequências de imagens, um objeto. No segundo, diante a ausência

⁷ Neologismo derivado da junção das palavras “síntese” (*synthèse*) e “sincronização” (*synchronisation*).

imagética desse objeto, ele tem o potencial de instaurar a presença da personagem ausente (Rebecca) por meio do tecido sonoro, edificando-o na subjetividade de uma personagem presente (a nova Mrs. Winter) e em seus conflitos emocionais. Pode-se afirmar, entretanto, que o *leitmotiv* é capaz de esculpir a presença física por meio da materialidade sonora que emerge do tema musical.

A primeira correspondência entre Rebecca e o seu tema é bastante óbvia: ele aparece pela primeira vez nos segundos iniciais, quando o nome do filme, que coincide com o da personagem, é projetado na tela (00h00m40s). Entretanto, na instância narrativa, a primeira aparição do tema ocorre quando a nova Mrs. de Winter ingressa no escritório que antes pertencia à Rebecca, a fim de verificar as correspondências enviadas à Manderley. Ao aproximar-se da escriturinha, a nova Mrs. de Winter visualiza sobre a mesa três objetos com a letra “R” bastante visível (*close-up*). No instante em que segura nas mãos uma agenda de endereços (00h39m39s), que também trazia a letra “R” estampada em sua capa, inicia-se o tema, tocado *pianíssimo*, de modo a sugerir o aparecimento paulatino e misterioso de Rebecca em Manderley, e no imaginário da nova Mrs. de Winter.

Num segundo momento, uma vez já introduzida na narrativa, a personagem Rebecca, por meio do tema, registra a sua presença durante um jantar, com Beatrice, irmã de Maxim, e seu esposo. No íterim de um diálogo sobre as habilidades da nova Mrs. de Winter (00h43m55s a 00h44m52s), o esposo de Beatrice pergunta se a jovem esposa de Maxim sabe velejar e, diante da resposta negativa, afirma que “felizmente”, numa alusão à morte de Rebecca, durante um passeio no mar. Nesse instante (00h44m42s) o tema ressurge tocado – desta vez, *piano*, de forma mais demarcada: Rebecca já informara a sucessora sobre sua onipresença.

O tema de Rebecca aparece *forte* pela primeira vez quando a nova Mrs. de Winter ingressa, por acaso, na cabana diante da enseada. Não se trata, pois, de mera casualidade, já que a cabana era o local onde Rebecca tinha o hábito de refugiar-se. Após sair para um passeio com Maxim, a personagem dispara atrás de Jasper, o cão da família, que corria em direção à praia. Ao chegar na

enseada, a nova Mrs. de Winter encontra uma velha cabana e, ainda sem saber do que se tratava, adentra o recinto. Assim que entra em contato com o ambiente (00h48m50s) abandonado, porém com a mobília ainda preservada, o tema de Rebecca ressoa outra vez, contudo, numa dinâmica mais forte, acusando uma presença fantasmagórica já bastante demarcada.

A progressão da intensidade do tema no decurso narrativo, em variações e dinâmica, opera-se de maneira gradual, à medida que a presença de Rebecca torna-se mais e mais perturbadora. O retorno constante e ameaçador do tema – é possível recordar, aqui, a função correspondente exercida pelas ondas do mar, no romance – submete a nova Mrs. de Winter a um perigo iminente, circunstância que acomete seu imaginário e contamina o estado emocional do espectador, que se identifica com a situação representada. Dessa perspectiva, o tema, à semelhança do som do mar no romance, atua na formação do suspense.

O ápice da inscrição *leitmotiv* de Rebecca em termos de intensidade na obra fílmica coincide com o ápice do *leitmotiv* no romance de Daphne Du Maurier e ocorre numa cena em que os signos semânticos representativos da personagem se conjugam magistralmente na tela. Esse momento crucial nos conduz ao ingresso da nova Mrs. de Winter no quarto de Rebecca, ambiente no qual, tanto no espaço romanesco quanto na sequência de planos do filme, a personagem-fantasma se revela na narrativa em toda a sua plenitude.

No romance, esse momento é assim descrito pela narradora-personagem:

I turned the handle of the door and went inside. It was dark of course, because of the shutters. I felt for the electric light switch on the wall and turned it on. (...) My first impression was one of shock because the room was fully furnished, as though in use. (...) For one desperate moment I thought that something had happened to my brain, that I was seeing back into Time, and looking upon the room as it used to be, before she died ... In a minute Rebecca herself would come back into the room, sit down before the looking-glass at her dressing-table, humming a tune (...) I could hear the sound of the sea very plainly. I went to the window and swung back the shutter. (...) The daylight gave an even greater air of reality to the room. (...) Then I heard a step

behind me and turning round I saw Mrs. Danvers. I shall never forget the expression on her face⁸. (DU MAURIER, 1943: p. 196-199)

Na adaptação fílmica, o ingresso da nova Mrs. de Winter no quarto de Rebecca é precedido por um close-up na maçaneta da porta (1h7m22s). Assim que a porta é aberta, inicia-se o tema, tocado *pianíssimo*, apenas por um oboé (1h7min26s). A nova Mrs. de Winter caminha e abre uma cortina que dá para o quarto. Nesse instante, uma harpa une-se ao tema de Rebecca (1h7m34s), anunciando a sua presença no recinto. A nova Mrs. de Winter caminha lentamente, enquanto o tema ressoa ainda tímido, tocado apenas pelo oboé, de forma contida, imersa em mistério. Ao se aproximar da janela, a harpa ressurgue (1h7min57s), como se fizesse um novo anúncio. Assim que as cortinas são abertas e o quarto é iluminado, a nova Mrs. de Winter observa o ambiente ao seu redor e o tema passa a ser tocado pela orquestra (1h8m5s), sugerindo imponência e elegância. Segundos depois, abruptamente, o tema é interrompido pelo ruído da janela batendo (1h8m26s). A nova Mrs. de Winter visualiza a chegada de Mrs. Danvers, atrás das cortinas. O tema de Mrs. Danvers⁹ (1h8m32s) substitui, então, o tema de Rebecca.

A conjugação dos signos semânticos representativos de Rebecca na obra fílmica em diálogo com a representação da personagem no romance – a qual pode ser tomada no âmbito do presente estudo como a junção dos *leitmotifs* no

⁸ Virei a maçaneta da porta e entrei. Estava escuro, naturalmente, por causa das persianas. Senti o interruptor de luz elétrica na parede e liguei. (...) A minha primeira impressão foi de choque, pois o quarto estava todo mobiliado, como se estivesse em uso. (...) Por um momento pensei que algo tinha acontecido com meu cérebro, que eu estava voltando no tempo e olhando para o quarto como ele costumava ser, antes de ela morrer... Em um minuto Rebecca voltaria à sala, sentar-se-ia diante do espelho em sua penteadeira, cantarolando uma melodia. (...) Eu podia ouvir o som do mar muito claramente. Fui até a janela e abri o trinco. (...) A luz do dia deu um ar ainda maior de realidade para o quarto. (...) Então eu ouvi um passo atrás de mim e me virei, vi Mrs. Danvers. Jamais esquecerei a expressão no rosto dela. (tradução nossa)

⁹ O tema de Mrs. Danvers aparece, pela primeira vez, na obra fílmica quando a nova Mrs. de Winter a conhece (00h30m34s), após Maxim dizer “This is Mrs. Danvers”, com ênfase na dinâmica de sua execução no momento do close-up da câmera no rosto da governanta.

ápice da formação do suspense – ocorre no instante em que Mrs. Danvers ameaça sutilmente a nova Mrs. de Winter, impondo a supremacia de Rebecca. Eis a descrição da narradora-personagem, na obra de Daphne DU MAURIER:

She paused. She went on looking at me, watching my eyes. 'Do you think she can see us, talking to one another now?' she said slowly. 'Do you think the dead come back and watch the living?' I swallowed. I dug my nails into my hands. 'Sometimes I wonder,' she whispered. 'Sometimes I wonder if she comes back here to Manderley and watches you and Mr. de Winter together.'¹⁰

Na obra de Hitchcock o momento é narrado na mesma sequência de planos do quarto de Rebecca, quando Mrs. Danvers se posiciona diante de Mrs. de Winter, à frente da porta, e questiona: “Você acha que os mortos podem voltar?” (1h12m30s). Rebecca, assustada, permanece em silêncio. Então, Mrs. Danvers anuncia: “Ouça o mar...! Ouça o mar...!” (1h12m50s). A governanta repete a frase algumas vezes enquanto caminha em direção à janela, de onde passa a observar o mar (*close-up* nas ondas). Nesse instante, o barulho das ondas batendo nas pedras ressoa (1h13m10s) e entre as ondas surge uma enorme letra “R”. Tão logo a letra “R” se torna visível, o ruído do mar agitado mescla-se com o tema de Rebecca, tocado *fortíssimo* (1h13m14s). A junção dos *leitmotifs* na formação do suspense, na sequência de planos acima descrita, revela o diálogo do filme de Hitchcock com o romance de Daphne Du Maurier, no que tange à inscrição do som em ambas as obras. Observe-se que Mrs. Danvers questiona a narradora-personagem sobre a possibilidade de retorno dos mortos – aludindo, evidentemente, à Rebecca – e, em seguida, faz menção ao som do mar, *leitmotiv* de Rebecca na obra de Daphne Du Maurier.

No romance, esse som advém de um elemento natural (o mar), que adquire na

¹⁰“Ela fez uma pausa. Ela continuou me olhando, fitando meus olhos. ‘Você acha que ela pode nos ver, conversando agora?’ ela disse devagar. ‘Você acha que os mortos podem voltar e assistir à nossa vida?’ Engoli em seco. Eu apertei minhas unhas em minhas mãos. ‘Às vezes eu me pergunto’, ela sussurrou. ‘Às vezes me pergunto se ela vai voltar aqui para Manderley e observar você e Sr. de Winter juntos’”. (tradução nossa)

narrativa os contornos da personagem que ele representa: aquela que insiste em retornar, persistente e ameaçadora. É, pois, em virtude dessa intencionalidade semântica que o barulho das ondas é invocado acompanhado de adjetivos que suscitam no leitor o mistério, a ameaça e a perturbação vivenciados pela narradora-personagem. A formação do suspense na prosa romanesca decorre, assim, da percepção de um som que já é conhecido, revelando o alcance estético-literário dos sinais acústicos no espaço do romance, no instante da recepção: o rumor monótono, obstinado, queixoso e persistente do mar chega ao leitor por intermédio do signo linguístico, mas é pelo leitor experimentado numa dimensão acessível por meio da memória acústica.

No filme, embora o som do mar exerça a sua influência semântica no íterim da narrativa, associado, também, à presença de Rebecca, percebe-se que o registro da personagem ocorre, sobretudo, por meio de seu tema, cujo efeito estético advém de um elemento artificial (a composição original), produzido, também, em razão de uma intencionalidade, qual seja, inserir na narrativa a personagem que, embora nunca seja vista, encontra-se onipresente. Rebecca, por não possuir correspondente imagético, é, assim, esculpida na narrativa por meio da matéria sonora. Com efeito, a inscrição do som atua, na narrativa fílmica, em diversas instâncias, como na composição das cenas e na intensificação das emoções (especialmente de Mrs. Winter), mas é principalmente na personificação de Rebecca que ela se revela.

No campo do cinema, as propriedades da música e o seu potencial sugestivo, sobretudo no que diz respeito ao seu valor agregado e à sua capacidade de enriquecer as estratégias narrativas, já são, desde o surgimento do cinema sonoro, deveras conhecidos. É por esse motivo que Michel Chion nos recorda que questionar o valor do som na narrativa cinematográfica corresponde a “se perguntar por que o circo de trapezistas não apresenta o seu número em silêncio, por que a música acompanha as sessões de magia e por que em Shakespeare há frequentemente lugar para uma canção” (CHION, 1995: p.13). Ao conduzir essa reflexão para o campo da estética comparada, em consideração, sobretudo, ao cruzamento intersemiótico inerente às narrativas modernas e contemporâneas,

torna-se possível visualizar a elevação dos estudos interartes, em sua ocupação com o intercâmbio entre as diferentes linguagens e os seus mecanismos de formação de sentido, a uma importante posição.

O *leitmotiv* de Rebecca no filme, agregando-se ao seu *leitmotiv* na obra literária, corporifica a personagem falecida: o som do mar (diegético) une-se ao tema de Rebecca (não diegético). Porém, além da presença da personagem, o tema viabiliza o alcance da condição emocional de Mrs. Winter, e, ao permitir a percepção de seus pensamentos, assume, também, uma dimensão metadieética, na composição do efeito estético da obra. Rebecca é então revelada num enquadramento sonoro que expressa a sua presença por meio do tema e da correspondência de sua onipresença na obra de Daphne Du Maurier (ao unir-se ao som do mar), num cruzamento intersemiótico que revela a escritura do som e a sua inscrição em *Rebecca*, de Daphne Du Maurier e de Hitchcock, de acordo com as diferentes linguagens e seus alcances narrativos.

É, pois, desse modo que em *Rebecca* os critérios composicionais utilizados para estruturar o som integrado às narrativas romanesca e cinematográfica revelam-se, juntos, na obra fílmica, na sequência de planos que expressa o ápice do suspense na apresentação dos *leitmotiv* sem indissociável junção (1h13m14s) – o som do mar se une ao tema de Rebecca e agrega sentido à imagem da enorme letra “R” que aparece em meio às ondas. A sequência de planos revela a condição fantasmagórica da personagem e, ao mesmo tempo, amalgama música, cinema e literatura numa simbiótica composição: a grande letra R em meio às ondas, o som do mar e o tema da personagem, unidos na sintaxe expressiva contígua que denota a presença de Rebecca em ambas as narrativas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2003.

BAPTISTA, André. *Funções da música no cinema - Contribuições para a elaboração de estratégias composicionais*. Dissertação de Mestrado (Música e

Tecnologia). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais/ Escola de Música, 2007.

CHION, Michel. *La audiovisión - Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A, 1994.

_____. *La musique au cinéma*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1995.

COHEN, Annabel J. *Music as a Source of Emotion in Film*. New York: Oxford University Press, 2001.

DU MAURIER, Daphne. *Rebecca*. New York: The Modern Library, 1943.

GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies, Narrative Film Music*. Indiana: Indiana University Press, 1987.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Lauro Antônio e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MEYER, Leonard B. *Emotion and meaning in music*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.

SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes (Elementos de estética comparada)*. Trad. Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto. São Paulo; Cultrix, 1982.

SULLIVAN, Jack. *Hitchcock's music*. Yale University Press, 2008.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Expandindo as fronteiras intermediáticas:
por uma ponte entre a adaptação e a transmídia

Camila Augusta Pires de Figueiredo¹

¹ *Doutora em Estudos Literários/Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais e pesquisadora na área de Literatura, Outras Artes e Mídias com ênfase nas temáticas de adaptação, intermedialidade e transmídia. Atua como Editora de publicações na Editora UFMG, na condição de Vice-Diretora.*

e-mail: camilafig1@gmail.com

Resumo

Para que possamos examinar certos produtos culturais contemporâneos, é fundamental adotarmos não apenas uma abordagem intermediária que permita analisar as relações entre as mídias, mas também uma abordagem transmidiática, que possibilite incluir como objeto de estudo as extensões em outras mídias que suplementam uma narrativa principal ou que se suplementam mutuamente. Este artigo propõe a construção de uma travessia entre adaptação e transmídia, dois fenômenos que normalmente são vistos como opostos, muitas vezes até rivais.

Palavras-chave: adaptação; transmídia; transmedialidade.

Abstract

In order to examine certain contemporary cultural products, it is fundamental that we adopt not only an intermedial approach, which allows to analyze the relations between different media, but also a transmedial approach, which makes it possible to include as object of study the extensions in other media that supplement a main narrative or that mutually supplement each other. This essay proposes the construction of a bridge between adaptation and transmedia, two phenomena that are normally seen as opposites, sometimes even as rivals

Keywords: adaptation; transmedia; transmediality.

Adaptação

As adaptações sempre foram uma maneira de retomar, reapropriar ou modificar um texto anterior. Essa retomada cria um eco intertextual, no qual o público se satisfaz ao reconhecer no novo texto elementos que lhe são familiares. No entanto, em qualquer adaptação, além do prazer do público naquilo que a canadense Linda HUTCHEON chama de “repetição com variação” (2012: p. 4), há obviamente um grande apelo financeiro, já que a adaptação de um texto-fonte de sucesso é, em princípio, menos arriscada do que a produção de uma obra original. Assim, além de manter os leitores da obra original, a adaptação busca alcançar um novo público consumidor.

Enquanto processo, a adaptação, como é popularmente conhecida, refere-se, de um modo geral, ao fenômeno chamado transposição intersemiótica ou transposição de mídia, que designa a “transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme etc.) ou de seu substrato em outra mídia” (RAJEWSKY, 2005: p. 51).¹ Nessa categoria, o texto original é a fonte do novo produto de mídia, e o processo sempre envolverá, pelo menos, duas mídias: o texto-fonte (que serviu de inspiração) e o texto-alvo (a nova versão daquela obra).² Geralmente tanto o processo quanto o produto final são popularmente chamados de adaptação. Em qualquer adaptação, além dos elementos circunstanciais – valores e normas culturais da época de produção da nova obra – é necessário também atentar para o tipo de mídia envolvida no processo, uma vez que cada mídia possui especificidades midiáticas distintas.

Apesar de teóricos e críticos dos estudos da adaptação terem se debruçado sobre vários casos de adaptações, tais esforços, com raras exceções, permaneceram por muitos anos limitados ao estudo de transposições midiáticas

¹ Todas as traduções deste artigo são minhas, exceto quando indicado.

² Neste artigo, usam-se os termos “texto-fonte”, “texto-alvo”, “hipotexto” e “hipertexto” apenas para facilitar a identificação, por parte do leitor, de textos originais e suas adaptações, pois acredita-se que tais termos reforçam a ideia de um binarismo reducionista.

de romances para o cinema. Conseqüentemente, predominava uma metodologia de análise comparativa que privilegiava o texto literário como fonte sobre as outras artes e mídias. E, quase que invariavelmente, essa análise se resumia a um modelo binário de comparação entre romances e filmes. Assim, o processo da transposição midiática de um texto-fonte qualquer para o cinema costumava envolver apenas duas mídias, num empreendimento midiático de “texto-para-texto”. Ou seja, um texto-fonte encontrava apenas uma nova corporificação midiática. Por muito tempo, esse tipo de produção encontrou grande receptividade por parte do público, que se satisfazia em usufruir da experiência binária de ler o livro e ver o filme. Em outras palavras, apesar da grande variedade de mídias que podem fazer parte do processo de adaptação, havia uma clara tendência a se privilegiar aqueles casos em que o texto-fonte era a literatura e, com algumas exceções, aquelas em que o texto-alvo era o cinema. Acreditava-se, talvez, que a finalidade e predisposição da adaptação fosse a de transpor um texto de uma mídia menos popular para uma mais popular.

Em uma adaptação, ao mesmo tempo em que é preciso manter alguns elementos-chave da obra original para que se reconheça a adaptação como tal, a transposição *ipsis litteris* do texto-fonte raramente garante uma boa adaptação. Além disso, como nos alertam GAUDREAU e MARION (2004: p. 58), a fidelidade em relação à obra original é impossível de ser alcançada porque “ao mover-nos de uma mídia para outra, o ‘assunto’ da história necessariamente passaria por uma série de limitações informantes e deformantes ligadas ao que se pode chamar de uma configuração intrínseca da nova mídia”. A discussão sobre a fidelidade em adaptações ainda é um tema recorrente na área, embora textos mais recentes reconheçam que é preciso superá-la. O modelo binário, que ainda é predominante nas análises de adaptação, favorece a comparação entre o texto-fonte e o texto-alvo por meio do parâmetro da fidelidade.

Para Linda Hutcheon, uma vez que novas mídias estão à nossa disposição, a adaptação constitui uma prática cada vez mais frequente e atrativa e, nos dias de hoje, várias mídias podem (e talvez devam) estar envolvidas neste processo. Assim, em *A Theory of Adaptation* (HUTCHEON, 2012), a autora vai além da

tradicional fórmula literatura-cinema e inclui os jogos digitais, os romances gráficos, as óperas e os parques temáticos, entre outras mídias. Para Hutcheon, todos os tipos de adaptação merecem ser analisados com o mesmo rigor acadêmico, sendo que tal análise deve também contemplar o contexto de produção e recepção das obras. Tal proposta é relevante no debate dos estudos da adaptação porque lança um novo olhar sobre a área: ao adotar uma posição inclusiva em relação aos mais variados objetos culturais, acaba por questionar o lugar das adaptações na atual estrutura acadêmica, que normalmente alterna entre os Estudos Literários e os Estudos Cinematográficos (*Film Studies*).

Em um momento em que a literatura tem buscado se liberar das polarizações – centro e periferia, erudito e popular, original e cópia –, também os estudos da adaptação buscam liberar-se das abordagens binárias de texto-fonte e texto-alvo. Recentemente observa-se na indústria cultural e do entretenimento adaptações que frequentemente extrapolam essa lógica dualista para se envolverem em uma rede onde várias mídias convergem e se entrelaçam, algo que pode ser relacionado ao conceito de obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) de Richard Wagner. Com isso, as adaptações ficam sujeitas a uma nova lógica de produção e distribuição, que resulta em alterações nos padrões de circulação, marketing e consumo dos produtos culturais. Assim, vemos que os antigos parâmetros da tradução não conseguem mais explicar as novas dinâmicas adaptativas em jogo no cenário contemporâneo, onde uma cultura cada vez mais convergente e conectada se estabelece. Nesse sentido, percebe-se que as relações ilustradas por títulos de obras consagradas na área como *Novel to Film* (1996), *From Page to Screen* (2000), *From Text to Screen, Screen to Text* (1999) ou ainda “What Novels Can Do That Films Can’t and Vice-versa” (1980) deixam de refletir a complexidade e multiplicidade da produção cultural de nossa época, caracterizada pelo cruzamento e fusão entre áreas de conhecimento, saberes e mídias.

Transmídia

Atento a essa nova condição da adaptação no contexto multimidiático, Henry

Jenkins aponta que, desde a década de 1980, mudanças tecnológicas e econômicas fizeram surgir na indústria do entretenimento um novo tipo de produto, denominado franquia. Nesse tipo de produção, o conteúdo não se concentra somente em uma mídia, mas projeta-se por meio de extensões e espalha-se através de outras mídias e de produtos licenciados, em um “empenho coordenado em imprimir uma marca e um mercado a conteúdos ficcionais” (JENKINS, 2009a: p. 47). As franquias se inserem em um novo panorama cultural contemporâneo, chamado por Henry Jenkins de “cultura da convergência”, que abrange os “fluxos de conteúdo através de múltiplas plataformas de mídias (e a) cooperação de múltiplos mercados midiáticos” (ibid.: p. 29). Esse modelo de convergência de mídias tem modificado também os processos de recepção e distribuição no mercado, transformando o público em uma “audiência migratória” que se move através das diferentes mídias para juntar os pedaços de informação e buscar diferentes experiências de entretenimento.

Um elemento muitas vezes presente nas franquias é a narrativa transmídia.³ O termo “narrativa transmídia” (*transmedia storytelling*) foi utilizado pela primeira vez por Marsha Kinder e Mary Celeste Kearney como uma prática promocional envolvendo merchandising, adaptações, sequências e franquias (EVANS, 2011: p. 20-21). No Brasil, o termo tem sido usado sob três designações principais: *storytelling*, narrativa transmídia, ou simplesmente transmídia. Para Jenkins, a narrativa transmídia designa a utilização de várias plataformas midiáticas que convergem para contar uma história, sendo que cada novo texto contribui de forma distinta para tal. Uma vez que um único texto não conseguiria abranger todo o conteúdo da narrativa, um texto central oferece vários pontos de acesso ao enredo, pontos esses que são explorados em outras mídias tais como jogos digitais, histórias em quadrinhos, sites, vídeos online, blogs, redes sociais etc. Assim, através da narrativa transmídia, pode-se, por exemplo, desenvolver

³ Manterei a tradução de Susana Alexandria para o termo “*transmedia storytelling*” de “narrativa transmídia” (e seu plural, “narrativas transmídia”), exatamente como no livro *Cultura da convergência*. No entanto, optei pela palavra “transmidiático(a)” como adjetivo de outras expressões.

histórias de personagens secundários, apresentar outras perspectivas da narrativa, completar “lacunas” da história, ou ainda fazer uma ponte entre um filme e sua sequência. No caso de narrativa transmídia ideal, não há redundância de informações, mas cada mídia oferece novos níveis de revelação, que se juntam para compor a narrativa completa da franquia.

Apesar de reconhecidamente relevante para a área, o conceito de Jenkins não é o único. O termo “transmídia” possui diversas interpretações e abordagens, que variam de acordo com o campo de pesquisa a que o uso está vinculado e com o contexto em que é utilizado. A ideia de um projeto transmidiático pode possuir, assim, um sentido diferente para narratologistas, sociólogos ou estudiosos da área de comunicação. Além disso, ao longo do tempo, aquilo que Jenkins chamou inicialmente de “narrativa transmídia” foi ampliado pelo próprio autor e por outros que o sucederam e passou a designar práticas que vão além da transposição de pontos-chave do enredo, englobando outros elementos que se espalham coordenadamente para outras mídias.

A definição mais comumente utilizada para caracterizar o fenômeno transmidiático é a que Jenkins propôs em 2003 em sua coluna para a *Technology Review*, cujos parâmetros foram posteriormente retomados em seu livro *Cultura da convergência*. Já naquele primeiro momento, ele lançava as bases para o que observa ser o “futuro do entretenimento”, uma “intensificação do processo criativo”, por meio do qual personagens se tornam “mais fortes e mais persuasivos”. A transmídia designaria, então, um novo tipo de narrativa, em que a história “se desenrola por meio de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo” (JENKINS, 2009a: p. 138). De acordo com Jenkins, esse fluxo de conteúdo através de múltiplos canais de mídia é quase inevitável nesta era de convergência de mídias.

A transmídia se apoia em uma tríade: a convergência dos meios de comunicação, a cultura participativa e a inteligência coletiva. A convergência dos meios de comunicação se dá por meio dos “fluxos de conteúdo através de múltiplas plataformas de mídias”, da “cooperação entre múltiplos mercados midiáticos” e do “comportamento migratório dos públicos dos meios de

comunicação”; a convergência não se dá pela união de aparelhos, mas “ocorre dentro dos cérebros dos consumidores individuais e em suas interações sociais com outros” (JENKINS, 2009a: p. 29-30). A cultura participativa contrasta com a noção de passividade do público, que abandona o papel de simples consumidor de produtos de mídias e passa a participar, interagir e até mesmo produzir seu próprio conteúdo midiático. A expressão “inteligência coletiva”, cunhada pelo teórico francês Pierre Lévy, refere-se à estratégia de consumo encontrada para fazer frente ao grande fluxo de informações dos nossos dias: “por haver mais informações sobre determinado assunto do que alguém possa guardar na cabeça, há um incentivo extra para que conversemos entre nós sobre a mídia que consumimos.” (p. 30) Primeiramente, as informações são coletadas conforme os recursos e habilidades individuais; posteriormente, de modo semelhante ao que fazemos com as peças de um quebra-cabeças, esses pedaços de informação são unidos.

Em seu blog *Confessions of an Aca-Fan*, JENKINS (2011) explica que transmídia significa simplesmente “no cruzamento de mídias”, e que narrativa transmídia descreve “uma lógica para pensar sobre o fluxo de conteúdo que atravessa mídias”. Na prática, portanto, a narrativa transmídia é uma estratégia normalmente utilizada para (a) fazer uma ponte entre um texto principal – geralmente o filme – e suas sequências; (b) prenunciar evoluções no enredo de uma obra; (c) expandir a narrativa ou completar suas lacunas; (d) desenvolver histórias de personagens secundários, outros detalhes e perspectivas da narrativa; (e) oferecer um apoio para o ingresso de um novo público à franquia; (f) construir universos que não podem ser esgotados em uma só mídia. Economicamente, trata-se de um projeto vantajoso para os produtores, pois acaba por conquistar consumidores de diferentes nichos e aumentar o engajamento do público.

Embora em um projeto transmidiático ideal cada mídia exerça o mesmo nível de relevância para a franquia, na prática, quase sempre há uma plataforma principal – a “nave-mãe” ou *Ur-text* –, aquela mídia que alcança um público maior ou através da qual os leitores primeiro conhecem o mundo ficcional. As mídias

suplementares, que atuam como “satélites” do texto principal, muitas vezes não são consideradas objetos dignos de estudo, o que acaba por levar críticos e estudiosos a ignorar o projeto transmidiático e a tratar a mídia principal isoladamente.

Infelizmente, são raros os estudos na área de Intermidialidade – especialmente no Brasil – que tratam da transmídia ou da narrativa transmídia. Pode-se especular que essa situação seja explicada: pelas diversas nomenclaturas utilizadas para designar o fenômeno, o que gera divergências entre os estudiosos das diferentes áreas; pelo menor número de projetos transmidiáticos originalmente brasileiros em comparação com os estrangeiros; pela dificuldade de rastrear as informações dispersas em diferentes mídias depois de certo tempo após a publicação/distribuição; e pelo preconceito que as mídias mais populares, fundamentais em fenômenos transmidiáticos, ainda enfrentam no meio acadêmico.

Por uma ponte entre a adaptação e a transmidialidade

Em tempos de acentuada convergência midiática e cultural, a fim de se manterem atuais e relevantes e de serem capazes de compreender e analisar as características específicas e potenciais das mais variadas mídias de maneira mais detalhada, é necessário que os estudos de adaptação se voltem para a intermidialidade e a transmidialidade, como sugere corretamente Jens Eder: “Se pesquisadores em estudos de adaptação quiserem expandir seu escopo para além da comparação avaliativa de um original (geralmente literário) e sua adaptação em alguma outra mídia (geralmente o cinema), terão que levar em conta as pesquisas em estudos de transmídia”. (EDER, 2015: p. 6)

Geralmente, no entanto, a adaptação e a transmídia são percebidas como fenômenos opostos, senão rivais. Seguindo o pensamento de Christy Dena, raramente estudos da adaptação – ou mesmo de intermidialidade – se voltam para franquias transmidiáticas e, quando isso acontece, trata-se somente de uma tentativa de delimitar teoricamente as fronteiras entre um e outro fenômeno. De

fato, até o momento são raros textos que examinem casos em que a adaptação faça parte ou dê origem a um projeto transmidiático. O que se costuma perceber é que um dos fenômenos acaba negligenciado, como no caso em que uma obra ou franquia é estudada como adaptação de um texto anterior, mesmo que tenha um caráter transmidiático, ou em que um projeto transmidiático seja analisado apenas por seu caráter transmidiático, independentemente de ser uma adaptação ou uma obra original.

Entre os teóricos que se preocupam em estabelecer as diferenças entre os dois fenômenos está Henry Jenkins. Em 2009, o autor tratou desse assunto em seu blog:

Já que estamos fazendo distinções, precisamos distinguir entre adaptação, que reproduz a narrativa original com modificações mínimas para uma nova mídia e é essencialmente redundante em relação à obra original, e extensão, que expande nossa compreensão do original inserindo novos elementos na ficção. Obviamente, isso é uma questão de gradação – já que qualquer boa adaptação contribui com novas ideias para nossa compreensão da obra e produz adições ou omissões que remodelam a história de maneiras significativas. (JENKINS, 2009b, s.p.)

Ou seja, para Jenkins, a adaptação simplesmente reconta em outra mídia uma história que já existe, enquanto a *transmedia storytelling* (tratada nesse trecho por “extensão”) expande e explica o mundo ficcional, acrescentando algo à história que está sendo contada ao mover o conteúdo de uma mídia para outra. Assim como Jenkins, Geoffrey Long também defende que a principal diferença entre a *transmedia storytelling* e a adaptação se sustenta sobre o princípio da expansão. Segundo Long, “recontar uma história em tipos de mídias diferentes é *adaptação*, enquanto usar vários tipos de mídia para criar uma única história é *transmidiação*” (LONG, 2007: p. 22).

Após questionamentos em relação aos limites dessa distinção que afirmavam que, por meio da adaptação, também é possível adquirir novas experiências de um determinado texto, Jenkins reelabora sua opinião sobre a função das adaptações:

Adaptações podem ser bastante literais ou profundamente transformativas. Qualquer adaptação representa uma interpretação da obra em questão e não simplesmente uma reprodução; assim, todas as adaptações contribuem, em maior ou menor grau, à gama de significados ligados a uma história. (...) Seria melhor pensar na adaptação e na extensão como partes de um contínuo em que ambos os polos são apenas possibilidades teóricas e a maior parte da ação ocorre em algum lugar entre eles. (2011, s.p.)

Uma das pessoas que questionaram a abordagem de Jenkins sobre o assunto foi Christy DENA (2009: p. 162), que, diante da afirmação do primeiro de que adaptações seriam necessariamente repetitivas e redundantes e que não agregariam valor à experiência ou ao processo de construção de sentido da obra, respondeu que as repetições são necessárias, pois, “quando os mesmos elementos essenciais são expressos de outras maneiras, o público provavelmente não se sentirá enganado ou perdido”. Além disso, afirmou que a adaptação não acrescenta informação no sentido de expansão de uma história, como acontece com a *transmedia storytelling*, mas certamente contribui para a rede intertextual daquela história específica (ibid.: p. 148). Na esteira de Dena, percebo a mesma diferença entre um projeto transmidiático e um grupo de adaptações ao longo do tempo. Não se pode falar, por exemplo, nas incontáveis adaptações de motivos bíblicos como transmídia ou franquia transmidiática assim como não se pode conceber as inúmeras adaptações das histórias de Shakespeare ou de Sherlock Holmes ao longo do tempo como partes de um único projeto transmidiático.

Ainda de acordo com Jenkins, o que diferenciaria a transmídia da adaptação seria a propagação, na primeira, de um enredo ou a distribuição de um único conteúdo através de várias plataformas midiáticas. Mas Dena argumenta que esse traço estrutural resultou no fato de que vários pesquisadores e estudantes começaram a identificar todas as franquias, campanhas de marketing e qualquer fenômeno que envolvesse a transposição de mídias através dos tempos como *transmedia storytelling*.

De acordo com Dena, o que foi diferente com *Matrix* – típico caso de franquia transmidiática – em relação às franquias tradicionais tem a ver com o *status* das várias mídias envolvidas no projeto. E, claro, isso também está ligado à origem e

intenção do esforço produtivo, ou seja, se um determinado produto foi criado de maneira calculada para fazer parte de um processo de construção de sentido, para integrar o cânone e contribuir para o desenvolvimento de uma narrativa coesa. Esses esforços são diferentes, por exemplo, do conteúdo que é criado por fãs sem a permissão ou mesmo o conhecimento dos criadores. Apesar de se relacionarem intertextual ou intermediaticamente com a franquia transmidiática, chegando algumas vezes até mesmo a influenciar os rumos de uma determinada história, as produções de fãs não integram o cânone das franquias e, portanto, não podem ser consideradas parte da franquia transmidiática, a partir de uma perspectiva de produção. Em alguns casos, porém, é perfeitamente possível considerar a obra criada pelo fã uma adaptação.

Por outro lado, mesmo que uma empresa da indústria do entretenimento ou indivíduo possua a propriedade intelectual de determinada franquia, nem tudo o que for produzido com uma determinada marca fará parte de seu projeto transmidiático. Nesse sentido, compartilho com Dena a opinião de que “garantir que a narrativa é coesa e criada para fazer parte do cânone desde o princípio é um indicador mais confiável” (2009: p. 123) de uma franquia transmidiática do que o simples critério da expansão e, portanto, *reboots*, *fanvids*, *fan fictions* e outras produções de fãs, bem como produtos de *merchandising* (bonecos de ação, canecas, pôsteres, roupas), não integram a franquia transmidiática.

Percepção semelhante tem Elizabeth Evans, que declara que a combinação de narrativa, autoria e temporalidade distingue a transmídia como uma forma particular de produção cultural. A autora afirma ainda que as práticas transmidiáticas se distinguem de outros produtos culturais por possuírem

uma sensação mais forte de integração e coerência entre os elementos individuais. Essa sensação de integração é evidente por meio de três características da transmídia (...) narrativa, autoria e temporalidade. Essas três características podem aparecer em graus variados em diferentes textos transmidiáticos, mas sua presença combinada oferece os meios fundamentais através dos quais textos se tornam transmidiáticos, em vez de funcionarem como marketing, *spin-offs* ou adaptações. (EVANS, 2011: p. 28)

Nesse sentido, portanto, percebe-se que, em termos de função, a transmídia destaca-se pela coesão entre a narrativa principal e aquelas que a expandem; pela preservação de uma autoria ou de uma simulação de autoria única; e pela relevância de uma temporalidade coerente entre os produtos da franquia, tanto em termo diagéticos quanto no sentido de recepção, ou seja, de consumo programado dos produtos da franquia.

Porém, em relação à forma, como compreender a transmídia dentro do campo de estudos da Intermidialidade e, mais ainda, como conciliar as noções de adaptação e de transmídia em uma franquia transmidiática? Uma tentativa nesse sentido é a concepção de transmidialidade (não confundir com transmídia ou transmidiação) de Lars Elleström.

De acordo com ELLESTRÖM (2014), todos os produtos de mídias podem ser analisados no âmbito da intermidialidade a partir de uma perspectiva *sincrônica* (em termos de combinação e integração), e também a partir de uma perspectiva *diacrônica* (em termos de transferência e transformação). Um tipo de fenômeno diacrônico é a transmidiação, que se refere à mediação de um conteúdo que já fora anteriormente mediado – por exemplo, no caso de um poema: quando transferido da mente do escritor para o papel, é midiado; quando lido por alguém em voz alta, transmidiado.

A transmidiação se dá, assim, pela passagem de características midiáticas compostas entre diferentes tipos de mídia e sempre envolve algum grau de transformação relacionada às próprias modalidades das mídias. Em todo processo de transmidiação, portanto, algo se perde, algo se mantém e algo sempre se acrescenta. Um exemplo clássico de transmidiação, segundo Elleström, é o processo que envolve a transposição de romances para o cinema:

Porque o livro e a tela do filme ou da televisão são mídias técnicas completamente diferentes, a transmidiação de características compostas certamente envolve várias mudanças modais: o modo auditivo é acrescentado, a sequencialidade convencional de decodificar os signos simbólicos do romance (leitura) é transformada para a temporalidade material do filme (as configurações sensoriais que estão constantemente se transformando), o nível de iconicidade da superfície visual

umenta dramaticamente e assim por diante. Essa adição impõe grandes transformações. No entanto, aspectos vitais da forma narrativa podem sobreviver à transmediação da sequencialidade convencional para a temporalidade material, muitas características dos personagens do romance podem também ser expressas no filme porque a linguagem verbal e as representações visuais se sobrepõem significativamente com relação ao que elas são capazes de representar, e as microestruturas verbais são facilmente transmediadas do visual para o auditivo. (ELLESTRÖM, 2014: p. 51)

Assim, segundo Lars Elleström, a adaptação é um tipo de transmediação, sujeito à transformação e à transferência de características midiáticas. Mas que tipos de características midiáticas são transferidos? Entre as várias características que frequentemente são transferidas através de mídias, Elleström aponta os enredos, as histórias e o mundo ficcional:

Enredos e histórias (...) são dois tipos de estruturas narrativas sequenciais que são transferidas entre mídias. Ademais, o mundo ficcional, que deve contar como forma e inclui um espaço virtual elaborado, deve ser, pelo menos parcialmente, transferido entre mídias distintas. Além disso, partes das narrativas, como relações entre personagens específicos ou outras figurações, podem ser transferidas; claramente, relações entre entidades desse tipo são características formais narrativas. (ibid.: p. 44-45)

Curiosamente, enredos, histórias e mundos ficcionais são exatamente os três aspectos abordados com maior frequência em estudos sobre franquias transmidiáticas, como por exemplo os estudos de KLASTRUP e TOSCA (2004), MASSAROLO (2011) e WOLF (2012), entre outros, comprovam. Esses seriam elementos-chave na preservação da coesão da narrativa, que é espalhada pelas várias mídias que compõem a franquia.

Apesar de Elleström não falar explicitamente da transmídia – com exceção de breves trechos sobre Marie-Laure Ryan e a narratologia, mas não especificamente da franquia transmidiática –, podemos utilizar sua concepção de transmediação para tratar não só da adaptação como também da prática transmidiática, uma vez que ambos os fenômenos tratam da transferência de características midiáticas entre mídias distintas. Assim, pode-se dizer que seu esquema oferece um

“modelo conceitual que facilita a análise da transferência de características midiáticas” e, mais importante, “unifica várias áreas de estudo que foram indevidamente separadas dentro de um campo mais abrangente de pesquisa de transformação de mídias”. (ELLESTRÖM, 2014: p. 1) Assim, entendo que o modelo do autor faz uma “ponte” entre os dois fenômenos em questão, já que consegue conciliar ambos em termos de uma mesma forma.

Mas, se em ambos os fenômenos há a transferência de características midiáticas entre mídias distintas e, principalmente, de características da narrativa como enredos, histórias e mundo ficcionais, o que diferenciaria então a adaptação da transmídia?

Ao retomar a percepção de EVANS (2011: p. 28) de uma maior integração entre narrativa, autoria e temporalidade como fator que confere singularidade à transmídia, parece-me fundamental neste momento destacar um dos três elementos. Trata-se da questão da temporalidade, desdobrada na sincronicidade e na diacronicidade. Pois enquanto as relações intermidiáticas na adaptação pertencem a uma perspectiva diacrônica em que há uma lacuna temporal de criação ou de recepção entre um e outro produto de mídia – o texto-fonte e o texto-alvo –, na transmídia os dois aspectos precisam necessariamente ser considerados de maneira conjunta. Ou seja, além da diacronicidade das mídias envolvidas no projeto – uma vez que os vários produtos de mídias da franquia não são distribuídos nem recebidos simultaneamente –, deve-se considerar igualmente a sincronicidade das relações na transmídia, uma vez que a nossa compreensão total do fenômeno se dá apenas na coexistência de vários produtos de mídias que formam uma história coesa.

Conclusão

Se, por um lado, os estudos de adaptação têm comumente ignorado o fato de que a adaptação de uma mídia a outra difere das adaptações inseridas em um contexto transmidiático, por outro, os estudos de transmídiação, por ser uma área mais recente, ainda travam uma batalha para defender parâmetros de análise

próprios para obras multiplataformas; talvez por isso não tenham atentado para o importante fato de que certas franquias transmidiáticas são também adaptações.

De fato, este estudo observou que a transmídia possui funções específicas que não podem ser realizadas pelas adaptações e que se referem à maneira singular como aquela integra elementos como narrativa, autoria e temporalidade no processo de transferência de características midiáticas como enredo, histórias e mundo ficcional. Em outras palavras, constatou-se que há peculiaridades no fenômeno transmidiático que não são contempladas nos estudos tradicionais de adaptação (e vice-versa) e que se relacionam com as novas formas de se contar, recontar e consumir (ouvir/ver/assistir/jogar etc.) histórias, típicas da contemporaneidade.

Assim, defende-se que, para que possamos examinar certos produtos culturais em toda sua complexidade, é fundamental hoje em dia adotarmos não apenas uma abordagem intermediária que permita examinar as relações entre as mídias como a adaptação, mas também uma abordagem transmidiática, que possibilite incluir como objeto de estudo as extensões em outras mídias que suplementam uma narrativa principal ou que se suplementam mutuamente e que auxiliam na reverberação do conteúdo em outros ambientes midiáticos.

Referências

CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda (org.) *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. London: Routledge, 1999.

CHATMAN, Seymour. What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa). *Critical Inquiry*, v. 7, n. 1, p. 121-140, On Narrative, Autumn, 1980.

DENA, Christy. *Transmedia Practice: Theorising the Practice of Expressing a Fictional World across Distinct Media and Environments*. 2009. Tese (Doutorado em Cultura Digital). School of Letters, Art and Media, University of Sydney, Sydney, 2009.

EDER, Jens. Transmediality and the Politics of Adaptation: Concepts, Forms, and Strategies. In: HASSLER-FOREST, Dan; NICKLAS, Pascal (ed.). *The Politics of Adaptation: Media Convergence and Ideology*. London: Palgrave Macmillan, 2015. p. 66-81.

ELLESTRÖM, Lars. *Media Transformation: The Transfer of Media Characteristics Among Media*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.

_____. "Adaptation within the Field of Media Transformations". In: BRUHN, Jørgen; GJELSVIK, Anne; HANSEN, Eirik Frisvold (ed.). *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*. London: Bloomsbury, 2013. p. 113-132.

EVANS, Elizabeth. *Transmedia Television: Audiences, New Media and Daily Life*. New York/London: Routledge, 2011.

GAUDREAU, André; MARION, Philippe. Transécriture and Narrative Mediativity: The Stakes of Intermediality. In: STAM, Robert; RAENGO, Alessandra (ed.). *A Companion to Literature and Film*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004. p. 58-70.

GIDDINGS, Robert; SHEEN, Erica. *From Page to Screen: Adaptations of the Classic Novel*. Manchester: Manchester University Press, 2000.

GROENSTEEN, Thierry. Le processus adaptatif (tentative de récapitulation raisonnée). In: GAUDREAU, André; GROENSTEEN, Thierry (Ed.). *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*. Littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip. Québec: Nota bene, 1998. p. 273-277.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. 2. ed. New York: Routledge, 2012.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009a.

_____. The Revenge of the Origami Unicorn: Seven Principles of Transmedia Storytelling (Well, Two Actually. Five More on Friday). *Confessions of an Aca-Fan: The Official Weblog of Henry Jenkins*, 12 dez. 2009b. Disponível em: <http://henryjenkins.org/blog/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.html>, acesso em 04 mar. 2015.

_____. Transmedia 202: Further Reflections. *Confessions of an Aca-Fan: The Official Weblog of Henry Jenkins*, 1 ago. 2011. Disponível em: <http://henryjenkins.org/2011/08/defining_transmedia_further_re.html>, acesso em 04 mar. 2015.

_____. Transmedia Storytelling. Moving characters from books to films to video games can make them stronger and more compelling. *Technological Review*, 15 jan. 2003. Disponível em: <<http://www.technologyreview.com/news/401760/transmedia-storytelling/>>, acesso em 12 mar. 2015.

KLASTRUP, Lisbeth; TOSCA, Susana. Transmedial Worlds: Rethinking Cyberworld Design. In: *International Conference on Cyberworlds*. 2004. [Proceedings...]

Available at: <http://www.itu.dk/people/klastrup/klastruptosca_transworlds.pdf>, acesso em 15 jul. 2015.

LONG, Geoffrey A. *Transmedia Storytelling: Business, Aesthetics and Production at the Jim Henson Company*. 2007. Dissertação. (Mestrado em Comparative Media Studies). Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, 2007.

MASSAROLO, João Carlos. Narrativa Transmídia: A arte de construir mundos. In: CANEPA et al (org.). *XII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine*. São Paulo: Socine, 2011. p. 61-75. v. 1.

MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

RAJEWSKY, Irina O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/Intermedialities: history and theory of the arts, literature and techniques*. Montréal, n. 6, p. 43-64, automne 2005.

WOLF, Mark J. P. *Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation*. New York/Oxon: Routledge, 2012.

As contradições do projeto da nação moçambicana pós-independência no filme *Virgem Margarida*, de Licínio Azevedo

Alex Santana França¹

¹ Professor, escritor e pesquisador, graduado em Letras vernáculas, pela Universidade Federal da Bahia em 2007. Especialista em Metodologia do ensino de história e cultura afro-brasileira e indígena pela Faculdade de Ciências Educacionais e Argumento Pós-graduação em 2010, Mestre em Literatura e cultura pela Universidade Federal da Bahia em 2012. Atualmente é doutorando do Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura (PPGLitCult/UFBA), onde desenvolve pesquisa na área de cinemas africanos, e graduando em Jornalismo pela Faculdade de Comunicação (UFBA).

e-mail: alexsfranca@yahoo.com.br

Resumo

O presente artigo pretende analisar as contradições do projeto da nova nação moçambicana, proposto pelo governo pós-independência, por meio do filme *Virgem Margarida* (VIRGEM, 2012), dirigido pelo cineasta brasileiro-moçambicano, Licínio Azevedo. A metodologia de análise fílmica proposta segue a perspectiva de interpretação sócio-histórica (VANOYE, 2014). Acredita-se que ao retomar o ano de 1975, quando Moçambique torna-se oficialmente um país independente, o qual verá na prática o projeto de nova nação, em parte delineado ainda no período de luta de libertação. *Virgem Margarida* (VIRGEM, 2012) traz alguns questionamentos à funcionalidade desse projeto, apresentando falhas que não estavam previstas em sua elaboração. Defende-se que a recorrência ao passado no filme não funciona como um desejo de reviver o irrecuperável, mas sim, de estabelecer uma reflexão crítica sobre os acontecimentos históricos referidos, a fim de oferecer outras narrativas e olhares sobre estes fatos, que não necessariamente dialogam com os discursos oficiais, como os das personagens femininas do filme, por exemplo, que sofreram opressão e violência ao longo de toda a narrativa, desde sua captura em Maputo, pelos soldados do Exército da FRELIMO, até o treinamento militar ao qual são submetidas para que atinjam o status de “mulher nova”.

Palavras-chave: Cinema e nação; Moçambique pós-independência; Licínio Azevedo.

Abstract

This essay explores questions raised by the film *Virgem Margarida* (VIRGEM, 2012), directed by Brazilian-mozambican director, Licínio Azevedo, regarding the process of nation-building in post-independence Mozambique for an understanding of the country's post-colonial experience. The critical methodology utilized in this essay follows the perspective of socio-historical interpretation (VANOYE, 2014). *Virgem Margarida* (VIRGEM, 2012) takes place in 1975, when Mozambique officially became an independent country, raising questions about the viability of the FRELIMO national project, with flaws that were not foreseen at the time. This essay argues that the return to past in this film does not operate as a regressive desire to revive the irretrievable past, but to engage a critical reflection on certain historical events to offer alternative narratives and perspectives that do not necessarily align with official government discourse. This is particularly the case with the oppression and violence suffered by female characters in the film who were arrested in Maputo by FRELIMO soldiers, to be sent to re-education camps where they would achieve the status of “new women” as envisioned by the Marxist-leninist party in power.

Keywords: Film and nation; Mozambique post-independence; Licínio Azevedo.

1. Introdução

Só revendo o passado conheceremos o presente. Só conhecendo o presente faremos a perspectiva do futuro. São três elementos fundamentais na sociedade: o passado, o presente e o futuro. São histórias... são páginas marcadas pela história. Não podemos ir contra elas. História é história! [...]. (MACHEL, 1982 *apud* MENESES, 2015).¹

O enredo de *Virgem Margarida* (VIRGEM, 2012), longa-metragem dirigido pelo cineasta brasileiro-moçambicano, Licínio Azevedo, - com argumento escrito pelo próprio Azevedo junto de Jacques Akchati, e montagem de Nadia Ben Rachid -, é construído com base no período no qual foram criados e ativados, os chamados centros de reeducação em Moçambique, uma das estratégias, no campo sociocomportamental, adotada pelo governo do presidente Samora Machel após a independência do país, em 1975, para a efetivação do projeto do “homem novo” e da “mulher nova”² moçambicanos. A criação do “homem novo” proposta pela FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique)³ ainda durante o confronto contra Portugal, visava, entre outros objetivos, repudiar o colonial e o tradicional, baseando-se em valores nacionalistas, em símbolos patrióticos, nas relações interpessoais de solidariedade, e na formação político-militar (CABAÇO, 2009). Em relação à mulher, o objetivo era criar a “nova mulher moçambicana” fora dos estereótipos e ideais colonialistas. A proposta deste artigo é analisar as contradições desse projeto, por meio do filme selecionado.

Em entrevista a Leonardo Luiz Ferreira (2015), o diretor explicou, com mais detalhes, como surgiu a ideia do filme:

¹ Arquivo Histórico de Moçambique – Fundo Oral. “Reunião com os Comprometidos, 1982”, Fundo SM0006 (*apud* MENESES, 2015: 42).

² A expressão “mulher nova” foi uma escolha do autor para diferenciar os gêneros pois nos documentos oficiais e artigos consultados referentes ao assunto, não há menção ao termo no feminino.

³ A FRELIMO unificou e conduziu a luta de independência de Portugal, e assumiu o governo após o fim dessa guerra (tornando-se partido político em 1977).



A ideia do filme surge-me, como documentário, a partir de uma foto do meu amigo Ricardo Rangel, o grande fotógrafo moçambicano, da geração do Ruy Guerra, que faleceu há uns cinco anos. Um dia mostrou-me uma foto: uma mulher, prostituta, de minissaia, escoltada por dois militares, guerrilheiros recém-saídos da guerra pela Independência. Era o começo da operação que tinha como objetivo levar todas as prostitutas, símbolo da decadência e exploração colonial, para centros de reeducação no interior do país, no meio da selva, entre animais selvagens, para serem transformadas em “mulheres novas”. Eu próprio, ultra idealista na época, julgava aquele processo algo de positivo. Rangel deu o nome à foto, “A Última Prostituta”, mas de maneira bastante irônica. A foto me inspirou para um documentário que fiz, com o mesmo título, documentário bastante tradicional, baseado em entrevistas com reeducandas e reeducadoras (ex-combatentes) pois o tema, na época, não permitia grandes fantasias. No documentário, com os depoimentos das reeducandas, sobretudo, me dei conta do que realmente havia acontecido em nome das boas intenções, todo o lado machista, etc. Um homem entre 500 mulheres. Elas contaram-me a história de Margarida, uma camponesa adolescente que foi levada por engano para o centro de reeducação. A história de Margarida, para mim, merecia uma ficção e não alguns minutos de documentário (FERREIRA, 2015: 1).

Nascido no Rio Grande do Sul, Licínio Azevedo iniciou sua carreira profissional no jornalismo na década de 1970, na cidade de Porto Alegre, em plena ditadura militar no país. Ainda como repórter, percorreu quase toda a América Latina escrevendo sobre temas sociais. Trabalhou igualmente em Portugal e em Guiné-Bissau, na qual, durante dois anos, atuou na formação de jornalistas, e também escreveu o livro *Diário de libertação* (AZEVEDO; RODRIGUES, 1977). Azevedo chegou a Moçambique logo em seguida da publicação, radicando-se no país em 1978. Trabalhou no Instituto Nacional de Cinema (INC), importante centro de produção de cinejornais, documentários e longas-metragens, criado em 1975. Após extensa experiência no INC, Azevedo atuou no Instituto de Comunicação Social, na época em que a televisão estava em fase experimental. Durante cinco anos foi responsável, nesse instituto, pelo programa televisivo semanal Canal Zero, que recebeu vários prêmios internacionais. Como escritor, além de *Diário da libertação* (AZEVEDO; RODRIGUES, 1977), publicou *Moçambique com os mirage sul-africanos a 4 minutos* (AZEVEDO, 1980), *Relatos do povo armado* (AZEVEDO,

1983), *Coração forte* (AZEVEDO, 1995) e o romance *Comboio de sal e açúcar* (AZEVEDO, 1997).

Por meio de um breve levantamento de sua produção fílmica, extensa e reconhecida internacionalmente, é possível observar uma grande variedade de questões referentes às experiências políticas, históricas e sociais moçambicanas, tais como, as consequências da guerra civil pós-independência em *A guerra da água* (GUERRA, 1996) e *Acampamento da desminagem* (ACAMPAMENTO, 2005). A repercussão e as estratégias de combate da epidemia de AIDS em *Night Stop* (NIGHT, 2002), e ainda, práticas socioculturais diversas do contexto moçambicano, em filmes como *Desobediência* (DESOBEDIÊNCIA, 2002) e *O grande bazar* (GRANDE, 2006), entre outros. Muitos de seus filmes também exploram os temas da migração, dos deslocamentos e das trocas culturais, como em *A árvore dos antepassados* (ÁRVORE, 1995), que retrata o retorno de refugiados de guerra a sua terra natal.

Quando questionado sobre o que pensava em relação aos centros de reeducação, Azevedo considerou inicialmente o processo como algo positivo. Ele afirma que, apesar de ter uma opinião favorável, lembra que, na época não havia informação alguma sobre o que se passava nos centros: “até o meu documentário, praticamente nada se falou sobre o tema. Foi nas filmagens de *A Última Prostituta* que soube como as coisas haviam se passado” (PEREIRA, 2015: 2). O diretor acredita que o filme funciona como “gancho para se falar sobre aquela situação, a relação entre as mulheres e as guerreiras camponesas, e sobre como eventualmente todas se unem contra a opressão” (RISTOW, 2015: 1).

Em relação à escolha do gênero do filme, ao justificar a opção de construir *Virgem Margarida* (VIRGEM, 2012) como filme de ficção, a fala de Licínio endossa um discurso recorrente no campo do cinema que defende a extrema distinção entre o filme-documentário (constantemente utilizado pelos historiadores para o entendimento aprofundado de questões atuais ou retomadas sob perspectivas de investigação histórica), e o filme de ficção (ainda visto sem o mesmo prestígio e credibilidade por, por exemplo, alguns historiadores). Muitos acreditam que o documentário traz para o espectador uma realidade própria, sem a mediação de

uma situação predominantemente imaginária, como ocorre na ficção. Contudo, outros defendem que esta mesma realidade pode ser representada a partir de sua re-figuração, por meio da imaginação, da criatividade e da inspiração dedicadas durante o processo (LESSA, 2013). Isto significa dizer que no filme-documentário também é possível encontrar, com bastante frequência, elementos comumente associados à ficção: “imaginação, criatividade, subjetividade, e o exercício de uma visão de mundo particular, resultado da inspiração do autor” (LESSA, 2013: 57). Todos estes elementos, por sua vez, de alguma forma voltados para modelos discursivos comprometidos com critérios de validade na vinculação de informações sobre o histórico.

Assim, a diferença entre o cinema documental e o cinema de ficção, como aponta a historiadora Michele Lagny (2009), é totalmente incerta, já que a ficção pode se inspirar frequentemente no documentário ou o documentário na ficção. Mesmo quando a temática dos filmes de ficção não se refira a eventos ou preocupações dominantes de uma época, as ficções respeitam (salvo em certos gêneros específicos que tem suas próprias leis, como os filmes de terror, por exemplo) as regras da verossimilhança. Para Wolfgang Iser (2002), crítico literário alemão, a distinção entre textos ficcionais e não-ficcionais a partir desse critério (vinculação à verdade, à realidade) é certamente questionável, alegando que textos supostamente não-ficcionais, como, por exemplo, os textos históricos, não seriam totalmente isentos de ficcionalidade, assim como os textos ficcionais não são isentos de realidade no todo. O historiador Hayden White (2005) também compartilha a ideia de que os textos históricos e ficcionais “são mais semelhantes do que distintos da realidade” (WHITE, 2005: 44). O debate, nesse aspecto, permanece. E pensando justamente nisso, Licínio Azevedo tem mesclado sua produção fílmica entre o documental e o ficcional, enfatizando os possíveis objetivos e as características diferenciadas de cada um deles. No caso de *Virgem Margarida* (VIRGEM, 2012), pela complexidade do contexto histórico abordado, a escolha e defesa pelo filme de ficção pode isentá-lo, por exemplo, de problemas com o governo do país e autoridades da FRELIMO.

2. O projeto da nação moçambicana e o “homem novo”

O projeto da nova nação moçambicana pós-independência, na concepção da FRELIMO, visava a transformação de todos, sem exceção, “diante de sua imersão na dupla práxis do trabalho com o povo e da guerra como instrumento de aprendizagem permanente e progressiva” (CABAÇO, 2009: 314). A expressão “homem novo”, ou seus similares, “novo homem comunista” e “novo homem socialista”, tomando como referência o *A dictionary of political thought*, elaborado por Roger Scruton,

foi usado desde a década de 1920 tanto por seguidores como por críticos do comunismo soviético, com o intuito de descrever certa transformação não só na ordem econômica, mas também no nível da personalidade individual. Essa transformação ocorreria, ou deveria ocorrer, tanto sob o socialismo como sob a “plenitude do comunismo” para onde o socialismo supostamente caminharia. Conforme essa lógica, ao possuir uma *essência histórica*, o homem passa a ser, em algum sentido, uma criatura diferente sob uma nova ordem econômica, de modo que os valores e as aspirações que o motivavam previamente já não podem ser nem compreendidas, nem reconhecidas (SCRUTON, 1982: 322 apud MACAGNO, 2009: 20)⁴.

Tal perspectiva, pautada pela ideologia marxista, teve fortes implicações no continente africano. Um dos responsáveis pela adaptação do marxismo à realidade da África, de forma crítica e criativa, foi Amílcar Cabral, importante líder político de Cabo Verde e Guiné-Bissau. Com base nas principais referências do marxismo e do estudo das classes sociais, Amílcar desenvolveu uma forma de luta própria contra o regime de espoliação colonial e se ergueu com “a crítica das armas e as armas da crítica” (CABRAL, 1999: 15) para conduzir à vitória o Partido africano da independência de Guiné-Bissau e Cabo Verde (PAIGC) diante do regime colonial português. O projeto político do PAIGC, entretanto, ia além da conquista da independência. Seu objetivo principal era realizar um trabalho de educação político-cultural com o propósito de ajudar o povo africano a entender o

⁴ SCRUTON, Roger. *A dictionary of political thought*. London: Palgrave Macmillan, 1982.

seu “direito de possuir a própria história” (GARCIA, 1999), ou seja, de se tornar protagonista e arquétipo do próprio destino. No prefácio do livro *Nacionalismo e cultura* (GARCIA, 1999), Xosé Lois Garcia afirma que as observações do líder africano sobre a função da cultura nos processos *pré* e *pós* independência

foram contributos necessários para que os povos, submersos no colonialismo, avaliassem a situação particular relativamente a outras situações, aparentemente análogas, e tomassem em consideração os componentes culturais que praticam classes subalternas para se aproximarem de uma definição particular de cultura popular (GARCÍA, 1999: 23).

Cabral, em seus textos, defendia o valor da cultura como elemento de resistência ao domínio estrangeiro, pelo fato de ela ser “a manifestação vigorosa, no plano ideológico ou idealista, da realidade material e histórica da sociedade dominada ou a dominar” (CABRAL, 1999: 102). Assim, foi com base na teoria do nascimento de um “homem novo” e uma “mulher nova” (ambos restituídos à sua própria história), e na concepção de luta anticolonial como um processo de transformação política, econômica e mental, que Cabral desenvolveu suas ideias (VILLEN, 2013).

No caso de Moçambique, também se observa a extensão desse projeto e discurso ideológico. Segundo Eduardo Mondlane (2011), um dos fundadores e primeiro presidente da FRELIMO,

como todo nacionalismo africano, o de Moçambique nasceu da experiência do colonialismo europeu. A fonte de unidade nacional é o sofrimento comum durante os últimos cinquenta anos sob o domínio português. O movimento nacionalista não surgiu numa comunidade estável historicamente com uma unidade linguística, territorial, econômica e cultural. Em Moçambique, foi a dominação colonial que deu origem a comunidade territorial e criou as bases para uma coerência psicológica, fundada na experiência da discriminação, exploração, trabalho forçado e outros aspectos da dominação colonial. (MONDLANE, 2011: 333).

A fala de Mondlane (2011) endossa a proposta da FRELIMO de acreditar e defender que a definição de “homem novo” se opunha a algo velho, no caso, representado pelo colonizador português, seus hábitos, culturas, mentalidades e

comportamentos. Assim, no processo de luta pela libertação, essa visão do inimigo (o português) foi fundamental para o desenvolvimento de uma consciência nacional comum (MENESES, 2015) e, para tal concretização, foi necessária uma ruptura radical com a história colonial e com as relações sociais, econômicas e políticas herdadas do colonialismo (MENESES, 2015).

A primeira vez que Samora Machel abordou de forma central e sistemática a ideia de “homem novo” foi em 1970, de acordo com Sérgio Vieira, ex-membro do Comitê Central da FRELIMO,

em um discurso pronunciado na II Conferência do DEC (Departamento de Educação e Cultura) em Tunduru. Nessa ocasião, afirmava a necessidade de “Educar o homem para vencer a guerra, criar uma sociedade nova e desenvolver a pátria”, sendo imperioso, “depois de demonstrar-nos a nocividade, quer da educação tradicional, quer da educação colonial, explicar os objetivos educacionais que nos propomos atingir, em função da nova sociedade pela qual lutamos” (MACHEL, 1978a: 8, apud MACAGNO, 2009: 21).

Para Lorenzo Macagno,

a construção da *nação moçambicana* como uma entidade homogênea só é compreensível sob a lógica do enfrentamento a uma outra entidade que se apresentava igualmente homogênea: a nação portuguesa e suas pretendidas províncias de ultramar. A tão desejada morte da tribo não passava, então, de um desejo de união, de uma forma de conjurar a herança colonial. Sob essa lógica, a nação seria, na imaginação de seus porta-vozes, compacta, singular, unificada. Porém, esse unitarismo reproduzirá, mesmo que com conteúdos inversos, a mesma gramática assimilacionista e intolerante em face dos particularismos culturais, veiculada pelo discurso colonial português (MACAGNO, 2009: 20).

Assim, “esse processo de união foi levado a cabo [...] pelo Estado/Partido FRELIMO que assumiu o papel dirigente e de vanguarda denunciando os *desvios* doutrinários promovidos pelos *inimigos* da nação” (MACAGNO, 2009: 21), e, para alcançar êxitos, essa ambiciosa “operação de engenharia social e moral” (MACAGNO, 2009: 21) pautou-se em “uma parcela de tortuosidade e violência” (MACAGNO, 2009: 21). A identificação de quem é o inimigo, “fulcral aos processos políticos em situações de guerra” (MENESES, 2015: 10), e o

entendimento da sua forma de atuar, tiveram um papel decisivo no contexto moçambicano e continuam presentes “nas disputas entre os vários projetos políticos contemporâneos” (MENESES, 2015: 10).

Esses inimigos que, durante a luta de libertação centravam-se na figura dos colonizadores portugueses, após a independência passaram a ser identificados principalmente como internos, isto é, aqueles moçambicanos que atuaram ao lado dos portugueses durante o período colonial, além daqueles que defendiam o tribalismo, a preguiça, o tradicionalismo. Nos discursos oficiais da FRELIMO, por exemplo, boa parte deles proferidos pelo líder do movimento, Samora Machel, e primeiro presidente do país após a independência, o tribalismo, a superstição, e a tradição, eram os elementos mencionados que operavam no sentido de fragmentação, atentando, portanto, contra a tentativa de construir a nação moçambicana (MACAGNO, 2009). João Lopes (2009) também lembra que os primeiros documentos oficiais da data da independência já refletiam o desejo do novo poder de criar a unidade da nação moçambicana. O autor, citando o artigo 15 da Constituição da República, afirma que seus objetivos fundamentais eram: a defesa e consolidação da independência e da unidade nacional (como consta no artigo 4); assim como o combate enérgico contra o analfabetismo e obscurantismo; o desenvolvimento da cultura e de personalidade nacionais (Constituição da República de Moçambique apud LOPES, 2009: 38).

A ideia de nação que se desenvolveu a partir do século XIX na Europa (e que foi, de certa forma, adotada por países africanos como Moçambique, que tiveram experiências de colonização após suas independências), de fato propunha, entre seus princípios, a união da comunidade em torno de projetos comuns. O filósofo e historiador francês Ernest Renan, um dos primeiros estudiosos a teorizar sobre o assunto, acreditava que uma das funções da nação era criar e manter um comportamento de fidelidade dos cidadãos em relação ao Estado (RENAN, 1997). Benedict Anderson (1989) também acredita que a consciência nacional se constrói a partir de elementos constitutivos imaginados comuns a todas as experiências de formação da nação. O primeiro subsídio da imaginação nacional seria sua capacidade de criação de fronteiras finitas que dariam as mesmas condições de

contenção de seu acesso, fazendo da nação uma comunidade limitada.

Outro elemento adequado é o empenho em afiançar que haja uma incontestável soberania dada a um Estado autônomo que zeles pelos interesses exclusivos dos que a ele se encontram subordinados e, por fim, concebendo um sentimento de pertencimento à comunidade que fraternalmente faça seus integrantes se imaginarem como companheiros profundos e iguais. Na medida em que não existe nenhuma comunidade natural em torno da qual as pessoas possam se reunir, e que constitui um determinado agrupamento nacional, esta precisa ser inventada, imaginada. Portanto, torna-se necessário “criar laços imaginários que permitam ‘ligar’ pessoas que, sem eles, seriam simplesmente indivíduos isolados, sem nenhum ‘sentimento’ de terem qualquer coisa comum” (SILVA, 2000: 85).

Os chamados discursos de fundação, quando construídos, visavam atender a esse propósito, ser o elemento de ligação e de interpelação, e incluíam uma série de símbolos, precisamente poemas, imagens visuais, hinos, moedas, selos, e monumentos, que operariam como “elementos centrais do esforço fundacional para a constituição de um imaginário social que, a seu tempo e a sua vez, terminaria por ser objeto de lembrança e se objetivaria na memória nacional oficial” (ACHUGAR, 2006: 204). Além dos símbolos, as narrativas nacionais produzidas a partir da rede intertextual que representa a coesão imaginária da coletividade ligada a uma suposta ancestralidade comum a todos, costumam ser atualizadas a medida que novos textos passam a integrá-las, produzindo novos sentidos, mas sempre se referindo a um passado pretensamente imutável (HALL, 2006). Cabe a essas narrativas fornecer

uma série de estórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou *representam* as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação. (HALL, 2006: 52).

O teor imaginativo da nação encontra-se justamente no argumento de que os integrantes de uma nação se alimentam de uma comunhão construída que não estabelece a obrigatoriedade que um membro do grupo conheça todos os demais

integrantes, mas a imagem de comunhão entre os mesmos é suficiente para garantir a constituição de um vínculo de comunidade. No caso de Moçambique, o projeto de nação também deveria estar pautado pelas “ideias de igualitarismo, distribuição da riqueza social e democracia participativa” (CABAÇO, 2009: 314). Entretanto, como lembra Hugo Achugar, do projeto “patriarcal e elitista” (ACHUGAR, 2006) – discurso fundante do Estado-nação, em especial o que se desenvolveu na América Latina -, excluiu não só a mulher, mas os índios, negros, escravos, analfabetos e, em muitos casos, aqueles que não possuíam propriedades (ACHUGAR, 2006). Assim, no modelo de nação proposto,

as diferenças étnicas, linguísticas, religiosas e econômicas, raízes de conflitos intestinos ou de possíveis conflitos no futuro, foram escamoteadas a favor de um todo nacional íntegro, patriarcal e fraterno, republicano e disciplinado, aparentemente coeso e, às vezes, democrático. Os cacos e as sobras do material de construção, que ajudou a elevar o edifício da nacionalidade, são atirados ao lixo da subversão, que deve ser combatida a qualquer preço pela polícia e pelo exército. (SANTIAGO, 2008: 58).

Para isso, o discurso sobre a nação pressupôs o “esquecimento e o silenciamento, ou o supôs como uma condição intrínseca, como natural à sua lógica discursiva” (ACHUGAR, 2006: 164). O relato da história oficial, portanto, construiu-se não só a partir de dados e fontes que se escolheram conscientemente para se ter em conta, mas a partir do esquecimento que deixou de fora dados e fontes que o sujeito não conseguia ler ou lembrar (ACHUGAR, 2006).

Em Moçambique, o surgimento de uma nova consciência nacional também exigiu uma nova forma de amnésia, seguindo a “lógica de recordação/esquecimento” (MACAGNO, 2009: 29), por meio de “violentas medidas revolucionárias, como a implantação da Operação Produção e a construção de prisões, eufemisticamente denominadas Centros de Reeducação” (MACAGNO, 2009: 29), assim como a guerra entre a FRELIMO e a RENAMO, entre 1976 e 1992.

3. Análise do filme *Virgem Margarida*

A metodologia de análise proposta neste trabalho segue a perspectiva de interpretação sócio-histórica (VANOYE, 2014), que concebe o filme “como um produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico” (VANOYE, 1994: 54), e que traz como hipótese diretriz a ideia de que um filme “sempre fala do presente, ou sempre diz algo do presente, do aqui e do agora de seu contexto de produção” (VANOYE, 1994: 54). Para a pesquisadora Manuela Penafria (2015), duas etapas são fundamentais nesse processo: a decomposição, ou seja, a descrição do filme, e a interpretação, isto é, o estabelecimento e compreensão das relações entre os elementos decompostos. A análise de conteúdo, por exemplo, que considera o filme “como um relato e tem apenas em conta o tema do filme” (PENAFRIA, 2015: 6), implica, em primeiro lugar, identificar-se o tema de um filme, para em seguida, fazer um resumo da história e a decomposição do filme tendo em conta o que o filme diz a respeito do tema (PENAFRIA, 2015).

A cena de abertura do filme *Virgem Margarida* (VIRGEM, 2012), com um caminhão circulando pelas ruas de Maputo repleto de pessoas cantando e levantando cartazes com os dizeres: “a luta continua”, “unidade, trabalho e vigilância” e “independência ou morte: venceremos”; e a frase que surge ainda nos créditos iniciais: “inspirado em acontecimentos e personagens reais - Moçambique 1975” (VIRGEM, 2012), inserem o filme em um momento histórico. Integrada nesse contexto, a narrativa apresenta em seu decorrer a história de cinco mulheres, quatro destas, Rosa, Suzana, Luísa e Margarida, estão no grupo subversivo, isto é, o das mulheres que não seguem as normas propostas pelo novo governo, portanto, inimigas. A quinta mulher, Maria João, representa o governo e sua proposta de comportamento ideal para a nova nação. As cenas que seguem apresentam as rotinas de cada uma destas mulheres, seus desejos, demandas e algumas características de suas personalidades. A primeira personagem protagonista em cena é Rosa, que saía de casa para trabalhar enquanto o caminhão continuava circulando pela localidade. Suzana é apresentada na cena seguinte, mãe solteira de duas crianças, enquanto se arruma

para ir trabalhar, observa e orienta os filhos durante a refeição do café da manhã. Todos os dias as crianças ficam aos cuidados da vizinha, Dona Vanda, até o retorno de sua mãe no tardar da noite. Após esta cena, tem-se a apresentação de Luísa, arrumando-se em frente ao espelho, ao mesmo tempo em que é criticada pela mãe por conta da vestimenta, considerada por ela indecente. A mãe de Luísa retoma a memória do marido, alegando que se ele estivesse vivo não permitiria que a filha saísse de casa trajada daquela maneira.

O plano posterior mostra o movimento, à noite, da rua Araújo, famosa na capital moçambicana pelos bares e danceterias, assim como pela prostituição. Após esse plano de localização, Rosa aparece novamente na cena, desta vez, oferecendo seus serviços a um dos marinheiros que andava pela calçada. A indiferença do homem a deixa bastante irritada. Na sequência, enquanto Suzana dança no palco de uma danceteria, Luísa está sentada defronte a uma das mesas do bar trocando carícias e beijos com um homem; há um outro casal na mesa, também demonstrando muita intimidade. Nestas cenas iniciais, percebe-se que além de apresentar algumas das personagens principais do filme, com pequenas narrativas introdutórias, elas também destacam algumas características das personalidades dessas personagens, que serão mais aprofundadas adiante: a geniosa e, ao mesmo tempo, bem-humorada, Rosa; a maternal Suzana; a independente Luísa.

Sabe-se que a narrativa fílmica é organizada e sistematizada em planos fílmicos. Segundo Bruno Evangelista da Silva (2013), a ação temporal de um filme pode se desenrolar tal qual a duração objetiva da vida, em uma tentativa de reprodução mecânica e fotográfica da realidade. Para isso, “o curso temporal da vida sofre cortes contínuos no sentido de produzir um movimento peculiar que garante a sua especificidade em relação ao empírico.” (SILVA, 2013: 97). Este efeito é conseguido por meio da montagem. De acordo com Lukács (1982: 67), “a montagem é um princípio estético e ideológico, cujo efeito criador produz refigurações da realidade que sustentam a credibilidade ou a falseabilidade”.

O processo de montagem proporciona “a ligação que estabelece uma lógica narrativa e o espaço temporal em uma película” (SILVA, 2013: 99). Tal

procedimento, costumeiramente considerado técnico, não se reduz a tal aspecto, “tampouco a concepções simplificadas na organização do material, sobretudo quando se leva em consideração a responsabilidade de fazer emergir representações das condições objetivas de existência” (SILVA, 2013: 99). Em relação ao filme *Virgem Margarida* (VIRGEM, 2012), duas possibilidades de montagem podem ser observadas para a construção narrativa, uma delas é a montagem narrativa:

o aspecto mais simples e imediato da montagem, que consiste em reunir, numa sequência lógica ou cronológica e tendo em vista contar uma história, planos que possuem individualmente um conteúdo fatural, e contribui assim para que a ação progrida do ponto de vista dramático (o encadeamento dos elementos da ação segundo uma relação de causalidade) e psicológico (a compreensão do drama pelo espectador). (MARTIN, 2013: 147).

A apresentação sequencial de cada personagem protagonista, na ordem, Rosa, Suzana, Luísa, Margarida e Maria João, ilustra a escolha pela montagem narrativa, pela linearidade das ações, o que torna a narrativa mais facilmente compreensível. Segundo Ken Dancyger (2007), a clareza na narrativa é alcançada justamente “quando o filme não confunde os espectadores. Isso requer uma ação contínua de um plano ao outro e a manutenção de um sentido claro de direção entre os planos” (DANCYGER, 2007: 400). Para alcançar tal objetivo, o montador depara-se com alguns desafios: “escolher o plano que melhor sirva ao propósito dramático do filme” (DANCYGER, 2007: 400) e, uma vez escolhido o plano, “como cortar de um plano para o seguinte a fim de gerar continuidade” (DANCYGER, 2007: 400).

A escolha do diretor, Licínio Azevedo, em parceria com o outro roteirista, Jacques Ackchati, e a montadora, Nadia Ben Rachid, para a introdução da personagem Margarida (que aparece pela primeira vez já capturada, dentro do caminhão), por exemplo, funciona satisfatoriamente, pois evita a repetição de cena, assim como, não oferece naquele momento muitos detalhes sobre a história da personagem, criando expectativas a serem desvendadas, o que Margarida fazia naquele caminhão, quem era ela, e como foi parar ali, são questões que são

reveladas aos poucos. Neste sentido, Dancyger (2007: 400) afirma que

a premissa da não necessidade de mostrar tudo leva logicamente à questão do que é necessário mostrar. Que elementos da cena, em uma série de planos, fornecerão os detalhes necessários para levar o público em direção ao que é mais importante, afastando-se do menos importante? É aqui que surge a escolha do tipo de plano - o plano geral versus o plano médio, o plano médio versus o close-up. É aqui também que surge a decisão sobre o posicionamento da câmera - objetiva ou subjetiva.

Somente na cena em que Margarida está sentada ao lado de Luísa, em um ônibus que vai em direção ao norte do país, descobre-se o que aconteceu com ela. Margarida explica que estava em Maputo com a tia para comprar produtos do enxoval de seu casamento quando foi parada e interrogada por um soldado, que também pediu seus documentos. Entretanto, separada da tia, sem saber ler nem escrever e sem qualquer documento, Margarida acabou sendo levada à força pelo soldado para dentro do caminhão. Enquanto conta sua história, Margarida pede a Luísa que escreva em um lenço o nome de cada cidade por onde passam. O ônibus atravessa as localidades de Xai Xai, Maxixe e Save. Todos os lugares são registrados no lenço pela escrita de Luísa, e posteriormente serão bordados pelas mãos de Margarida. Ela deseja utilizar aquele lenço como prova de sua inocência diante do seu sumiço, para o noivo. Surpresa, Luísa não acredita que Margarida fosse noiva, mas a menina insiste que estava falando a verdade, afirmando inclusive, que o rapaz já havia pago o *lobolo*, espécie de acordo familiar para o casamento tradicional. Um dos desafios da personagem ao longo do filme é provar, diante das desconfianças das outras mulheres, que não é uma prostituta. Uma vez que Margarida tem um noivo e é virgem, ela não se encaixava no perfil das mulheres que precisam ser reeducadas, portanto, deve ser libertada a fim de voltar para casa.

A personagem Maria João, por sua vez, representa o lado da ordem e do exército da FRELIMO. Maria lutou durante a guerra de libertação de Moçambique contra Portugal. A personagem aparece pela primeira vez no filme, quando, ao conversar com um dos comandantes, recebe a notícia de que tem uma nova missão a cumprir, supervisionar um centro de reeducação localizado no norte do

país. Surpresa, ela ainda tenta refutar a tarefa, alegando que sua prioridade agora é casar e construir uma família, já que havia prometido isso ao noivo assim que terminasse a guerra. Entretanto, com o discurso de que a luta não terminava com a independência, que a independência era apenas uma etapa da luta de libertação do povo moçambicano (VIRGEM, 2012), proferido pelo comandante, ela acaba convencida de suas obrigações com o país e aceita a missão, acreditando que aquela tarefa seria mais curta que a anterior.

Além da construção narrativa, nota-se que a montagem pode ser concebida também como um “princípio ideológico” (LUKÁCS, 1982: 67). Segundo Michel Martin (2013), o termo ideológico é tomado em um sentido mais amplo, “que serve para designar as aproximações de planos destinadas a comunicar ao espectador um ponto de vista, um sentimento ou uma ideia mais ou menos precisos e gerais” (MARTIN, 2013: 169). Ele ressalta que, é fundamental também, estudar o papel ideológico da montagem. Acredita-se que, ao retomar o ano de 1975, quando Moçambique torna-se oficialmente um país independente, e quando se dá, na prática, o projeto da nova nação, em parte delineado ainda no período colonial, *Virgem Margarida* (VIRGEM, 2012) aponta para algumas contradições no exercício desse projeto, apresentando falhas que, possivelmente, não estavam previstas quando elaborado. A violência e a opressão sofridas pelas mulheres no filme são um exemplo disso. Em uma das sequências da narrativa, soldados do exército moçambicano entram em um dos hotéis da rua Araújo, na época um dos lugares da capital moçambicana que representava um resquício do colonialismo, e por isso deveria ser combatido, e recolhem todas as mulheres que lá estavam. Todas elas são levadas para um outro local, passam por um processo de triagem, com análise de documentos e resposta de questionários, para identificar quais delas representavam perigo para a nova nação por conta de seus comportamentos morais. Outra contradição está relacionada à manutenção de comportamentos de integrantes do exército da FRELIMO, que deveriam ser condenados e combatidos pelos próprios soldados, mas continuam sendo praticados, tais como, o abuso de poder e a corrupção.

Para Hayden White (2005), não há uma descrição neutra dos fatos em

discursos vinculados à história, como se costuma acreditar e apontar como mais uma característica distintiva entre textos históricos e ficcionais: “os fatos não falam por si, é o historiador quem fala por eles, quem fala em seu nome e quem dispõe dos fragmentos do passado de modo a formar um todo cuja integridade é meramente discursiva” (WHITE, 2005: 48). Nesse sentido, há diferentes versões históricas sobre o mesmo fato quando narrado por historiadores diferentes, assim como “cada texto literário, como produto de um autor, é uma forma determinada de tematização do mundo” (ISER, 2002: 961). Uma das características do trabalho de Licínio Azevedo é justamente sua ligação com acontecimentos históricos de Moçambique após a independência. O próprio cineasta reconhece seu interesse em contar parte da história pouco conhecida do país, e no caso de *Virgem Margarida* (VIRGEM, 2012), “narrar o lado trágico e absurdo de um processo social e político em que o coletivo elimina totalmente o individual, com todos os aspectos negativos decorrentes” (RISTOW, 2015: 2), não estabelecendo, assim, vínculos com um possível cinema de propaganda do governo.

Wolfgang Iser (2002) afirma que cada forma, que não está dada de antemão pelo mundo a que o autor se refere, precisa ser implantada, neste caso, através da estratégia de seleção necessária a cada texto ficcional, e dos sistemas contextuais preexistentes, sejam eles de natureza sociocultural ou mesmo literário. Para Iser, a seleção

é uma transgressão de limites na medida em que os elementos acolhidos pelo texto agora se desvinculam da estruturação semântica ou sistemática dos sistemas de que foram tomados. Isso tanto vale para os sistemas contextuais, quanto para os textos literários a que os novos textos se referem (ISER, 2002: 961).

White (2005), por sua vez, também acredita que o uso de “estratégias tropológicas e [...] modalidades de representação verbal das relações” (WHITE, 2005: 48), sejam comuns não só aos poetas, romancistas, e entre outros artistas, como aos historiadores também. Significa dizer que os fatos apenas existem “como uma acumulação de fragmentos relacionados por contiguidade, [...] articulados entre si, de modo a formar um todo de natureza particular e não em

geral” (WHITE, 2005: 48-49), algo semelhante ao que Iser (2002) se refere na estratégia de seleção.

A linguagem também é outro elemento importante nesse aspecto na perspectiva de White (2005). Acredita-se que a preocupação do historiador com a linguagem tem a ver unicamente “com o esforço por se exprimir claramente, para evitar figuras de estilo elaboradas, por garantir que a *persona* do autor não é identificável no texto e por esclarecer o significado dos termos técnicos” (WHITE, 2005: 51). Entretanto, o autor defende que

qualquer conjunto de fatos pode ser descrito de diversas formas, todas elas legítimas, e que não pode existir uma descrição única, original e correta de algo; qualquer descrição original de um conjunto qualquer de fenômenos constitui já uma interpretação da sua estrutura e que o modelo linguístico utilizado na descrição original desse conjunto implica, em termos de sua estrutura, a exclusão de certas modalidades de representação e de explanação e a legitimação tácita de outras (WHITE, 2005: 52).

Portanto, as escolhas pessoais, tanto do historiador quanto do artista, podem conduzir a narrativas diferentes e também a diferentes possibilidades de leitura. Para Iser (2002), a seleção também possibilita apreender a intencionalidade de um texto,

pois ela faz com que determinados sistemas de sentido do mundo da vida se convertam em campos de referência do texto e estes, por sua vez, na interpretação do contexto. Ela, por fim, se manifesta no controle de tal interpretação, porquanto o campo de referência único que separa os elementos escolhidos do segundo plano que, por efeito da escolha é excluído e, desta maneira, concede à visibilidade do mundo reunido no campo de referência uma disposição perspectivística. Neste processo, esboça-se o objeto intencional do texto, que deve sua realização à irrealização das realidades que são incluídas no texto (ISER, 2002: 962).

Ainda de acordo com Iser,

a intencionalidade do texto não se manifesta na consciência do autor, mas sim na decomposição dos campos de referência do texto. Como tal, ela é algo que não se encontra no mundo dado correspondente. Tampouco ela é apenas algo imaginário; é

a preparação de um imaginário para o uso, que de seu lado depende das circunstâncias em que deve ocorrer (ISER, 2002: 963).

No caso da narrativa escolhida, a análise através do estudo da montagem, do processo de seleção e organização dos planos do filme que constroem e conduzem toda a ação, de fato, contribuiu para a leitura interpretativa feita, e considerações feitas a seguir.

4. Considerações finais

As narrativas da nação, construídas, divulgadas ou consolidadas pela arte cinematográfica, “também nos interpela a partir de representações e discursos de pertencimentos identitários” (BOTELHO, 2010: 14). Para Robert Stam (1996), o cinema “como contador de histórias do mundo por excelência era (e continua sendo) o veículo ideal para transmitir as lendas de nações e impérios, assumindo assim um papel decisivo no fomento das identidades” (STAM, 1996: 201). Além disso, “as imagens audiovisuais levam uma vantagem em relação a outras formas de representação: elas podem até mesmo prescindir da alfabetização do espectador” (BOTELHO, 2010: 14), fundamental, no caso moçambicano e, “como entretenimento popular, são mais acessíveis que a literatura” (STAM, 1996: 201).

De fato, após a independência de Moçambique, o cinema foi rápida e estrategicamente concebido pela FRELIMO como um instrumento de descentralização da história oficial escrita e endossada pelos colonizadores e aliados, uma instância de legitimação do Estado marxista em construção e, igualmente, como um instrumento de criação e de consolidação de uma identidade moçambicana. Propagando, em consequência, a ideia imaginária de nação (ANDERSON, 1989) de um único povo, no suposto apagamento da diversidade étnica em favor da representação nacional. Esta nova concepção de cinema almeja um outro público alvo, o povo moçambicano, em sua maioria constituído por camponeses analfabetos. Assim, muitos filmes produzidos no país podem ser lidos

como narrações e enunciados da nação, que nos permitem mapear parte das relações entre sociedade e imaginário nacional. A ideia é possibilitar algumas direções de decodificação do cinema como lugar discursivo que interpreta e também inventa um país. (BOTELHO, 2010: 16).

Os discursos cinematográficos, “por trazerem em seu conteúdo visões possíveis da nação e da nacionalidade de um país, podem encarnar toda uma construção identitária que se fazia no período histórico em que estão inseridos” (GONÇALVES, 2009: 32), assim como podem também “representar algum papel no próprio processo de formação da identidade nacional” (GONÇALVES, 2009: 32).

Uma das estratégias adotadas pelo governo após a independência do país para difusão e consolidação do projeto de nação em construção, de cunho político-ideológico marxista, foi o uso do cinema. Visando propagar, em consequência, a ideia imaginária de nação de um único povo, no suposto apagamento da diversidade étnica em favor da representação nacional. Percebe-se também, na trajetória cinematográfica moçambicana pós-independência, a frequência de obras que se propõem a (re)contar e (re)mitificar, questionar ou contestar aspectos sociais, políticos e culturais do passado e da história contemporânea (como *Mueda, memória e massacre*, (MUEDA, 1979), dirigido por Ruy Guerra, *Acampamento da desminagem*, (ACAMPAMENTO, 2005), e *Comboio de sal e açúcar* (COMBOIO, 2016), ambos de Licínio Azevedo, entre outros). Retomando a frase de abertura deste trabalho, trecho de um dos discursos de Samora Machel, “só revendo o passado conheceremos o presente. Só conhecendo o presente faremos a perspectiva do futuro” (MACHEL, 1982 *apud* MENESES, 2015).

Boa parte dos filmes de Licínio Azevedo atende a esse objetivo. Esta revisitação do passado, entretanto, na perspectiva proposta pelo escritor espanhol Julio Plaza (2001), pode se dar de duas maneiras: na primeira, “o presente recupera o passado como fetiche, como novidade, como conservadorismo, ou como nostalgia” (PLAZA, 2001: 07); na segunda,

recupera de forma crítica, tomando aqueles elementos de utopia e sensibilidade que estão inscritos no passado e que podem ser liberados como estilhaços ou fragmentos para fazer face a um projeto transformativo do presente, a iluminar o presente. (PLAZA, 2001: 07).

A leitura interpretativa preliminar do filme *Virgem Margarida* (VIRGEM, 2012) leva a deduzir que o caminho escolhido pelo diretor não envereda pela nostalgia do acontecimento do passado moçambicano enfatizado. A recorrência ao passado não funciona como um desejo de reviver o irrecuperável, e sim, na intenção de reflexão, denúncia e crítica. Nessa perspectiva,

o passado não aparece como um lugar sagrado e desprovido de espírito de conflito a partir do qual se resista ao indiferenciado acionar do processo da globalização, mas como um lugar/problema a partir do qual se assinala os vazios das histórias oficiais e também os problemas de uma resistência potencialmente desativadora. (ACHUGAR, 2006: 88).

Isso se dá porque o filme expõe contradições do projeto da nova nação moçambicana pós-independência, pautado pelas ideias de liberdade, igualdade e união, mas que também foi marcado pela violência, perseguição e opressão, como ocorre com as personagens do filme. Desde a captura delas, na cidade de Maputo, pelos soldados do exército da FRELIMO, a viagem longa e sem condições adequadas de transporte e de alimentação até o centro de reeducação. A falta de qualquer contato ou aviso prévio à família, o treinamento militar ao qual são submetidas para que atinjam o status de “mulher nova”. Mesmo diante desse contexto, *Virgem Margarida* (VIRGEM, 2012) também destaca a luta dessas mulheres contra essa opressão, tendo inclusive, o apoio da comandante responsável pelo centro, Maria João, que no final do filme mostra-se desiludida com o projeto pelo qual havia lutado durante a guerra pela independência, e que imagina ter continuidade na construção da nova nação. A decepção da comandante Maria João, por conta da corrupção, da violência – o estupro que Margarida sofreu por um dos comandantes do exército - e do machismo, representa a frustração diante do sonho de um novo país independente pautado em princípios de igualdade, justiça e democracia, e que pode resultar em bons

frutos futuros.

Para Lorenzo Macagno (2009: 26), “a ideia de homem novo, que começou a ser construída nos discursos de Samora Machel e de outros notáveis membros da FRELIMO”, entusiasmou, inclusive, muitos intelectuais e militantes não-moçambicanos, como o próprio Licínio Azevedo comentou em entrevista. Para Macagno (2009), esse entusiasmo para criar uma nova sociedade “neutralizava qualquer dúvida quanto à viabilidade daquele otimismo revolucionário” (MACAGNO, 2009: 26). Atualmente, o autor ressalta que o termo “homem novo”, passados mais de trinta anos do momento em que começou a ser concebido, soa um tanto antiquado, passando para uma perspectiva distinta e menos apaixonada.

Não tanto pelas visões de messianismo salvacionista ou pelos *ex-abruptos* moralistas que evoca, mas sim porque a sociedade moçambicana foi se complexificando à medida que aquela fraseologia se transformava, progressivamente, em uma cópia desgastada de si mesma. (MACAGNO, 2009: 26).

Assim, defende-se que, diante desse contexto, a recorrência ao passado no filme visa estabelecer uma reflexão crítica sobre os acontecimentos históricos referidos, a fim de oferecer outras narrativas e olhares sobre esse fatos, que não necessariamente dialoguem com os discursos oficiais, como a opressão e violência sofrida pelas personagens femininas no filme, por exemplo, desde a captura em Maputo pelos soldados do exército da FRELIMO até o treinamento militar ao qual são submetidas para que atingissem o status de “mulher nova”.

Referências

ACAMPAMENTO de desminagem. Direção, roteiro e produção: Licínio Azevedo. Música: Chico Antônio. Maputo: Eban Multimedia, 2005. 1 bobina cinematográfica (60 min), color., son., 35mm.

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. Trad.: Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.

ÁRVORE dos antepassados. Direção, roteiro e produção: Licínio Azevedo. Moçambique: Ebano Multimedia, 1995. 1 bobina cinematográfica (60 min), color., son., 35mm.

AZEVEDO, Licínio. RODRIGUES, Maria da Paz. *Diário da libertação*. São Paulo: Versus, 1977.

AZEVEDO, Licínio. *Moçambique com os mirage sul-africanos a 4 minutos*. São Paulo: Global, 1980.

AZEVEDO, Licínio. *Relatos do povo armado*. Volume 1. s.l.: Cadernos Tempo, 1983.

AZEVEDO, Licínio. *Coração forte*. s.l.: Dinossauro, 1985.

AZEVEDO, Licínio. *O comboio de sal e açúcar*. Maputo: Ndjira, 1997.

BOTELHO, Marcos Cezar. Cultura nacional como comunidade imaginada: representações da nacionalidade no cinema brasileiro. In: *A cor das letras: revista do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Feira de Santana*, v. 11, n. 1, 2010, p. 13-29.

CABAÇO, José Luís. *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*. São Paulo: UNESP, 2009.

CABRAL, Amílcar. *Nacionalismo e cultura*. Santiago de Compostela: Laiovento, 1999.

COMBOIO de sal e açúcar. Direção e roteiro: Licínio Azevedo. Produção: Pablo Iraola. Intérpretes: Thiago Justino; Matamba Joaquim; Celeste Baloi; Sabrina Fonseca; Horácio Guiamba, e outros. Música: João Carlos Schwalbach. Maputo: Ébano Multimedia, 2016. 1 bobina cinematográfica (93 min), color., son.

DANCYGER, Ken. *Técnicas de edição para cinema e vídeo*. Trad.: Angélica Coutinho e Adriana Kramer. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

DESOBEDIÊNCIA. Direção: Licínio Azevedo. Roteiro: Licínio Azevedo. Montagem: Orlando Mesquita. Som: Gabriel Mondlane. Música: João Carlos Schwalbach. Intérpretes: Rosa Castigo, Tomás Sodzai. Maputo: Ebano Multimedia, 2002. 1 bobina cinematográfica (92 min), color., son., 35mm.

FERREIRA, Leonardo Luiz. Perfil com o cineasta Licínio Azevedo. In: FERREIRA, Leonardo Luiz (org.). *África, cinema: um olhar contemporâneo*. Rio de Janeiro: Stampa, 2015. p. 36-39.

GARCÍA, Xosé Lois. Amílcar Cabral: ideologia, nacionalismo e cultura. In: CABRAL, Amílcar. *Nacionalismo e cultura*. Santiago de Compostela: Laiovento, 1999, p. 9-26.

GONÇALVES, Maurício R. Nação, identidade e cinema. In: GONÇALVES, Maurício R. *Cinema e identidade nacional no Brasil (1898-1969)*. São Paulo: LCTE, 2009. p. 17-33.

GRANDE bazar, O. Direção, roteiro e produção: Licínio Azevedo. Intérpretes: Edmundo Mondlane; Chano Orlando; Chico António; Paito Tcheco; Manuel Adamo, entre outros. Música: Chico António. Maputo: Eban Multimedia, 2006. 1 bobina cinematográfica (56 min), color., son., 35mm.

GUERRA da água, A. Direção: Licínio Azevedo. Roteiro: Licínio Azevedo. Produção: Eban Multimedia. Música: Zefanias Mauganhane, Armando Fainda, Alfredo Mbanze. Maputo: Eban Multimedia, 1996. 1 bobina cinematográfica (72 min), color., son., 35mm.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva. 4 ed. Rio de Janeiro: LP & A, 2006.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura e suas fontes*. v. 2. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 955-985.

LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA, 2009. p. 99-131.

LESSA, Rodrigo Oliveira. As representações da vida cotidiana no cinema documentário. In: CÂMARA, Antônio da Silva; LESSA, Rodrigo Oliveira (org.). *Cinema documentário brasileiro em perspectiva*. Salvador: EDUFBA, 2013. p. 55-85.

LOPES, José de Sousa Miguel. *Educação e cultura africanas e afro-brasileiras: cruzando oceanos*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

LUKÁKS, Georg. *Estética I: la peculiaridad de lo estético*. Barcelona: Grijalbo, 1982.

MACAGNO, Lorenzo. Fragmentos de uma imaginação nacional. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 24, n. 70, jun. 2009. p. 17-36.

MARTIN, Michel. A montagem. In: MARTIN, Michel. *A linguagem cinematográfica*. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2013. p. 147-183.

MENESES, Maria Paula. Xiconhoca, o inimigo: narrativas de violência sobre a construção da nação em Moçambique. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 106, maio de 2015, p. 9-52.

MONDLANE, Eduardo. Resistência: a procura de um movimento nacional. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (org.). *Malhas que os impérios tecem: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais*. Lisboa: Edições 70. p. 333-354.

MUEDA, memória e massacre. Direção: Ruy Guerra. Roteiro: Calisto dos Lagos. Intérpretes: Romão Canapoquele; Filipe Gunoguacala; Maurício Machimbuco; Baltazar Nchilema, e outros. Moçambique: Instituto Nacional do Cinema, 1979. 1 bobina cinematográfica (80 min), p&b, son., 35mm.

NIGHT stop. Direção, roteiro e produção: Licínio Azevedo. Maputo: Ebano Multimedia, 2002. 1 bobina cinematográfica (52 min), color., son., 35mm.

PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes: conceitos e metodologias. Anais do VI Congresso SOPCOM, abril de 2009. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso: 20 jan. 2015.

PEREIRA, Jorge. Entrevista a Licínio Azevedo, o realizador de <<Virgem Margarida>>. *C7NEMA*, Lisboa, 21 de novembro de 2013. Disponível em: <<http://www.c7nema.net/entrevista/item/40529-entrevista-a-licinio-azevedo-o-realizador-de-irgem-margarida.html#sthash.FcRXtJYD.dpuf>>. Acessado em: 6 ago. 2015.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

RENAN, Ernest. Que é uma nação? Trad.: Samuel Titan Jr. In: *Revista Plural*, n. 4. São Paulo: EDUSP, 1997. p. 154-175.

RISTOW, Fabiano. 'O mal está no homem, não na ideologia', diz cineasta Licínio Azevedo. *O globo*, Rio de Janeiro, 2 de julho de 2015. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/o-mal-esta-no-homem-nao-na-ideologia-diz-cineasta-licinio-azevedo-16625030#ixzz3i4o2289K>>. Acessado em: 6 ago. 2015.

SANTIAGO, Silviano. O cosmopolitismo do pobre. In: SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 45-63.

SILVA, Bruno Evangelista da. A função da montagem na representação fílmica. In: CAMARA, Antônio da Silva; LESSA, Rodrigo Oliveira. *Cinema documentário brasileiro em perspectiva*. Salvador: EDUFBA, 2013. p. 87-104.

SILVA, Tomás Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos culturais*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

STAM, Robert. Cinema e multiculturalismo. In: XAVIER, Ismail (org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

VILLEN, Patricia. *A crítica de Amílcar Cabral ao colonialismo: entre a harmonia e a contradição*. São Paulo: Expressão popular, 2013.

VIRGEM Margarida. Direção: Licínio Azevedo. Roteiro: Jacques Akchoti. Produção: Pandora da Cunha Telles. Intérpretes: Iva Mugalela; Hermelinda Cimela; Sumeia Maculuva; Rosa Mario; Victor Gonçalves, e outros. Música: Moreira Chonguiça. Maputo: Eban Multimedia, 2012. 90 min, color., son., Digital Cinema Package.

WHITE, Hayden. As ficções da representação factual. In: SANCHES, Manuela R. (org.). *Deslocalizar a Europa: antropologia, arte, literatura e história na pós-colonialidade*. Lisboa: Cotovia, 2005. p. 43-61.

Visões do excesso:

o informe como afirmação do desconhecido no filme *O enigma de outro mundo*, de John Carpenter

Alexandre Rodrigues da Costa¹

¹ Possui graduação em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (1997); mestrado em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (2001), com a dissertação “A construção do silêncio: um estudo da obra poética de Orides Fontela”; e doutorado em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (2005), com a tese “A transfiguração do olhar: um estudo das relações entre literatura e artes plásticas em Rainer Maria Rilke e Clarice Lispector”. Atualmente, é professor de educação superior da escola Guignard e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual do Estado de Minas Gerais, onde ministra disciplinas relacionadas à História da arte e desenvolve pesquisas sobre o cinema experimental.

e-mail: rodriguescosta@hotmail.com



Resumo

Este artigo analisa o filme *O enigma de outro mundo* (ENIGMA, 1982), de John Carpenter, com o propósito de perceber de que maneira o informe se insere nessa obra ao desarticular as estruturas de conhecimento e ao oferecer os corpos em uma perspectiva obscena. O informe possibilita entender como, no filme de John Carpenter, ocorrem não apenas processos de transformação que rompem com a distinção entre original e cópia, mas proliferações de corpos e identidades que se conjugam em labirintos, em excessos sem saída.

Palavras-chave: informe; obsceno; labirinto; heterogeneidade; desconhecido.

Abstract

This article analyzes the film *The thing* (1982), by John Carpenter, with the purpose of understanding how the formless is a part of that work, insofar as it breaks down the structures of knowledge and shows up bodies from an obscene point of view. The formless makes it possible to understand how Carpenter's film entails not only a process of transformation that breaks away from the distinction between original and copy, but also proliferations of bodies and identities that come together in labyrinths, in excesses without a way out.

Keywords: formless; obscene; labyrinth; heterogeneity; unknowing.

... na noite universal na qual tudo se encontra – e em breve se perde.

Georges Bataille (1973: 97)

Se não contarmos com as obras produzidas para a televisão americana, *O enigma de outro mundo* (ENIGMA, 1982) é o primeiro longa-metragem de John Carpenter, no qual o cineasta, ao mesmo tempo, não escreve o roteiro ou compõe a trilha sonora. A princípio, o filme seria uma refilmagem de *O monstro do Ártico* (MONSTRO, 1951), dirigido por Christian Nyby e Howard Hawks, que aparece nos créditos apenas como produtor. Quando John Carpenter assume o projeto, opta por não refilmar a obra de 1951, mas se ater ao conto *Who goes there* (CAMPBELL, 1948), escrito por John W. Campbell, em 1940. De acordo com Carpenter:

Só estou fazendo isso por causa da história. Hawks não se baseou na história, e ninguém também. Se eu tivesse que refazê-lo apenas em termos do filme, não me atreveria, pois é tão bem feito que não valeria a pena. Mas há este elemento da história, que é tão bom, interessante e original, e é nisso que vou me concentrar. (CARPENTER; SWIRES, 1981: 76).

O que chama a atenção de Carpenter no conto de John W. Campbell é o conceito de uma criatura alienígena capaz de mudar de forma ao absorver e imitar os seres humanos que encontra pelo caminho. Dessa maneira, o roteiro escrito por Bill Lancaster tem como base o conto de John W. Campbell e não o filme produzido por Howard Hawks, já que Carpenter almejava criar, a partir da tensão e paranoia presentes no texto, algo que nunca tinha sido visto nas telas. Diferente do que ocorreu em *O monstro do Ártico* (MONSTRO, 1951), cujas limitações técnicas impossibilitavam representar uma criatura sem forma definida, John Carpenter tinha à sua disposição, para fazer os efeitos especiais de *O enigma de outro mundo* (ENIGMA, 1982), Rob Bottin. Nas palavras do cineasta: “‘a coisa’, concebida por Rob, podia fazer tudo. Ela não se pareceria com nada em particular e não teria nenhum respeito pelo que imitasse. Ela poderia se parecer com um milhão de formas vindas de um milhão de planetas diferentes” (CARPENTER; SWIRES, 1982: 27). A importância que Carpenter dá ao roteiro e ao trabalho de

Rob Bottin tem raízes na própria dinâmica da maioria dos filmes de terror e ficção científica, que está, como bem observa Robert C. Cumbow, “na incapacidade de diferenciar o ser humano do horrível, cujas raízes remontam ao Dr. Jekyll e Mr. Hyde” (CUMBOW, 2000: 111).

Neste sentido, não é difícil encontrar filmes pertencentes a esses gêneros, nos quais o herói é confundido com a ameaça que deve ser dizimada, como ocorre em *A noite dos mortos vivos* (NOITE, 1969), *Alien: o oitavo passageiro* (ALIEN, 1979) e *Blade Runner: o caçador de androides* (BLADE, 1982). A questão do duplo se apresenta como a mais terrível das ameaças, pois se articula como a própria impossibilidade de se diferenciar o original da cópia e o fato da ficção. Autores como Edgar Allan Poe e E. T. A. Hoffmann exploraram, em seus contos, como são frágeis os limites que separam a sanidade da loucura, quando a noção de identidade é colapsada por forças que fogem ao controle. Mas, ao contrário da literatura do século XIX, na qual essas forças são representadas pelo sobrenatural, o cinema de ficção científica as ampara em ameaças alienígenas que desestabilizam a ordem, como podemos observar nos filmes *Veio do Espaço* (VEIO, 1953), *Os Invasores de Marte* (INVASORES, 1953), *Terror que mata* (TERROR, 1955) e *Vampiros de Almas* (VAMPIROS, 1956). Como bem observa Robert C. Cumbow,

Os filmes de Carpenter, por outro lado, geralmente não começam com uma ordem que é posteriormente interrompida, mas com um mundo onde as coisas já estão desarticuladas: a decepcionante “comunicação” com interferências que começa *Dark Star*; o tiroteio abafado e sangrento no escuro da abertura de *Assalto à 13ª DP*, a presença ameaçadora sugerida pela câmera desorientadora na primeira sequência de *Halloween*, a culpa coletiva e o terror que impregnam a história em volta da fogueira, em *A bruma assassina*. Já existe uma desordem no mundo, e cabe a uma equipe de heróis adaptar-se a ela, ou combatê-la e substituí-la por uma nova (e não uma restauração da velha) ordem. (CUMBOW, 2000: 113)

Essa desordem se dará de várias maneiras no filme de Carpenter, por exemplo, nas ações e gestos dos personagens, na forma como o corpo humano é tratado e em como a narrativa é construída. No que diz respeito às ações dos personagens,

podemos perceber, logo no início do filme, como o comportamento de MacReady, personagem interpretado por Kurt Russell, se contrapõe à perseguição do helicóptero norueguês. Enquanto assistimos ao cão que, incansavelmente, foge dos tiros dados pelos noruegueses, temos MacReady inconformado por ter perdido no xadrez, destruindo o computador contra o qual está jogando com uma dose de uísque que tem em mãos. As duas sequências se conectam pelo aspecto absurdo, *nonsense*, ao qual remetem. De um lado, temos o cão que foge de seus perseguidores, a princípio cruéis, de outro, um piloto de helicóptero deslocado em relação ao grupo, que, na sua atitude de pensador bêbado, joga xadrez contra uma máquina. Essas duas sequências, construídas em paralelo, nos levam a perceber como a lógica desaba diante de situações que fogem ao controle, uma vez que a conduta humana se torna imprevisível. Por isso, não é gratuito que o gesto de MacReady, de encontrar conforto em uma garrafa de uísque, se repita ao longo de todo o filme, já que seu mundo está ficando literalmente de cabeça para baixo. Nesse paralelo, de um animal guiado por seu instinto de sobrevivência, e de um ser humano que não aceita a derrota, o filme explora a identidade como desarticulação do eu com o outro, a partir da impossibilidade de definir o que realmente somos.

O que surge dessa impossibilidade é a paranoia, já que o cão acolhido pela base americana na Antártica, *Outpost 31*, revela ser uma criatura alienígena capaz de assimilar e imitar qualquer forma orgânica. A partir da assimilação, a coisa, que dá título ao filme, decreta o fim da noção de identidade. É nesse sentido que as ações e as interpretações dos corpos se confundem, pois, diante da impossibilidade de saber se o indivíduo ao lado é humano ou a coisa, a paranoia e a desconfiança passam a ser os balizadores de conduta. Como bem pontua Michael Grant, em sua análise do filme:

A falta de identidade deriva do fato de que, quando a entidade se manifesta, ela se revela como sempre em outros lugares, como intocável... a coisa parece existir, se é que ela existe de alguma maneira, como um processo de metamorfose, e não como uma entidade com propriedades e qualidades identificáveis... o que é crucial para o filme não é tanto as ações da tripulação da estação em dar uma resposta à coisa,

mas a coisa em si, ou melhor, a falta ou ausência que ela incorpora (GRANT, 1999: 207).

Essa ausência de identidade que a coisa incorpora, e se expressa de maneira violenta no filme, por meio do dilaceramento e assimilação dos corpos, permite que possamos analisá-la a partir da perspectiva do informe. O informe é um termo que o pensador francês Georges Bataille concebeu para o dicionário crítico, parte de uma seção da revista *Documents*, publicada a partir de 1929. O verbete informe, que aparece no número 7 da revista (BATAILLE, 1929), tem servido de referencial teórico na interpretação de obras de artes visuais, como o fazem Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois, no livro *Formless* (BOIS; KRAUSS, 1999), ou Georges Didi-Huberman, ao criticar a idealização da figura humana, na História da arte ocidental, no livro *A semelhança informe* (DIDI-HUBERMAN, 2015: 66-67). Quando se leem os artigos que compõem esse dicionário, percebemos que ele se afasta bastante daquilo que o senso comum define como tal, pois ele é incompleto. Seus verbetes não seguem a ordem alfabética e a repetição ocorre várias vezes, o que dá margem para que textos escritos por diferentes autores tenham o mesmo título, como é o caso de dois textos intitulados *Homem*¹, que aparecem em duas edições consecutivas. Para Yve-Alain Bois, “o ‘dicionário’ de *Documents* continua a ser um dos mais eficazes atos de sabotagem de Bataille contra o mundo acadêmico e o espírito do sistema” (BOIS; KRAUSS, 1999: 16). Essa sabotagem é declarada por Bataille em seu verbete sobre o informe, no instante que a taxonomia e os sistemas acadêmicos são questionados.

Um dicionário começa quando ele não mais fornece o significado das palavras, mas suas funções. Assim, o informe não é apenas um adjetivo que dá um significado, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que o informe designa é o incerto que se espalha por todos os lugares, como uma aranha ou um verme. De fato, para os acadêmicos serem felizes, o universo precisaria ganhar forma. Todos os filósofos não têm outro objetivo: a

¹ A primeira entrada sobre o homem aparece em *Documents*, 1929, v.1, número 4, p. 215, e a segunda em *Documents*, 1929, v. 1, número 5, p. 275.

matéria deve servir como um casaco, um casaco matemático. Por outro lado, ao se afirmar que o universo se assemelha a nada, somente o informe é relevante para se dizer que o universo é algo como uma aranha ou cuspe. (BATAILLE, 1970a: 217).

Em seu texto sobre o informe, Bataille (1970a) não oferece uma definição precisa, em um sentido dicionarizado, do que venha a sê-lo. A existência do informe, antes de se fechar em um conceito, surge de maneira operacional, pois ele desorganiza os sistemas de conhecimento ao possibilitar a desordem na taxonomia, nos modos de classificação. Assim, o informe desestabiliza também a noção de território, de limites que separam as coisas e as condicionam em padrões de semelhança. Por isso, as imagens da aranha, do verme e do cuspe servem tanto para afirmar que cada coisa tem a sua forma, quanto para indicar que o informe rompe com as fronteiras entre os lugares e os seres. A ambivalência do informe é retomada, quando Bataille (1970a) afirma que o universo se assemelha a nada e, portanto, apenas ele, o informe, pode lhe assegurar sentido. Talvez, por isso não seja tão absurdo que alguns leitores confundam o informe com a ausência de forma. No entanto, a afirmação de Bataille (1970a), de que o informe exige que cada coisa tenha a sua forma, se estabelece em igualdade com o universo que se assemelha a nada. O informe passa a ser o que, sem uma forma definida, se mantém como forma, ao se constituir em um conflito permanente entre a ordem e o caos, entre o figurativo e o abstrato. Essa relação não se resolve em uma síntese, ao contrário, ela permanece aberta e nos permite interpretar o informe como a justaposição da forma e da não-forma. A partir daí, talvez, a evocação ao universo que se assemelha a nada, que se justifica pelas descobertas da astrofísica na época em que Bataille redigia seu texto, presta-se como a imagem que carrega essa operação do informe, pois ele tem a sua própria forma, mas ao mesmo tempo se espalha, se expande indefinidamente, como uma aranha ou um cuspe.

É incomum ver o informe aplicado ao cinema. No entanto, ao assistir a *O enigma de outro mundo* (ENIGMA, 1982), o verbete de Bataille (1970a) nos leva a pensar como a identidade pode ser dilacerada, quando os limites entre o interior e o exterior são apagados. Neste sentido, o fato de a criatura concebida por Rob

Bottin não ter uma forma definida faz com que ela não possa ser catalogada, registrada, pois sua sobrevivência se dá pela capacidade não só de copiar seres orgânicos, mas também de misturá-los. O mimetismo praticado por algumas espécies animais não nos serve de referência, pois a coisa não apenas imita o corpo alheio, mas o absorve, copiando, inclusive, suas memórias e emoções, de maneira que o resultado final, o simulacro, talvez nem perceba que é imitação. Anne Billson (1997), em seu texto sobre o filme, analisa a criatura da seguinte maneira: “a coisa não é humanoide, embora ocasionalmente ela irrompa em terríveis paródias da espécie humana ou vagamente reconhecíveis nas extremidades. A coisa não está vinculada às leis da natureza como as conhecemos” (BILLSON, 1997: 46).

O que se tem é um ser múltiplo, heterogêneo, já que as identidades não são apagadas, mas são acionadas, quando convém à coisa imitar para apropriar-se de mais seres. Assim, quando a coisa se multiplica ou reage, ao ser acuada, ela exhibe as identidades daqueles que ela absorveu como restos, fragmentos, e o resultado é “a ruptura da homogeneidade pessoal, a projeção para o exterior de uma parte de si próprio com o seu caráter ao mesmo tempo violento e doloroso” (BATAILLE, 2007: 104). É nesse momento em que a criatura desarticula excessivamente a forma humana, ao despedaçá-la, como ocorre em uma das sequências mais famosas do filme, quando um dos pesquisadores, Norris, ao sofrer um suposto ataque cardíaco, e sob a iminência de receber uma descarga elétrica dos desfibriladores, revela-se como a coisa. Seu tronco se abre como uma mandíbula, mutilando os braços de Copper, o médico da base, para logo após, do seu interior emergir uma cabeça com imensas pernas de aranha e uma face semelhante à de Norris. Mas o desenvolvimento da sequência torna a situação ainda mais absurda, pois, após a criatura se pendurar no teto e ser incendiada por MacReady, a cabeça original de Norris se destaca do que sobrou de seu corpo e se arrasta pelo chão por meio de uma língua elástica. Ao tentar escapar, pernas brotam dela, semelhantes, novamente, as de uma aranha.

As pernas aracnídeas parecem ser um tema recorrente ao longo do filme, já que elas não se restringem a essa sequência, mas aparecem em outros

momentos, como na sequência em que, sob a imitação de um cão, a coisa interage com outros animais dessa mesma espécie com o objetivo de absorvê-los. Estas referências à aranha, presentes no filme de Carpenter, permitem que pensemos no informe do texto de Bataille (1970a), a partir do instante em que a criatura não se limita a formas e a espaços específicos, pois ela transita de um território a outro, ao incorporar os seres que nele habita e ao se tornar “o incerto que se espalha por todos os lugares, como uma aranha ou um verme” (BATAILLE, 1970a: 217). Nesse sentido, a coisa é uma espécie de metamorfose infinita, já que ela alterna continuamente da forma para a não-forma. Sua identidade se conjuga pela pluralidade de seres que absorveu, uma vez que ela, a partir de agora, é sempre todos, e caso venha a adotar a forma de um único indivíduo, é apenas para, sob o recurso da imitação, conjugar mais seres à sua constituição.

Outro texto de Georges Bataille que lida com a dissolução entre as identidades, mas talvez não tão conhecido quanto o informe, é *A cissiparidade* (BATAILLE, 1971). O título, *A cissiparidade*, é o nome dado ao processo de reprodução assexuada de organismos unicelulares, que consiste na divisão de uma célula em duas por mitose, cada uma com o mesmo genoma da célula-mãe. Em seu texto, cujas características apontam para diferentes tipos textuais, como o poema, o conto, a epístola e a biografia, Bataille (1971) desdobra seus personagens uns dos outros, de tal forma que não sabemos quem é quem, e o único resquício de identidade reside nos nomes retirados de letras do alfabeto grego: “Alpha, Beta (assim distinguimos nossos sócias resultantes de um desdobramento)” (BATAILLE, 1971: 231). Em seu comentário sobre a diferença entre a sexualidade e o erotismo, na obra de Georges Bataille, Denis Hollier comenta:

mais precisamente, devemos fazer uma distinção aqui entre erotismo e sexualidade – uma distinção que não é menos importante do que aquela entre cópula e cissiparidade. O erotismo é a presença na reprodução sexual (na medida em que produz vestígios) de seu outro, a cissiparidade (na medida em que implica a ausência ou, aqui, a obliteração do vestígio). Vida aprovada mesmo na morte. A obliteração do vestígio ou perda dentro do vestígio se refere à mesma coisa. Não é uma questão de

retorno regressivo à cissiparidade (que poderia ser ilusória), mas um retorno da cissiparidade – seu retorno dentro do meio de seres complexos, organismos sexuais, enquanto a simples cissiparidade acontece em seres simples, organismos unicelulares. Um retorno, portanto, da cissiparidade dentro da composição, que, de agora em diante, ao se tornar complexa, também se torna perda: o labirinto é o lugar onde a cissiparidade retorna dentro da sexualidade. (HOLLIER, 1989: 69).

Embora Hollier (1989) use o termo sexualidade, o resultado em termos visuais, do que surge dessa proliferação da cissiparidade dentro de organismos complexos, pluricelulares, se parece com o que ocorre em *O enigma de outro mundo* (ENIGMA, 1982). Neste sentido, se soa estranho chamar o filme de John Carpenter de erótico, o melhor seria aplicar a ele o termo obsceno. Em seu texto *A escola de Bocage*, José Guilherme Merquior define o obsceno como “carne-em-excesso, (...) carne não mais humana” (MERQUIOR, 1964: 161). Para ele, “o corpo, na dimensão do obsceno, comparece como coisa sem sentido, como sobra excremental, expulsa da digestão da consciência erótica de forma equivalente ao que o bolo fecal representa para a nutrição” (MERQUIOR, 1964: 161). O corpo obsceno, em *O enigma de outro mundo* (ENIGMA, 1982), se estabelece como subversão de um corpo utópico, idealizado, no sentido de que ele se afirma como lugar de extravio, um labirinto² no qual, ao mesmo tempo que as identidades estão enclausuradas, elas são violentamente expulsas como sobras excrementais. De acordo com Anne Billson, “quem pode dizer onde o homem termina e a coisa começa?” (BILLSON, 1997: 64). Sua pergunta encontra resposta na afirmativa de Denis Hollier, “o fio de Ariadne e o labirinto são idênticos, [...] uma camisa de Nessus – isto é, pano que cobre o corpo apenas aderindo a ele, roupas e nudez idênticas, no mesmo lugar” (HOLLIER, 1989: 59).

² Com relação ao labirinto na obra de Georges Bataille, Denis Hollier observa: Nunca se está dentro do labirinto, porque, incapaz de deixá-lo, incapaz compreendê-lo com um único olhar, nunca se sabe se é dentro. Devemos descrever o labirinto como ambiguidade intransponível, estrutura espacial, onde nunca se sabe se a pessoa está sendo expulsa ou sendo enclausurada, um espaço composto exclusivamente de aberturas, onde nunca se sabe se elas abrem para o interior ou o exterior, se elas são para sair ou entrar. (HOLLIER, 1989: 61).

Diante da impossibilidade de encontrar saída, de mapear o que vemos, a perda de referência nos arremessa não para um além do corpo, mas para os seus interstícios, onde, a partir de um processo de divisão e reunião simultâneas, o *nonsense* se faz carne. Os corpos, sejam de animais ou de humanos, aparecem no filme, portanto, como estruturas labirínticas, “uma rede de ondas intermináveis que se renovam em todas as direções” (BATAILLE, 1970a: 441), pois a cissiparidade, se cogitarmos que a coisa se prolifera e procria, caso não seja por esse processo, pelo menos de maneira muito similar a ele, rompe não só com os limites que separam os seres, mas afirma a identidade como um permanente estado de perda.

Não é difícil encontrar semelhanças visuais entre os corpos monstruosos que a coisa projeta e aqueles produzidos por pintores ou escultores, pois o que se tem é a expressão e a conjugação de olhares que percebem as formas, sejam orgânicas ou sintéticas, não condicionadas por estruturas fixas e limitadas. Como exemplo, poderíamos citar as obras de Hans Bellmer (2008) e Unica Zürn (2009). Para produzir as imagens que compõem seu livro mais conhecido, *Die Puppe*³, de 1934, Hans Bellmer fotografou a boneca criada por ele e seu irmão Fritz. Nessas fotos, a semelhança, ao mesmo tempo que é evocada, é destruída por uma espécie de operação de desmantelamento da representação. Embora a graciosidade dos traços e a pose da boneca lembrem a de uma figura feminina, é a partir do desmembramento e da rearticulação de algumas partes de seu corpo que se estabelecem a deformação e a mutilação como parâmetros para o obscuro. Em outro livro seu, *Les Jeux de la poupée*, de 1949, encontramos fotografias sobre uma nova boneca criada pelo artista alemão. Nelas, percebemos que as partes do corpo que compõem a boneca, como é o caso das pernas, se proliferam de forma a substituir os braços e a cabeça. Como se estivesse diante de um espelho, o corpo se subtrai no instante em que é duplicado. A identidade é apagada em prol de um ser monstruoso, originado de duas margens, uma real e

³ Tradução nossa: a boneca.

outra virtual, unidas no limite daquilo que poderíamos chamar de realidade. Esta simetria grotesca dos corpos ocorre, em *O enigma de outro mundo* (ENIGMA, 1982), em dois momentos do filme, quando MacReady e Copper encontram o corpo parcialmente carbonizado na base norueguesa, e este apresenta uma cabeça com duas faces, e quando Windows é atacado pela coisa e tem sua cabeça devorada. Nesta sequência, temos o equivalente cinematográfico das imagens da boneca, tais quais aparecem no *Les Jeux de la poupée* (1949), de Bellmer, pois o que vemos é um único ser, composto de quatro pernas e quatro braços, cujo ponto de junção e espelhamento se dá pelo encontro da racionalidade com o que foge à compreensão.

Na obra de Unica Zürn (2009), encontramos mais semelhanças visuais com as deformações dos corpos praticadas pela coisa do filme de John Carpenter. Nos desenhos sobre papel, que Unica Zürn (2009) produziu ao longo das décadas de 50, 60 e 70, observamos seres conjugados por cabeças e corpos distintos, com olhos espalhados ao longo deles. Essas imagens se assemelham, talvez, às da coisa, devido ao aspecto monstruoso que as caracterizam, já que, além de apontarem para a coexistência de vários seres em um único corpo, elas criam um sentido de desorientação amparado na impossibilidade de buscarmos harmonia para as estruturas orgânicas que se expressam por meio do dilaceramento e da reunião dos fragmentos daí resultantes. Os seres que habitam os desenhos de Unica Zürn (2009), como as transformações da coisa, incomodam o olhar, pois abraçam o desastre, a desintegração do que é familiar, quando se afirmam a instabilidade e a ruptura que, a partir de agora, passam a sustentá-lo. É possível perceber que, ao usar a grafomania entópica⁴, Zürn (2009) produz desenhos que comportam simultaneamente a unidade e a pluralidade, já que cada parte se abre como dilaceramentos da forma, ao desarticular o todo e ao fazer com que as relações hierárquicas desabem. A maneira como a artista cria seus desenhos lembra, em alguns aspectos, a descrição que Hans Bellmer (2008) faz, ao analisar

⁴ Grafomania entópica é uma técnica de desenho surrealista, por meio da qual se fazem pontos sobre um papel branco, para depois se criarem linhas que os ligam.

as alterações que objetos podem sofrer em suas metamorfoses, sobre uma fotografia que apresenta um corpo de mulher amarrado:

de acordo com uma determinada imagem fotográfica que se manteve como uma memória intacta, um homem, com o objetivo de transformar sua vítima, tinha a esmo amarrado suas coxas, seus ombros, seu peito e sua barriga com um arame bem apertado. Firmemente cruzado, o arame produziu pedaços inchados de carne, triângulos esféricos, irregulares, ao cortar o corpo com alongamento de dobras e lábios impuros e criar, até então jamais vistos, multiplicações de seios em lugares indescritíveis (BELLMER, 2008: 42).

Em vez de desaparecerem no todo, as figuras informes de Hans Bellmer (2008), de *Unica Zürn* (2009) e as identidades assimiladas pela criatura de *O enigma de outro mundo* (ENIGMA, 1982) se sustentam a partir daquilo que Denis Hollier (1989) nomeia de obscenidade fragmentária, ao analisar como Georges Bataille trabalha o discurso anatômico na revista *Documents*: “o dicionário crítico, em *Documents*, através de concentrações semânticas, produz um tipo de ereção simbólica do órgão descrito, uma ereção da qual, no fim, o órgão, como que se por cissiparidade, se desprende de seu suporte orgânico” (HOLLIER, 1989: 79).

No cinema, a obscenidade fragmentária não se limita apenas a *O enigma de outro mundo* (ENIGMA, 1982), já que em outras produções cinematográficas, como *A sociedade dos amigos do diabo* (SOCIEDADE, 1989) e *Seres rastejantes* (SERES, 2006), os corpos surgem de maneira semelhante à descrição de Bellmer (2008) e à criatura do filme de Carpenter, ou seja, em algum momento desses filmes, temos a coexistência de vários seres em uma única forma, de maneira que as identidades são aniquiladas e restam delas apenas vestígios, como a cabeça a se desprender do corpo de Norris, na sequência de *O enigma de outro mundo* (ENIGMA, 1982) analisada anteriormente⁵.

⁵ Ian Conrich também estabelece relações de semelhança entre as deformações provocadas pela coisa em *O enigma de outro mundo* (ENIGMA, 1982) e as artes plásticas, como é o caso da comparação que faz entre a obra *A aranha chorona*, de Odilon Redon (*l'Araignée qui pleure*, carvão sobre papel, 1881, coleção particular, local indefinido), e a sequência da cabeça-aranha: “Esta é uma imagem memorável de um clássico do terror que compartilha similaridades fascinantes com a visão de

Em todas estas obras, assim como no filme de John Carpenter, o que temos são paródias da forma humana. Talvez, por isso, não seja estranho que filmes como *A sociedade dos amigos do diabo* (SOCIEDADE, 1989) e *Seres rastejantes* (SERES, 2006) estejam classificados no site IMDB⁶, ao mesmo tempo, como horror e comédia, já que um dos objetivos da paródia é a inversão dos sentidos originais de uma determinada obra por meio do riso. Embora não haja uma reflexão voltada para o sexo em *O enigma de outro mundo* (ENIGMA, 1982), tanto em *A sociedade dos amigos do diabo* (SOCIEDADE, 1989) quanto em *Seres rastejantes* (SERES, 2006), o sexo se torna um componente para a reflexão sobre o apagamento dos limites entre o terror e a comédia. Ao comentar a obra de Bocage, José Guilherme Merquior assim declara: “o humor de que deflui a obscenização do sexo se avizinha perigoso do puro e simples humor negro” (MERQUIOR, 1964: 161). Nesse sentido, o obsceno envolve a paródia como uma crítica à noção de ordem, ao desarticular os corpos e ao oferecê-los em “seu fedor ontológico, que denuncia a sem-razão do mundo, a absurdidade da existência” (MERQUIOR, 1964: 161). É possível, assim, pensar a paródia como um processo de metamorfose sem fim, no qual qualquer compreensão que se possa fazer do mundo torna-se crise, como coloca Bataille em seu texto *O ânus solar*:

Claro está que o mundo é paródia pura, quer dizer que toda a coisa vista é paródia de outra, ou a mesma coisa mas com uma forma que decepciona. Desde que as frases circulam nos cérebros ocupados em refletir, o mundo chegou à identificação total, pois uma cópula ajuda cada frase a religar as coisas entre si; e estaria tudo visivelmente ligado se um só olhar bastasse à descoberta do traçado inteiro que um fio de Ariana deixou e conduz no seu próprio labirinto o pensamento. Mas a cópula

Redon, em *A aranha chorona* (1881), um desenho feito com grafite de uma cabeça humana suportada por pernas aracnídeas, que são eriçadas e multiarticuladas. As obras de Redon estão penduradas em galerias renomadas, *O enigma de outro mundo*, de Carpenter, em comparação, foi condenado por sua ultrajante série de explosões visuais” (CONRICH, 2004: 96).

⁶ *Internet movie database*. Ver *A sociedade dos amigos do diabo* (SOCIEDADE, 1989) em http://www.imdb.com/title/tt0098354/?ref_=fn_al_tt_1 e *Seres rastejantes* (SERES, 2006) em http://www.imdb.com/title/tt0439815/?ref_=nv_sr_1.

dos termos não irrita menos que a dos corpos. E quanto a mim próprio exclamo: SOU O SOL, disto resulta uma ereção integral porque o verbo ser é veículo do frenesi amoroso. Todos têm consciência de que a vida é paródica e uma interpretação lhe falta (BATAILLE, 2007: 45).

Em sua interpretação da paródia, Bataille (2007) nos apresenta o labirinto como um dos seus desdobramentos, pois ele surge a partir de um processo de transformação, na medida em que a identificação total torna-se a eliminação dos pontos de referências e a proliferação de excessos sem saída. O que temos, assim, é uma construção cujo arranjo se dá pela desordem: “um arranjo de tipo novo, que não seria o de uma harmonia, de uma concórdia ou de uma conciliação, mas que aceitará a disjunção ou a divergência como centro infinito” (BLANCHOT, 2010: 43). Bataille (2007) inverte o significado tradicional dado ao labirinto, que é o de solucioná-lo, de sair dele, pelo desejo de permanecer nele. Para o pensador francês, a imagem do labirinto surge como possibilidade de questionar as soluções racionalistas, pois sua estrutura anti-hierárquica opõe-se à concepção geométrica idealizada, para a qual a saída representaria a realização do projeto, da utopia. Perder-se no labirinto significa deixar-se dominar pelo que foge à razão e, portanto, fracassa, desmorona.

Nesse sentido, o labirinto e o informe se interrelacionam, pois ambos se constituem como antiestruturas, ao se oporem às práticas de conhecimentos organizadas, registradas, nas quais a manutenção de padrões constantes possibilita a estabilidade e o controle. A paródia, pensada como uma cópula que religa as coisas entre si, oferece a desordem, “a sem-razão do mundo”, pois ela impede a permanência e oferece o inesperado, a instabilidade de terrenos nunca mapeados, sempre abertos à exigência de um andar sem meta, onde o provisório se torna o tempo de uma ameaça desconhecida, lugar de extravio, de não-saber. Diante da impossibilidade de encontrar um sentido para a vida paródica, o desastre, como afirmação do inesperado, carrega uma concepção de tempo próprio. Nas palavras de Maurice Blanchot:

Quando o desastre chega, ele não chega. O desastre é sua própria iminência, mas desde que o futuro, tal como nós o concebemos na ordem do tempo vivido, pertence

ao desastre, o desastre sempre o tem subtraído ou o dissuadido, não há futuro para o desastre, como não há tempo ou espaço para sua realização (BLANCHOT, 1980: 7-8).

Não é por acaso que o tempo, em *O enigma de outro mundo* (ENIGMA, 1982), se realize como expressão do desastre. Desde a queda da astronave que carrega a coisa, passando pela assimilação dos corpos e seu dilaceramento, pelo clima de paranoia, até a destruição de toda a base, o imprevisto rompe com a lógica apaziguadora da causa e da consequência, de tal maneira que o desastre passa a ser a regra, não a exceção. No filme de John Carpenter, o mundo como lugar de acolhimento não mais existe, já que todos os corpos e lugares tornam-se uma ameaça em potencial, um processo de decomposição, no qual o excesso se impõe a partir da violência que surge da descontinuidade, dos corpos que são assimilados e rasgados em favor de espaços e tempos suspensos pelo desastre. Esse desastre origina-se também da sensação de impotência daqueles que por ele são abatidos. É importante observar que quase toda a trama se desenvolve em uma estação científica na Antártica, onde os cientistas, ao enfrentarem uma criatura desconhecida, acabam por ser subjugados não apenas por ela, mas pelo desastre como tempo fora de si, que não permite que se possa prever o que acontecerá, já que o instante de seu acontecimento aniquila o tempo por meio da interrupção, do inacabado. Não é à toa, portanto, que, no filme de John Carpenter, as manifestações da coisa e as lutas que se travam contra ela nunca sejam concluídas, mas deixadas em aberto, o que pode ser observado até mesmo em seu final ambíguo.

Além do desastre, o que esse embate entre a ciência e a criatura acaba, de certa forma, por revelar é o encontro de dois processos que têm na assimilação sua principal característica. A maneira como a criatura absorve e mimetiza os seres que encontra pelo caminho não é restrito apenas a ela, uma vez que a ciência, e por extensão a espécie humana, se desenvolve de forma bem similar. Em sua leitura sobre a relação entre a heterogenia e a ciência na obra de Georges Bataille, Denis Hollier (1989) analisa o que sustenta o conceito do *homo sapiens*:



A ciência se desenvolve como um processo de pura assimilação que não é seguida por qualquer fase excretora. Mas se a ciência está em atividade nessa assimilação (com nomes cuja diversidade, sem dúvida, valeria a pena examinar por conta própria, mesmo se, à primeira vista, eles parecem dizer a mesma coisa: homogeneização, identificação, reprodução), é basicamente porque a assimilação fornece uma definição extremamente apurada para a forma como a humanidade existe. Não há assimilador mais ativo do que o ser humano: no mundo exterior, não há nada que possa proporcionar uma estrutura de acolhimento para a forma como a alteridade é submetida à conquista voraz; a infinitude monótona da técnica não tem outra missão, nenhuma outra vocação do que esta assimilação do outro, não importa quanto, por meio de uma compreensão que ameaça tudo aquilo que lhe escapa. O imperialismo voraz que reduz tudo a si mesmo, que mantém tudo o que assimilou (sem a necessidade de devolvê-lo ou dar conta dele), é a própria face da humanidade. [...]. Mais do que qualquer outra espécie sua existência é dedicada à conquista e à apropriação voraz de tudo o que não é ela mesma (HOLLIER, 1989: 86-87).

Poderíamos aplicar as mesmas palavras de Hollier (1989) à criatura do filme de Carpenter, se não fosse o caso de haver uma diferença entre a assimilação praticada por ela e a exercida pela espécie humana. Ao contrário da ciência, que tende a aprisionar o que assimila, a coisa se fragmenta, excreta, ao se reproduzir. Cada célula dela é, metonimicamente, uma extensão de seu corpo, cuja definição se torna imprecisa diante da impossibilidade de demarcar os limites que essa estrutura orgânica cobre. Nesse sentido, a paródia e a cissiparidade se encontram, pois, a cópula que religa as coisas prolifera-se por meio da cópia, de maneira indefinida, ao agregar, mas também expelir, partes dilaceradas do organismo que conjuga esses dois processos. Assim, um dos motivos pelos quais a ciência não consegue conter e derrotar a coisa está talvez no fato de que ela não apenas se constitui e se move pela heterogeneidade, como também a execra, pois, de acordo com Georges Bataille, “a excreção se apresenta como resultado da heterogeneidade e pode avançar em direção de uma cada vez maior heterogeneidade, liberando impulsos cuja ambivalência é mais e mais pronunciada” (BATAILLE, 1970b: 60). A incapacidade dos personagens de saber se o ser humano ao lado deles é o que realmente diz ser, ou se é apenas a coisa imitando a forma humana, deriva do fato de não haver dados o suficiente que

permitam deduzir quem, quando e como a coisa se apropriou daqueles que estão ao redor, já que o desconhecido, como expressão da heterogeneidade, passa a ocupar o lugar da ciência, ao se furtar de quaisquer que sejam os imperativos do cálculo e da razão.

A relação entre a ciência e o desconhecido que ela enfrenta e pelo qual é subjugada, não se restringe a *O enigma de outro mundo* (ENIGMA, 1982), mas pode ser percebida em outras obras de John Carpenter, como em *Dark Star* (DARK, 1974) e *Príncipe das sombras* (PRÍNCIPE, 1987). Se o primeiro filme se constitui como uma paródia de *2001: uma odisseia no espaço* (2001, 1968), ao oferecer uma visão crítica da ciência por meio do *nonsense*, o segundo se aproxima de *O enigma de outro mundo* (ENIGMA, 1982), no instante em que, nessas duas obras, a ciência não consegue apreender “o que se situa unicamente incapaz de ser conquistado pelo conhecimento” (BATAILLE, 1976: 216). Embora o tratamento dado ao corpo humano seja semelhante nos dois filmes, no que diz respeito à maneira obscena como ele é abordado, em *O enigma de outro mundo* (ENIGMA, 1982), a falta de informação com que se depara a ciência é muito maior. Diferente de *Príncipe das sombras* (PRÍNCIPE, 1987), não há, nessa obra de Carpenter, qualquer insinuação a uma entidade maléfica habitando o outro lado do espelho, um ponto de referência sobre contra o que se está lutando.

Em *O enigma de outro mundo* (ENIGMA, 1982), a coisa não é condicionada pelos parâmetros do bem e do mal, ou pelo fato de ter sua origem traçada em outra dimensão, pois o máximo que se sabe dela é que ela veio de outro planeta e que assimila e copia formas orgânicas. Diante da ausência de respostas, o que não pode ser explicado transforma-se em espanto, incredulidade, riso. Quando a cabeça de Norris se desprende de seu corpo e adquire patas aracnídeas, um dos personagens, ao presenciar tal horror, assim se expressa: “*you’ve gotta be fucking kidding*” (tradução nossa: você deve estar brincando)⁷. Para Bataille, “rimos, não

⁷ Sobre o lado engraçado dessa cena, Rob Bottin assim se expressa: “Quando a cabeça de Norris se desprende e não para por aí, mas volta a viver - rastejando pelo chão e brotando pernas - isso não é nojento. Isso é a imaginação de Walt Disney; não é de mau gosto, é divertido” (BOTTIN, 1982: 74).

por uma razão que não aconteceria de saber, por falta de informação ou pelo desejo de informação suficiente, mas porque o desconhecido nos faz rir” (BATAILLE, 1976: 216). Nesse sentido, o riso como expressão do desconhecido é a constatação de que tudo desmoronou e de que não há resposta: “não mais deixar de fora o riso rasgando a trama (o tecido) da qual o homem é feito, ao contrário, saber-se garantido pela insignificância até que o pensamento não seja ele mesmo rasgo profundo do tecido, e o seu objeto – o próprio ser – o tecido rasgado”. (BATAILLE, 1992: 86). Em *O enigma de outro mundo* (ENIGMA, 1982), esse riso rasgando a carne expõe o fracasso não apenas da ciência, mas do ser humano em lidar com sua própria insuficiência. Essa insuficiência surge, no filme, no momento em que os indivíduos na base são confrontados com o que revela a fragilidade da espécie humana, como ocorre, quando presenciam o informe que a coisa articula, suas manifestações labirínticas, sua paródia do corpo humano. Mas a insuficiência aparece também como o vazio de uma luta contra o nada, pois, em seu embate contra aquilo que desconhece, o ser humano luta contra si mesmo e se perde no labirinto de suas próprias vísceras, como um ser acéfalo⁸. Seus medos e seus fantasmas se projetam naquele que está à sua frente, à medida que o desfazem, e sobra, como espelho, uma face que se revela, ao mesmo tempo, dele e desse outro. Assim, as últimas palavras do filme, “Por que apenas não ficamos aqui, por enquanto? Ver o que acontece.” (ENIGMA, 1982), referem-se ao eu não como uma entidade autônoma, mas à mercê sempre do outro. É sob a condição de também ser monstro que o ser humano deve lidar com esse outro, ao

⁸ O acéfalo, nesse sentido, representa para Georges Bataille a possibilidade de conjugar o ser pela subtração, determinado por “um poder, que tudo pode, pode inclusive isso, suprimir-se como poder” (BLANCHOT, 2007: 192). Em *A conspiração sagrada*, Bataille assim descreve o Acéfalo: “Além do que eu sou, encontro um ser que me faz rir por que ele está sem cabeça; isto me enche de pavor porque ele é feito de inocência e crime; sua mão esquerda segura uma adaga e a direita, um sagrado coração em chamas. Ele reúne na mesma erupção Nascimento e Morte. Ele não é um homem. Ele também não é um deus. Ele não é eu, mas ele é mais do que eu: seu estômago é o labirinto no qual ele se perdeu, perdeu-me com ele, e no qual eu descobri a mim mesmo como ele, em outras palavras como um monstro” (BATAILLE, 1970a: 445).

se deixar levar pelas hipóteses que elabora sobre ele e ao saber que nenhum conhecimento de nada vale agora, pois é necessário a renúncia de si mesmo, abraçar o vazio, para que no autossacrifício, ironicamente, exista alguma chance, ainda que não se saiba para quem ou o quê.

Referências

2001: uma odisseia no espaço. Direção, roteiro e produção: Stanley Kubrick. Intérpretes: Keir Dullea; Gary Lockwood; William Sylvester; Daniel Richter; Leonard Rossiter, e outros. Música: György Ligeti. Beverly Hills: Metro-Goldwyn-Mayer, 1968. 1 bobina cinematográfica (149 min), son., color., 35mm.

ALIEN: o oitavo passageiro. Direção: Ridley Scott. Roteiro: Dan O'Bannon. Produção: Gordon Carroll. Intérpretes: Tom Skerritt; Sigourney Weaver; Veronica Cartwright; Harry Dean Stanton; John Hurt, e outros. Música: Jerry Goldsmith. Los Angeles: Brandywine Productions, 1979. 1 bobina cinematográfica (117 min), son., color., 35mm.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Trad. Celso Libânio Coutinho, Magali Montagné e Antonio Ceschin. São Paulo: Ática, 1992.

BATAILLE, Georges. Informe. In: Documents: archeology, beaux-arts, ethnographie, varieties, v. 1, n. 7, 1929. p 382.

BATAILLE, Georges. *O ânus solar* (e outros textos do sol). Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

BATAILLE, Georges. *Oeuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1970a.

BATAILLE, Georges. *Oeuvres complètes II*. Paris: Gallimard, 1970b.

BATAILLE, Georges. *Oeuvres complètes III*. Paris: Gallimard, 1971.

BATAILLE, Georges. *Oeuvres complètes V*. Paris: Gallimard, 1973.

BATAILLE, Georges. *Oeuvres complètes VIII*. Paris: Gallimard, 1976.

BELLMER, Hans. *Die Puppe*. Berlin: Sammlung Dieter Brusberg, 1934.

BELLMER, Hans. *Les Jeux de la poupée*. Illustrés de textes par Paul Éluard. Paris: Éditions premières, 1949.

BELLMER, Hans. *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*. Paris: Éditions Allia, 2008.

BILLSON, Anne. *The Thing*. London: British Film Institute, 1997.

BLADE runner, o caçador de andróides. Direção: Ridley Scott. Roteiro: Hampton Fancher. Produção: Michael Deeley. Intérpretes: Harrison Ford; Rutger Hauer; Sean Young; Edward James Olmos; M. Emmet Walsh, e outros. Música: Vangelis. Los Angeles: The Ladd Company, 1982. 1 bobina cinematográfica (117 min), son., color., 35mm.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 2: a experiência limite*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard. 1980.

BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. *Formless: a user's guide*. New York: Zone Books: 1999.

BOTTIN, Rob. The incredible effects of The Thing. In: *Cinefantastique, special double issue*, v. 13. n. 2 /v. 13. n. 3. nov./dez., 1982. p. 49-75.

CAMPBELL, John W. Who goes there? In: _____. *Who goes there?* New York: Buccaneer Books, 1948. p. 7-75.

CARPENTER, John; SWIRES, Steve. John Carpenter. In: *Starlog*, v. 5, n. 48, jul., 1981. p. 73-76.

CARPENTER, John; SWIRES, Steve. John Carpenter directing The thing. In: *Starlog*, v. 5, n. 60, jul., 1982. p. 26-28.

CONRICH, Ian. Killing time... and time again: the popular appeal of Carpenter's horrors and the impact of The Thing and Halloween. In: CORINCH, Ian; WOODS, David (Org.). *The cinema of John Carpenter: the technique of terror*. London: Wallflowers Press, 2004. p. 91-106

CUMBOW, Robert C. *Order in the universe: the films of John Carpenter*. Maryland: The Scarecrow Press, Inc., 2000.

DARK star. Direção, roteiro e produção: John Carpenter. Intérpretes: Brian Narelle; Cal Kuniholm; Dre Pahich; Dan O'Bannon; Adam Beckenbaugh, e outros. Música: John Carpenter. Los Angeles: Bryanston Pictures, 1974. 1 bobina cinematográfica (83 min), son., color., 35mm.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Tradução de Caio Meira, Fernando Scheibe e Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

ENIGMA de outro mundo, O. Direção: John Carpenter. Roteiro: Bill Lancaster. Produção: David Foster. Intérpretes: Kurt Russel; Wilford Brimley; T. K. Carter; David Clennon; Keith David, e outros. Música: Ennio Morricone. Universal City: Universal Pictures, 1982. 1 bobina cinematográfica (109 min), son., color., 35mm.

GRANT, Michael. The Thing. In: COOK, Pam; BERNINK, Mike. *The Cinema Book*. 2 ed. London: BFI Publishing, 1999. p. 191-208.

HOLLIER, Denis. *Against architecture: the writings of Georges Bataille*. Transl. by Besty Wing. Massachusetts: The MIT Press, 1989.

INVASORES de Marte, Os. Direção: William Cameron Menzies. Roteiro: Richard Blake. Produção: Edward L. Alperson. Intérpretes: Helena Carter; Arthur Franz; Jimmy Hunt; Leif Erickson; Hillary Brooke, e outros. Música: Raoul Kraushaar. Los Angeles: Edward L. Alperson Productions, 1953. 1 bobina cinematográfica (78 min), son., color., 35mm.

MERQUIOR, José Guilherme. A escola de Bocage. In: MERQUIOR, José Guilherme. *A razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 158-162.

MONSTRO do Ártico, O. Direção: Christian Nyby. Roteiro: Charles Lederer. Produção: Howard Hawks. Intérpretes: Margaret Sheridan; Kenneth Tobey; Robert Cornthwaite; Douglas Spencer; James Young, e outros. Música: Dimitri Tiomkin. Los Angeles: RKO Radio Pictures, 1951. 1 bobina cinematográfica (87 min), son., p&b., 35mm.

NOITE dos mortos vivos, A. Direção: George A. Romero. Roteiro: John A. Russo. Produção: Karl Hardman. Intérpretes: Duane Jones; Judith O'Dea; Karl Hardman; Marilyn Eastman; Keith Wayne, e outros. Música: John Seely. Los Angeles: Image Ten, 1968. 1 bobina cinematográfica (96 min), son., p&b., 35mm.

PRÍNCIPE das sombras. Direção e roteiro: John Carpenter. Produção: Larry J. Franco. Intérpretes: Donald Pleasence; Jameson Parker; Victor Wong; Lisa Blount; Dennis Dun, e outros. Música: John Carpenter. Long Beach: Alive Films, 1987. 1 bobina cinematográfica (102 min), son., color., 35mm.

REDON, Odilon. *l'Araignée qui pleure*. Carvão sobre papel, 1881, coleção particular, local indefinido.

SERES rastejantes. Direção e roteiro: James Gunn. Produção: Paul Brooks. Intérpretes: Don Thompson; Nathan Fillion; Gregg Henry; Xantha Radley; Elizabeth Banks, e outros. Música: Tyler Bates. Santa Mônica: Gold Circle Films, 2006. 1 bobina cinematográfica (95 min), son., color., 35mm.

SOCIEDADE dos amigos do Diabo, A. Direção: Brian Yuzna. Roteiro: Rick Fry. Produção: Keith Walley. Intérpretes: Billy Warlock; Devin DeVasquez; Evan Richards; Bem Meyerson; Charles Lucia, e outros. Música: Phil Davies. Los Angeles: Society Productions Inc., 1989. 1 bobina cinematográfica (99 min), son., color., 35mm.

TERROR que mata. Direção: Val Guest. Roteiro: Richard H. Landau. Produção: Anthony Hinds. Intérpretes: Brian Donlevy; Jack Warner; Margia Dean; Thora Hird; Gordon Jackson, e outros. Música: James Bernard. Londres: Hammer Films, 1955. 1 bobina cinematográfica (82 min), son., p&b., 35mm.

VAMPIROS de almas. Direção: Don Siegel. Roteiro: Daniel Mainwaring. Produção: Walter Mirisch. Intérpretes: Kevin McCarthy; Dana Wynter; Larry Gates; King Donovan; Carolyn Jones, e outros. Música: Carmen Dragon. Los Angeles: Walter Wanger Productions, 1956. 1 bobina cinematográfica (80 min), son., p&b., 35mm.

VEIO do espaço. Direção: Jack Arnold. Roteiro: Harry Essex. Produção: William Alland. Intérpretes: Richard Carlson; Barbara Rush; Charles Drake; Joe Sawyer; Russell Johnson, e outros. Música: Irving Gertz. Universal City: Universal International Pictures, 1953. 1 bobina cinematográfica (81 min), son., p&b., 35mm.

ZÜRN, Unica. *Dark spring*. Essays by João Ribas and Mary Ann Caws. New York: The Drawing Center, 2009.

Cinephilies:
nouvelle forme de reception filmique

Hatem Kochbati¹

¹ *Professor assistente no Higher Institute of Computer Science and Multimedia of Sfax. Doutor em Ciências da Informação e Comunicação pela University of Strasbourg, França.*

e-mail: hatem_kochbati@yahoo.fr

Résumé

La convergence numérique entre l'industrie des contenus informatiques et les nouvelles technologies numériques entraîne un bouleversement en profondeur dans le mode de visibilité des œuvres cinématographiques. Le phénomène de l'usage des technologies d'information et de communication peut constituer un observatoire des phénomènes sociaux. Il permet de définir les représentations du monde des usagers qui sont souvent aussi des acteurs essentiels de l'innovation.

Mot-clé: cinéma numérique; convergence; réception.

Abstract

The digital convergence between the computer content industry and the new digital technologies is causing a profound change in the visibility of cinematographic works. The phenomenon of the use of information and communication technologies can constitute an observatory of social phenomena. It defines the representations of the world of users, who are often also essential actors of innovation.

Keywords: Digital cinema ; convergence; reception.

La prolifération des écrans de TV, ordinateurs et mobiles est accompagnée par de nouveaux usages de la vidéo et la multiplication des canaux (TNT, ADSL, VOD, 3G, “streaming” et téléchargement). La prise de contrôle sur la vidéo par le spectateur lui offre de plus en plus de liberté de choix, que ce soit de regarder en direct, enregistrer, conserver ou transférer. Cette liberté et cette personnalisation de choix se traduisent aussi par la modernisation des écrans adaptables à toutes les circonstances et l’espace-temps de l’usager: les écrans de visionnage “nomade” comme les baladeurs, les écrans d’ordinateurs portables, les tablettes nomades, etc. Cette donne pousse de nombreux chercheurs à repenser la position des industries culturelles à l’ère du numérique et son rapport avec le public.

Dans un premier niveau de réflexion, il paraît logique de comprendre la notion de ce dernier et ces interactions avec les biens culturels.

Le spectateur est par définition, “une personne qui assiste à un spectacle” (dictionnaire l’internaute, 2014, en ligne). Dans l’industrie cinématographique la notion du spectateur est déterminée par la population cinématographique: “à l’ensemble des individus âgés de 6 ans et plus qui vont au cinéma au moins une fois par an” (CNC, 2015, en ligne).

Cette définition est liée aussi aux habitudes de fréquentation, à la structure des entrées et aux structures du public. Tous ces éléments s’unissent pour déterminer les grandes évolutions du public des salles de cinéma.

Laurent Creton traite de la problématique du spectateur et le rapport qu’il établit avec le film. Il souligne la difficulté d’aborder la question du public. D’après lui, dans la plupart des salles de cinéma, le spectateur ressemble à son voisin, dans la même posture, dans la même attente, dans le même regard vers l’écran. Le spectateur ne se résume pas à un modèle simpliste et bien déterminé. Il peut être un spectateur, un consommateur, un citoyen. Il est identifiable à la fois dans chacun de ces statuts comme dans aucun d’entre eux (CRETON, 1997, p. 254). Le cinéma a pour vocation d’offrir des films très différents à un même spectateur qui peut aspirer à une diversité d’expériences. Le spectateur se présente généralement comme un auteur. Il crée une sorte de dialogue avec le film. Il échange des sentiments, des réactions, une appropriation et un rejet. Tous ces éléments se

fondent sur “l’identification du moi unique” du spectateur et du “moi unique de l’auteur créateur” dans une sorte de “narcissisme herméneutique” (CRETON, 1997, p. 255). L’interprétation du public pour le cinéma comme un moyen de loisir et de détente ne doit pas être minimisée et dépréciée. Cette position renforce le clivage entre cinéma d’auteur et cinéma commercial.

Dans ce sens Olivier Thevenin explique que le rapport entre les industries culturelles et le public à l’ère du numérique est au centre du questionnement des sciences de l’information et de la communication (THEVENIN, 2015). La prolifération du numérique dans les écosystèmes des industries de contenus affecte le comportement du public. Elle conduit à un certain éclatement des connaissances, des goûts et à une multiplication de formes d’accès à la culture et une nouvelle participation aux spectacles. “L’écosystème médiatique” est construit à partir du concept “d’écosystème d’affaire”. Il couvre plusieurs niveaux d’analyses. Le premier est technologique (innovation, développement des tics, nouveaux support), le deuxième est économique (modèles d’affaires, externalité de réseaux, nouveaux entrants) et le troisième est sociétal (nouveaux usage, interactivité). La numérisation de l’information et le bouleversement de la manière de produire de la diffuser et de la consommer traduit le passage d’une économie de la rareté à une économie de l’abondance (SONNAC, 2013, en ligne).

Les réseaux P2P ou les réseaux de partage sur Internet présentent une forme de valorisation des biens informationnels. Cette “nouvelle forme” de valorisation ne se limite pas essentiellement à des internautes “clandestins” ou à des experts en informatique comme les logiciels libres, elle comporte des projets artistiques et culturels très divers.

Des artistes peu connus, des amateurs, des fans déposent leurs productions sur les mêmes plateformes de partage vidéo. Par exemple sur la plateforme de partage de YouTube, 80% des contenus ont été créés par des internautes. Chaque jour, 65 000 nouvelles vidéos sont déposées sur le site. 65% des internautes français ont participé de façon active à des sites créés par des internautes et 95% les ont consultés (FLICHY, 2010, p. 40). L’usage de ces plateformes est considéré comme “une rupture dans l’histoire des médias”. Il constitue un lieu de brassage où

se juxtaposent des images différentes. Ces réseaux présentent des lieux de partage et d'échange entre plusieurs mondes, celui des fans et celui des artistes professionnels, celui des médias et celui de la vie quotidienne. Les internautes et les fans trouvent dans ces sites de partage un moyen de faire connaître un film, de populariser un artiste ou de faire découvrir un nouveau talent. Ils permettent de donner une visibilité aux pratiques créatrices qui touchent aujourd'hui un public de masse.

“La notion de “public” dans ses acceptions multiples suscite encore de nombreux discours des acteurs sociaux impliqués dans son usage. Ce thème de recherche est aussi au centre d'un questionnement des sciences de l'information et de la communication qui porte plus spécifiquement sur des phénomènes sociaux à travers la dimension communicationnelle des médias, des industries de l'information et de la culture” (THEVENIN, 2015, en ligne). Dans le même sens qu'Olivier Thévenin, Frédéric Gimello-Mesplomb et Jean-Christophe Vilatte soulignent que la notion de public est largement discutée par les sciences humaines et sociales. Ils expliquent que les définitions contradictoires du public portent sur des objets et terrains hétérogènes. L'évolution des dispositifs sociotechniques de consommation et la naissance de nouvelles formes de collectifs sur Internet conduit à faire formuler des concepts tels que ceux de publics, d'usagers, de communautés, de collectif (GIMELLO-MESPLOMB, VILATTE, 2015, en ligne).

Antigone Mouchtouris précise que le terme public est lié à l'évolution des moyens de communication. Le rôle joué par les mass media dans la constitution du public n'est pas négligeable. Ce rapport entre ces deux pôles transforme parfois l'utilisation du terme “public” vers le terme “consommateur” (MOUCHTOURIS, 2003, p. 22). Les contraintes financières, les enjeux économiques des médias et les moyens de communication poussent les responsables culturels à réfléchir sur la question du public et à adopter des stratégies adéquates pour attirer les consommateurs et cerner les différentes pratiques culturelles. Antigone Mouchtouris remet en cause la domination des mass media en particulier celle de la télévision, sur les pratiques de la culture. Cette dernière a influencé de façon

déterminante les rapports constitués entre le spectateur et l'objet proposé. L'auteur explique que les liens avec la télévision sont importants pour plusieurs raisons. En premier, il y a les organisateurs des activités culturelles qui sont de plus en plus influencés par la façon dont les mass media gèrent le public en masse. Ensuite, le lien se concrétise dans la diffusion promotionnelle des programmes culturels à travers les mass media. Le dernier lien s'attache à la participation de cette dernière dans la constitution d'un large public. En contrepartie, l'auteur remet en cause l'influence et la domination des mass média sur la programmation culturelle. Il la définit comme "une logique de légitimation imposée par la culture de masse". Cette domination a pour conséquence la standardisation des choix pour atteindre un public plus vaste (MOUCHTOURIS, 2003, p. 26).

La stratégie de standardisation adoptée par les mass média est de prendre moins de risque pour plaire à tout le monde en vue de gagner un plus grand nombre de personnes. Cette stratégie a suscité des rapports particuliers avec l'œuvre et le public. Le succès connu par quelques chefs-d'œuvre devient éphémère dans le temps et dans l'espace. La temporalité où s'inscrit un spectacle, ou une œuvre artistique, devient immédiate et rapide. Cela aura également pour conséquence une transformation dans les rapports entre le créateur et l'œuvre.

L'immortalité recherchée par l'artiste disparaît au profit de l'instantané et de la consommation rapide. En effet, tous ces éléments font passer l'individu du statut de "spectateur" à celui de "consommateur".

Les mass medias exigent aussi une maîtrise absolue de l'objet culturel proposé, afin que l'ensemble de ses effets soit contrôlé et touche le maximum de personnes. Antigone Mouchtouris affirme aussi que les rapports entre la culture artistique et l'évolution sociale ont commencé à se transformer, dès le début du siècle, avec la culture de loisir qui a imposé la culture de masse (MOUCHTOURIS, 2003, p. 27). La logique de cette dernière transforme la création artistique dans une "marchandise sociale". Par conséquent, le public devient consommateur de cette marchandise obéissant à des stratégies commerciales, à une consommation rapide et à la loi de l'offre et de la demande. Cette donne s'ajoute à l'augmentation

du temps libre et l'appropriation de l'objet culturel comme moyen de loisir. De ce fait, la culture de masse devient une composante de la société de consommation.

Le glissement des objets culturels en objets servant à faire passer "le temps vide" détache l'œuvre de sa signification artistique, culturelle et symbolique. Elle tue la création et la valeur d'échange des sentiments, des émotions et d'une vision du monde qui se produisent à travers l'œuvre d'art.

Xavier Greffe et Nathalie Sonnac expliquent que les aspirations communautaires, fondées sur le sentiment d'appartenance à une identité collective, convergeraient avec la création d'une scène publique urbaine où les individus se prêteraient au jeu des apparences sociales. (GREFFE, SONNAC, 2008, p. 157). Ils rejoignent l'approche de Dunning sur les "communautés de loisir", qui se forment d'une manière éphémère et momentanée. Elles ont pour fonction la contrebalance des tensions liées au stress de la vie quotidienne.

Le "public culturel" oscille entre des relations communautaires et sociétares : les premières se traduisent par des pratiques culturelles de divertissement, les secondes par des "pratiques cultivées.". L'approche d'Antigone Mouchtouris redéfinit la notion du public en relation directe avec les mass media. Ces derniers ont transformé l'individu du statut de "spectateur" à un simple "consommateur". L'œuvre culturelle et artistique devient un produit de consommation sociale qui obéit à des stratégies commerciales et financières (GREFFE, SONNAC, 2008, p. 157).

Dans ce contexte, Myriam Juan et Christophe Trebuil insistent sur la différence entre un public et un spectateur et la séparation entre le concept du groupe et de l'individu. Pour eux, *"un public est constitué d'un ensemble de personnes qui partagent un intérêt pour une même manifestation, alors qu'un spectateur est un individu particulier, caractérisé par ses goûts, ses compétences et son vécu (sauf à envisager "le spectateur" comme un idéaltype ce qui, dans une perspective historique, ne paraît guère porteur"* (JUAN, TREBUIL, 2012). Selon les auteurs, le spectateur est celui qui regarde, sans y participer, un événement, un spectacle, un film. La distinction public/spectateur préfigure la distinction pratique/réception. Myriam Juan et Christophe Trebuil se réfèrent à l'analyse de Louis Guere qui

proclame que la réception est comme un processus individuel d'interprétation de messages ou de textes déterminés par des facteurs sociaux et culturels. L'auteur explique que cette vision est liée à l'acte de la réception en relation avec "la mémoire familiale du spectateur" et à la mémoire de la consommation cinématographique.

Ces différents types de manifestations de la réception du spectacle se traduisent par des actes et des émotions. Elles se traduisent aussi par d'autres formes d'actions ancrées dans les habitudes et les réalités sociales des individus et du public du cinéma notamment avec la naissance des nouvelles technologies de diffusion et de réception. À la différence des multiples analyses, Emmanuel Plasseraud relie la question du public avec les différents modes de réceptions et d'interprétation de l'œuvre (PLASSERAUD, 2012, en ligne).

Dans ce sens, Jean Marc Leveratto évoque le rapport du spectateur avec son propre corps comme un outil de construction de la situation d'épreuve d'une technique artistique. Le spectateur agit pour devenir un objet "*sur lequel et avec lequel la technique cinématographique peut agir*". Il participe indirectement à la construction de l'objet artistique. Dans le cadre de l'expérience cinématographique, l'auteur se réfère à l'approche de Marcel Mauss. Il explique que le corps du spectateur est à la fois l'outil, la matière et le produit du moment cinématographique. Le corps du spectateur est une preuve de l'émotion procurée par le film. Dans cette direction, le cinéma devient une "*technique du corps*" une manière de "*savoir se servir de son corps*" pour faire advenir le cadre de l'expérience cinématographique". L'usage conscient du corps par l'individu s'inscrit dans le cadre de la pratique cinématographique (LEVERATTO, 2010, en ligne).

Dans d'autre perspective, le mot public est considéré comme un "agrégat" du spectateur. Il est appliqué surtout dans les recettes et les statistiques. Il est considéré comme une source de revenus en appliquant l'équation de base : (revenu = nombre de spectateurs / recette par spectateur) (CRETON, 1997, p. 254). L'expression "rencontrer son public" est souvent employée avec le caractère incertain d'un film dans l'univers du marché. Le terme "rencontre" évoque à la fois

une circonstance fortuite et une “opportunité exceptionnelle”. C'est un échange entre un auteur et un spectateur. Une relation qui s'établit, un dialogue, une connaissance dans une sphère spatio-temporelle. Concernant à “son public”, ce terme fait référence à un ensemble de spectateurs, il vise tout le public, et non uniquement une petite partie qui lui serait destinée.

Laurent Creton explique le concept du spectateur dans un schéma bien particulier. Le passage du spectateur au public est lié à des questions de commerce et de finance. Un public nombreux signifie un nombre important de clients qui convergent vers le film. Un auteur et un spectateur c'est une offre et une demande qui se rencontrent. C'est le partage entre marchandisation et projet culturel (CRETON, 1997, p. 254). Cependant, la logique des spectateurs relève à la fois des finalités des porteurs de projet et des moyens qu'ils mobilisent. À partir de cette analyse, la notion du public est en relation directe avec les intérêts financiers et les stratégies de rentabilité. Le rapport entre le cinéma et le public est dominé par l'architecture du marché de l'industrie du film. Le processus de l'offre et de la demande, du partage et des remontées de recettes déterminent les rapports entre le spectateur et l'œuvre audiovisuelle.

Dans un autre sens, Patriarche Geoffroy souligne les convergences relatives d'une part, au statut du public/de l'utilisateur (continuum passif-actif) et d'autre part au niveau d'analyse du public/de l'utilisateur (continuum micro-macro). En effet, le public et l'utilisateur ne sont pas des objets d'étude séparés comme l'explique Macé à propos du “*public manifesté*”. (MACÉ, 2001, en ligne). Les concepts de public et celui d'utilisateur se portent d'avantage sur les nouveaux médias et particulièrement sur internet. L'utilisateur des médias/des TIC appartient à une micro- communauté d'usage. Au sein de cette dernière les groupes primaires font connaître les innovations “*relais informels de diffusion des savoirs*” aux usagers inexpérimentés. Il devient inconstamment producteur et co-auteur des messages (GEOFFROY, 2008, p. 188).

Dans le cas où les membres du public appartiennent à des communautés sociales, culturelles, professionnelles ou d'autres ces communautés fournissent à leurs membres des stratégies d'interprétation mobilisables lors de la

construction du sens (GEOFFROY, 2008, p. 192). A partir de cela l'utilisateur peut s'insérer dans de telles communautés appelées "communautés d'usage". *"L'appartenance culturelle, notamment, apparaît comme une médiation essentielle entre la technique et l'usage. Les valeurs, les normes et les représentations sociales propres à une (sous-culture) façonnent l'usage"* (GEOFFROY, 2008, p. 193). Dans une autre dimension, Patriarche Geoffroy, définit le public sur trois catégories à savoir de grande taille, hétérogène et atomisé. Mais cette dernière caractéristique doit être pensée à un niveau macro puisque la recherche en communication de masse a montré que la sélection et la réception des médias s'insèrent dans la sociabilité ordinaire des familles et des groupes de pairs. Donc les usagers ne sont pas désocialisés et appartiennent eux aussi à des groupes divers dont les cultures et les rapports sociaux influencent l'appropriation et l'usage des TIC (GEOFFROY, 2008).

Dans d'autres perspectives, les nouvelles technologies numériques et les salles de cinéma se rejoignent sur un point commun de sociabilité (le transfert d'un débat direct réel en débat virtuel) formant le processus de communication. Dans ce sens, Internet ne se résume pas seulement à une évolution culturelle et intellectuelle. Le statut du film sur "les réseaux communautaires" ne se limite pas à un objet d'expertise, d'analyse et de partage, il est également un "instrument de sociabilité". (JULLIER, LEVERATTO, 2010, pp. 165-174). Les forums de discussion sur Internet fonctionnent comme un espace de publication des opinions et des interprétations autour d'un film. Les auteurs de ces messages incarnent des rôles "spectatoriels" circonscrits dans le texte des critiques filmique. Les différents "rôles spectatoriels" se trouvent concrétisés dans des actes de "réception effective".

Dans ce sens, Laurence Allard distingue plusieurs catégories de cyber-cinéphilie. Dans un premier temps, ce sont les "habitués-cinéphiles" ils ont des critiques plus confirmées avec leurs signatures électroniques spécifiques. Ils se sont mutuellement reconnus avec les habitués et les administrateurs du groupe.

Dans un deuxième temps, il y a les "newbies" qui sont composés d'intervenants occasionnels et nouveaux arrivants. La plupart de leurs articles sont

non argumentés. Les cyber- cinéphiles sérieux construisent, quant à eux, leurs discours autour des qualités intrinsèques du film. Leurs textes sont rédigés sur le modèle des articles de la presse spécialisée. Ils essaient de faire connaître aux “newbies” quelques principes cinéphiliques notamment celui de la prise en compte des critères formels d'une œuvre cinématographique (ALLARD, 2000, pp. 148-156). De plus, il y a les pointues ou les ciné-webophiles, ils représentent les membres les plus anciens du groupe, ils maîtrisent les codes de la cyber culture. Leurs messages sont assez courts avec des conclusions décisives. Ils rejoignent fréquemment les opinions et critiques des cyber- cinéphiles sérieux. Enfin, les manchots, cette catégorie de spectateurs, non acteurs du forum, refuse de participer à la conversation. De ce fait, la classification des membres à travers l'espace de communication est définie en fonction des types d'énoncés évaluatifs au sujet des films.

Dans le même ordre d'idée, les groupes de discussion cinéphiliques ont fait émerger l'existence d'une habitude relationnelle entre certains membres à travers l'échange de goûts partagés pour certains films. Le partage des idées et des avis autour d'une œuvre cinématographique aboutit à des relations de sociabilité qui se tissent entre les différents membres “Hors du forum du réseau Internet”. Le rapport transite en relations “virtuelles” souvent cachées sous des pseudonymes à des relations concrètes physiques et réelles. Cependant, les valeurs émotionnelles et affectives sur Internet deviennent réelles, concrètes et physiques. Dans ce sens, le plaisir du cinéma n'est plus limité dans un intervalle “espace-temps” à savoir la salle de cinéma et le temps de la séance de projection. Le partage communautaire participatif sur Internet donne une nouvelle dimension du divertissement cinématographique hors des salles obscures.

Les cyber-cinéphiles entretiennent une “sous-culture cinéphiliques”. Ils établissent des rapports d'amitié en vertu d'une attitude commune vis-à-vis du cinéma (ALLARD, 2000, p. 160). À travers les forums de discussion, des liens de sociabilité se forment en fonction de l'appréciation commune d'œuvres entre spectateurs membres du public. Le réseau de sociabilité esthétique du cinéma constitue un exemple de la communauté du goût à travers les liens de

“sociabilité effectives”. Ce lien donne naissance à des interactions et réactions physiques au sein de la salle de cinéma.

Dans cet univers de participation collective et grâce aux instruments fournis par l'informatique et Internet, les amateurs ont acquis des savoirs et des savoir-faire qui leurs permettent de rivaliser avec les experts. L'individu passe à une nouvelle ère du “pro-am”, “professionnel-amateur” (FLICHY, 2010, p. 12). Ce dernier peut acquérir des compétences qui lui permettent de dialoguer avec les experts. Grâce à Internet, l'utilisateur s'inscrit le plus souvent dans des collectifs qui lui permettent d'obtenir des avis, des conseils et des expertises, de confronter des jugements et de trouver un public. Il s'inscrit dans le mouvement de “l'individualisme contemporain”. Il reflète la volonté individuelle de construire son identité et de favoriser son épanouissement personnel.

Cette émergence des phénomènes communautaires développés par les technologies numériques et Internet, peut contenir des avis sur des produits culturels, des nuances, des préférences, des jugements. Ces différents points peuvent être un facteur déterminant dans la consommation des produits culturels notamment avec la diversification des œuvres.

La sphère privée de la culture est devenue, aujourd'hui, un lieu important de consommation de loisirs culturels. Ce phénomène n'est plus lié à un mouvement de massification de la culture mais plutôt à la “démassification”. La constitution du public se forme hors des institutions de l'espace public culturel. Cette sphère privée publique n'est pas composée de simples spectateurs de la culture de masse. Certains jouent le rôle d'experts dans la formation de la culture cinématographique pour quelques “novices” (FLICHY, 2010, p. 164). Ce mouvement de recomposition de l'espace public culturel redéfinit un nouveau mode de rapport à la culture et au public.

Dans une autre approche, Xavier Greffe et Nathalie Sonnac soulignent que l'une des caractéristiques du fonctionnement du web et des échanges des fichiers qui l'animent réside dans la constitution de communautés (GREFFE, SONNAC, 2008, p. 121). Ces communautés sur Internet sont qualifiées de “communauté d'utilisateurs”, “communauté en ligne” ou de “communauté de média”. Ces

différentes interactions entre les internautes dépassent largement le rôle initial d'acheteurs et vendeurs. Elles donnent naissance à des communautés d'expérience et à des lieux d'intelligence collective ou de moteur de créativité. La culture partagée sur les réseaux favorise l'émergence "d'une intelligence collective", l'interaction des réseaux et des médias, engendre de nouvelles formes de pratiques dites "communautaires".

Dans le même ordre d'idée, Francis Jaureguiberry et Serge Proulx expliquent que les pratiques coopératives des internautes ou la constitution des collectifs des usagers en ligne (appelée aussi "*communautés*"), jouent un rôle primordial dans le développement d'une nouvelle "économie non rivale" ou une "économie contributive". Dans ce système "économique collaboratif", le lieu de création de valeur se déplace depuis un marché des biens et services vers un "méta-marché" (JAUREGUIBERRY, PROULX, 2011, p. 69). Ce dernier désigne des structures d'échanges d'informations (avis, conseil, recommandation). Les internautes échangent les informations, les conseils, les avis critiques à propos d'un bien qu'ils ont acheté sur la toile. Ces avis constituent aussi des "métas-informations" qui peuvent intervenir dans la décision d'un consommateur sur l'achat d'un produit. Cette "économie contributive" se base sur un échange permanent entre les consommateurs et l'innovation technique.

Ce phénomène de partage d'information présente une "coévolution" entre une offre qui s'invente et se corrige en permanence.

Des collectifs d'usagers en ligne critiquent et interviennent sur les outils et les usages qui y sont proposés. Ces pratiques expliquent en partie l'usage des réseaux P2P et les nouveaux modes de consommation des films et des divers produits culturels. Ces derniers sont partagés sur les réseaux P2P non seulement pour des raisons de gratuité, mais aussi pour des raisons d'échange, de découverte, de recommandation et d'intervention. Certaines bandes annonces, des clips vidéo, des interprétations d'artistes, des vidéos d'archives donnent naissance à d'autres œuvres qui satisferont un certain nombre des "communautés de partage" en ligne. Certains passages de films documentaires sont utilisés pour des buts de sensibilisation ou pour des buts éducatifs. Par exemple, le film

“Home” de Yann Arthus-Bertrand était utilisé sur les réseaux sociaux pour défendre une cause écologiste.

D’un autre côté, Internet favorise ainsi la mise en partage des contenus. À travers “la force des coopérations faibles”, les idées, les expositions et les identités, l’internaute crée une relation avec d’autres personnes, une forme “d’auto-organisation” pour produire des valeurs collectives. La convergence des énoncés et des jugements donne la parole à d’autres personnes. Cette logique est fondée sur une superposition d’égalité.

Les personnes ne sont hiérarchisées qu’à partir de ce qu’ils produisent et disent, et non pas de ce qu’ils sont (RIEFFEL, 2010, pp. 48-49). Tous ces éléments se coordonnent pour donner naissance à des valeurs collectives. De ce fait, Internet et les forums de discussion permettent la naissance d’un public très différent d’un “cyberespace” à un autre. Il s’articule autour de deux axes : le premier est en rapport direct avec le degré d’intégration communautaire de leurs membres. Le deuxième axe se présente sur le degré d’expertise, de savoir et de jugement (BEURE, 2012).

Dans l’univers du partage contributif, le participant acquiert un statut social lié à la qualité des biens qu’ils déterminent ou des commentaires qu’ils offrent. Ainsi, les liens qui s’y tissent sont souvent plus importants que la nature des biens qui y sont échangés. Les rapports de partage entre des individus souvent anonymes induisent un type de lien social durable, mais il est limité à une “dimension instrumentale” appelée aussi “intimité instrumentale”. (JAUREGIBERRY, PROULX, 2011, p. 73). Le collectif d’usagers en ligne demande une contribution de deux parties qui manifestent une disposition à coopérer avec des personnes qu’ils ne connaissaient pas auparavant. “Ce biais coopératif” peut être produit par une seule partie “un artiste, un expert” pour diffuser ses productions individuelles sur le réseau et les rendre publiques. Ce point renvoie à l’approche de Granovetter qui concerne la diffusion de l’information dans une communauté. Il définit le geste de coopération reliant deux personnes qui n’avaient aucune connaissance préalable comme “la force des liens faibles”.

Ces liens faibles permettent la circulation des informations entre des cercles

différents comme les réseaux sociaux qui permettent le développement ciblé des liens faibles.

Francis Jaureguiberry explique que le collectif d'utilisateurs en ligne présente un nouveau modèle coopératif fondé sur "une articulation inédite" entre l'individualisme et la solidarité des personnes participantes à ces réseaux sociaux médiatisés (JAUREGUIBERRY, PROULX, 2011, p. 73).

Dans la même perspective, il définit trois types de collectif d'utilisateurs en ligne. Le premier est celui "des communautés d'échange de fichiers numériques": ce mode d'échange concerne le partage des biens culturels sur les réseaux P2P. Il a contribué significativement à populariser un modèle horizontal de distribution des contenus culturels et de divertissement. Ce modèle présente un point de vue technique d'un nouveau type de plateforme informatique qui rompt radicalement avec le modèle traditionnel et vertical du "client/serveur".

Le deuxième est celui "des communautés d'échange de conseil entre consommateurs": ces collectifs concernent les échanges d'avis, les critiques et les conseils à propos des biens de consommation ayant été achetés par des internautes. Dans ce modèle d'échange, l'autorité d'un nombre limité d'experts est progressivement remplacée par l'autorité des internautes qui fournissent des avis et des jugements sur un produit d'après leur expérience personnelle. Le troisième est celui "des communautés épistémiques liées au marché des biens complexes": ce type de rapport permet des interactions entre consommateurs novices, utilisateurs plus avancés et concepteurs (experts). Par exemple un nouvel utilisateur essaie d'acquérir des compétences et des informations sur un objet complexe. C'est ici qu'interviennent les communautés épistémiques. (JAUREGUIBERRY, PROULX, 2011, pp. 74-69). De ce fait, l'interaction en ligne sur les plateformes dépasse une logique de "gratuité". En revanche, ces rapports d'échanges entre "les communautés" sur les réseaux donnent naissance à une autre dimension des biens informationnels. Dans cet univers "d'économie contributive", l'échange ne se limite pas seulement à un caractère individualiste opportuniste mais à une revalorisation du produit culturel.

L'essor du Web 2.0 et des nouvelles technologies numériques a profondément

modifié la manière dont on parle de soi sur Internet. “L’individualisme contemporain” qui encourage l’accomplissement de soi conduit les individus, dont les jeunes, à adopter et dévoiler les différentes facettes de leur identité sur Internet. “Cette subjectivité en réseaux” élimine les barrages entre vie publique et vie privée surtout avec l’avènement des blogs et des réseaux sociaux.

Les jeunes manifestent leurs “expression subjective” et sentiments au vu et au su de tout le monde (RIEFFEL, 2010, p. 209). Au niveau de la dimension identitaire, Rémy Rieffel analyse quatre cas de figure : celui des messageries télématiques, celui des forums de discussion, celui des blogs et celui du marquage social du genre. Le premier cas de figure est l’utilisation de l’anonymat, du surnom ou du pseudonyme représentant des vecteurs de sociabilité entre inconnus. La règle de cet anonymat n’est pas de masquer une identité ou de cacher une intimité, le but est de créer des repères fixes et des identifiants reconnaissables au sein de la même communauté en ligne. Sur ce point, l’auteur indique que les internautes cherchent à fuir provisoirement certains codes et rôles familiaux et sociaux sans remettre en cause leurs identités (RIEFFEL, 2010, p. 209).

Le deuxième cas de figure est celui des internautes qui pratiquent “l’échange asynchrone”. Cet échange se manifeste dans les forums de discussion non pas en temps réel mais en différé. Les internautes créent un espace de dialogue, d’échange et “d’intercompréhension”. À ce sujet, l’auteur fait la comparaison entre le monde “virtuel” sur la toile et le monde “réel”. Il démontre que l’espace créé par l’internaute est caractérisé par plusieurs codes permettant de comprendre et d’identifier l’intervenant. Les activités de communication, la manière de se comporter dans le forum, le style d’écriture, l’élaboration du forum à travers les images et le style graphique sont autant d’indices qui dévoilent implicitement, aux yeux des autres, l’identité de l’intervenant. Ces éléments constituent aussi la dynamique du dialogue entre les personnes dans l’univers du cyberspace. Ils diffèrent du monde de la vie quotidienne qui se distingue par les rapports et les apparences physiques le contact direct, les gestes et les mimiques (RIEFFEL, 2010, p. 210).

Le troisième cas de figure est le blog personnel. Pour l’analyse de l’identité

sociale sur Internet et notamment les blogs personnels, l'auteur se réfère à l'analyse de Dominique Cardon et Hélène Delaunay-Teterel. Ils distinguent quatre configurations au sein desquelles se nouent la relation entre le blogueur et le contenu publié : Le premier cas de figure se porte sur le rapport entre l'énonciateur, son identité profonde et les autres internautes. Le deuxième examine la nature des énoncés qui sont fortement liés à la vie quotidienne. La troisième configuration concerne les dialogues et les énoncés qui se concentrent sur les centres d'intérêt et les compétences. La quatrième configuration démontre que les énoncés sont détachés de la personne des annonceurs pour émettre des jugements et partager des avis. Enfin la configuration relative au marquage social, elle s'intéresse aux écarts sociaux entre les pratiques masculines et féminines des technologies numériques. L'appropriation des objets techniques soulève de nombreuses questions qui relèvent de la constitution des rapports sociaux et du lien social (RIEFFEL, 2010, p. 213).

Les interactions et les convergences d'idées, d'avis, de jugement et d'engagement entre les différents internautes présentent une extension de leurs corps physiques et une extension de leur engagement dans la vie quotidienne. Le réseau n'est pas un territoire anonyme, les internautes s'investissent, défendent une part d'eux-mêmes. De ce fait, le choix d'un film, les critiques et les recommandations sur Internet présentent alors une identification de soi, un choix et un engagement. *“Les contacts se font souvent avec des inconnus, sur lesquels il s'agit de faire forte impression par l'image que l'on donne de soi”* (RIEFFEL, 2010, p. 217). Rémy Rieffel explique comment le cinéma peut être une identification de soi, une forme de revendication et un moyen de communication avec des personnes anonymes.

Cependant, les espaces dédiés à la critique cinématographique, comme les ciné-clubs, les associations de cinéma et les conversations après une projection d'un film, trouvent d'autres lieux de partage d'extension ou plutôt de transition sur d'autres espaces. Pourtant, le film présente l'extension d'une idée, un engagement et l'identité d'une personne à travers le partage communautaire. En même temps, la normalisation d'Internet comme processus de communication, de discussion, de

correspondance et d'échange d'expérience offre au spectateur, un espace d'expérimentation et de publication de son jugement. L'échange fondé sur la consommation cinématographique est le vecteur d'une "culture en soi". C'est un espace où chacun permet aux autres d'explorer sa propre personnalité (JULLIER, LEVERATTO, 2010).

Dans d'autres niveaux d'analyse autour des nouvelles modalités de commercialisation des biens culturelle sur la toile, Chris Anderson explique que le choix d'une œuvre cinématographique et d'un public est le résultat d'un partage collectif d'opinions et de jugements entre les différents cinéphiles sur le réseau Internet. Ce partage ne se limite pas seulement au choix d'un film mais au groupement d'une pensée, d'une idéologie ou d'un style cinématographique bien défini qui représente un engagement culturel. Ce partage communautaire peut donner plus de visibilité aux films indépendants et à petit budget qui manquent d'audience. En outre, les films classiques ou peu connus par le public, ainsi que les œuvres orphelines peuvent à leur tour être diffusés au large public à travers le partage d'expertise et de jugement sur les réseaux. Dans ce sens, Jean Caune explique que les phénomènes culturels et artistiques contribuent à tisser des liens sociaux, à proposer des schémas d'identification.

L'art et la culture tracent et déplacent les frontières entre l'espace privé et l'espace public par le biais de la technologie de la communication (CAUNE, 2006, pp .26-27). Ce qui relevait hier de l'intime a conquis aujourd'hui l'espace commun. À titre d'exemple, la réception artistique s'est largement diversifiée ; l'œuvre cinématographique ne se limite plus à une salle de cinéma, elle peut être gravée sur un DVD et peut être diffusée sur différents supports. Le passage du "je" à "l'autre", et aux "autres" est un processus qui établit des passerelles et des intermédiaires. Cette relation peut conduire à une contradiction au niveau de la culture qui est divisée entre la transmission de la tradition et le changement des formes de représentation. Cette tension peut aussi conduire au mutisme des formes symboliques qui perdent leur signification (CAUNE, 2006, pp. 26-27). Support, valeur et économie des produits finissent par se confondre. L'extension de la communication, la diversification des supports conduisent à segmenter le

marché et le public, et valoriser les logiques de l'audience. La culture de masse a été définie d'une manière très substantielle. La dimension massive de sa diffusion l'a affectée d'une valeur qui l'oppose à la noblesse de la culture classique (CAUNE, 2006, pp. 84-85).

Dans le même ordre d'idée, Jean Marc Leveratto souligne que le spectateur est en même temps un "consommateur" et un "magicien" (LEVERATTO, 2010, en ligne). Selon les termes de l'auteur "*le cinéma désigne un ensemble de marchandise qui circule entre les nations et au sein des nations*". En effet, le commerce des films est générateur d'un commerce social. L'œuvre cinématographique devient un axe central d'échange et de conversation. Il présente un espace de dialogue. Il aspire à renouer le tissu social fracturé par le développement de la logique marchande. Les échanges sur les qualités des films présentent "*un fait de civilisation totale*". La raison d'échange cinématographique réside "dans la relation étroite nouée entre un donateur, une chose donnée et un donataire. La "*force de chose donnée*" ne se limite pas au film, mais s'efforce à transmettre à d'autres spectateurs le plaisir éprouvé. L'auteur souligne que l'analyse du fonctionnement du marché cinématographique comme des biens singuliers a été sacrifiée à la défense d'une économie "*des biens symboliques*". L'échange des avis et des interprétations sur les films n'est pas réductible à une exploitation commerciale. La diffusion du plaisir cinématographique permet une construction une identité personnelle et communautaire. Elle permet la construction d'une forme de sociabilité entre les différents individus (LEVERATTO, 2010 en ligne). Selon Jean Caune, la production d'un sens qui engage la collectivité est une représentation d'un monde de référence partagée. "*Les rapports interpersonnels entre les différents spectateurs sont le lieu de l'affirmation de soi dans un rapport à l'autre*". (CAUNE, 1999, en ligne). Le sens n'est plus conçu comme un énoncé programmatique élaboré en dehors d'expérience commune, mais comme le résultat de la relation intersubjective.

Pour conclure, la question du public ne cesse de susciter des controverses avec les récents progrès de l'innovation technique. Ce phénomène pourrait-il émerger une "cinéphilie alternative"

Bibliographie

CRETON, Laurent (1997), *Cinéma et marché*, Paris, Armand Colin, pp. 152-254

MACÉ, Éric (2001), "Qu'est-ce qu'une sociologie de la télévision ? (2) Esquisse d'une théorie des rapports sociaux médiatisés. Les trois moments de la configuration médiatique de la réalité : production, usages, représentations", *Réseaux*, vol. 18, n° 105, p. 199-242, [En ligne], file:///C:/Users/hatem/Downloads/RES_105_0199%20(2).pdf, consulté le 28/05/2015.

GEOFFROY, Patriarche (2008), "Publics et usagers, convergences et articulations", *Réseaux*, [En ligne], <https://www.cairn.info/revue-reseaux1-2008-1-page-179.htm>, consulté 19/1/2013.

THÉVENIN, Olivier (2015), "Publics, médias de masse et participation culturelle. Trois concepts interdépendants", *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, [En ligne], <https://rfsic.revues.org/1541>, consulté le 04/2/2016.

BERKAS, Ahmed (2013), "Nathalie SONNAC, Jean GABSZEWICZ, L'industrie des média à l'ère numérique", *Questions de communication* 1/2014 (n° 25), [en ligne, www.cairn.info/revue-questions-de-communication-2014-1-page-421.htm, consulté le 5/12/2012].

FLICHY, Patrice (2010), *Le sacre de l'amateur, sociologie des passions ordinaire à l'ère du numérique*, Éditions Le Seuil et la République des idées, pp. 12-40-67.

GIMELLO-MESPLOMB, Frédéric et VILATTE, Jean-Christophe (2015), "Les recherches sur les publics en Sciences de l'Information et de la Communication", *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, [en ligne : <http://rfsic.revues.org/1466>, consulté 14/01/2016].

MOUCHTOURIS, Antigone (2003), *Sociologie du public dans le champ culturel et artistique*, l'Harmattan, pp. 22 - 26 -27 -29.

GREFFE, Xavier et SONNAC, Nathalie (2008), *Culture Web : création, contenus, économie numérique*, Editions Dalloz (1ère édition), pp. 121-122.

JUAN Myriam, TREBUIL Christophe, 2012, "Deux ou trois choses que nous savons d'eux : publics de cinéma", *Conserveries mémorielles*, [en ligne : <https://cm.revues.org/1262>, consulté le 11/2/2015].

PLASSERAUD, Emmanuel (2012), “foule et public”, *Conserveries Memorielles*, [en ligne : <https://cm.revues.org/1181?lang=en>, consulté le 19/5/2014].

GEOFFROY, Patriarche (2008), “Publics et usagers, convergences et articulations”, *Réseaux*, 2008/1n° p. 147, [en ligne : <https://www.cairn.info/revue-reseaux1-2008-1-page-179.htm>, consulté 19/21/2013].

ALLARD, Laurence (2000), “Cinéphiles, à vos claviers ! Réception, public et cinéma Réception, public et cinéma”, *Persée, Réseaux n° 99 - CNET / Hermès Sciences Publications*, [en ligne : http://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_2000_num_18_99_2198, consulté le 09/11/2013]. pp. 148-156-160-164.

RIEFFEL, Rémy (2010), *Sociologie des médias, 3ème édition*, pp. 46-47-48-49-190- 209- 213-214-215-217-218-220.

BEURE, Fanny (2012), “Amateurs de comédie musicale hollywoodienne sur Internet: renouvellement d’un genre classique par les pratiques spectatoriennes de l’ère numérique”, *Conserveries mémorielles*, [en ligne: <http://cm.revues.org/1207>, consulté le 13/9/2013].

JAUREGUIBERY, Francis et PROULX, Serge (2011), *Usages et enjeux des technologies de communication*, Editions Eres, pp. 62-63-69-72-73

CAUNE, Jean (2006), *La démocratisation culturelle: Une médiation à bout de souffle*, Edition, broché, pp. 26-27.

ANDERSON, Chris (2007), *La longue traîne, la nouvelle économie est là*, pp. 258-281- 28.



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Entrevistas

Entrevista¹ a Henrique Espírito Santo²: o produtor do Cinema Novo português

Raquel Rato³

¹ Entrevista realizada por Raquel Rato com Henrique Espírito Santo em Lisboa, 2010.

² Henrique Espírito Santo nasceu em Queluz a 18 de novembro de 1931, é um produtor e diretor de produção de cinema português. Foi dirigente cineclubista no cineclube Imagem, crítico e articulista de cinema nas revistas *Visor*, *Imagem*, *Atualidades*, *Seara Nova* e em alguns jornais diários, entre 1954 e 1963. Professor na Escola de Cinema do Conservatório Nacional. Esteve no Centro Português de Cinema, onde foi o diretor de produção e fundou a *Prole Filme*.

³ Depois de uma licenciatura em Cinema - Ramo de Realização e outra na área de Animação Sociocultural, terminou o mestrado na Universidade de Salamanca em Audiovisual e Publicidade. Obteve o grau de doutora em Cinéma et Audiovisuel pela Universidade de Paris 3 Sorbonne Nouvelle, especializada na direção de fotografia cinematográfica. É autora do livro “*La Lumière dans le Cinéma: L’œuvre d’Acácio de Almeida comme directeur de la photographie*”. Desde 2014 é investigadora integrada do IHC, Instituto de História Contemporânea, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Foi criadora e coordenadora do EI- HOCP (Estúdio de Investigação de História Oral do Cinema Português), inserido no IHC, no grupo de trabalho *Cultura, Identidade e Poder*. Site do projeto: <https://raquelrato35.wixsite.com/ei-hocp>

e-mail: raquelrato35@gmail.com

Resumo

Esta entrevista tem como tema central o produtor Henrique Espírito Santo, uma das figuras incontornáveis do Cinema Novo português e da sua fase imediatamente subsequente, a fascinante época pós 25 de abril de 1974.

Palavras-chave: Cinema Novo Português; Produtor; História; Cineclubismo português.

Abstract

This interview is centrally and thematically centered on the filmmaker Henrique Espírito Santo, one of the most evident public figures of the New Portuguese Cinema and the fascinating following times in the era resulting from the revolution that took place in April 25, 1974.

Keywords: Cinema New Portuguese; Producer; History; Portuguese cineclubism.

Henrique Espírito Santo iniciou a sua atividade profissional no cinema em 1966, com José Fonseca e Costa, na Unifilme, produtora de filmes publicitários e documentais onde se manteve até 1971. Entre 1972 e 1973, foi diretor de produção do Centro Português de Cinema, onde foi o diretor de produção de *O Recado*, de José Fonseca e Costa (1971); *A Promessa*, de António de Macedo (1972); *Meus Amigos*, de António da Cunha Teles (1973); *Brandos Costumes*, de Alberto Seixas Santos (1974); *Jaime* (1974), de António Reis e Margarida Cordeiro; e *Benilde ou a Virgem-Mãe* (1974), de Manoel de Oliveira.



Fotograma Henrique Espírito Santo¹

Em 1974, foi um dos sócios fundadores da cooperativa de produção *Cinequanon*. Fez ainda parte do Núcleo de Produção do Instituto Português de

¹ Fotograma de vídeo realizado por Raquel Rato.

Cinema (extinto em 1975), e em 1976 fundou a produtora Prole Filme, que se manteve em atividade até os anos 2000, quando foi produtor do filme coletivo *As armas e o povo*. Entre outros, produziu *A fuga* (1977) e *Cerromaior* (1980), ambos de Luís Filipe Rocha; *Veredas* (1977), de João César Monteiro; *O Bobo* (1979), de José Álvaro Morais; *Amor de Perdição* (1979), de Manoel de Oliveira; *Passagem ou a Meio Caminho* (1980), de Jorge Silva Melo; *Olhos da Ásia* (1995), de João Mário Grilo; e *Cinco Dias, Cinco Noites* (1995), de José Fonseca e Costa. Como coprodutor ou produtor executivo, Henrique Espírito Santo trabalhou ainda com inúmeros realizadores estrangeiros de cinema e televisão.

No ano de 2014 foi-lhe atribuído o prêmio Sophia² de carreira. Em 2016, a Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema fez um catálogo “Henrique Espírito Santo”, prestando-lhe uma homenagem.

Raquel Rato: Henrique, como se iniciou no cinema?

Henrique E. Santo: Será interessante falar do cineclubismo, porque nos anos 1960 como sabe, foi quando comecei no cinema. É evidente que “saí” dos cineclubes, na altura em que era dirigente do cineclubes Imagem. Nos cineclubes, não só no Imagem como no ABC, no Universitário em Lisboa, em todos estes, havia já profissionais de cinema em início de atividade, numa altura em que o cinema não estava nas mãos da juventude, pois era toda conotada de comunistas pela oposição. Por exemplo, no Cineclubes Imagem foi dirigente o José Fonseca Costa³, o Alberto Seixas Santos⁴ trabalhou no ABC; o António Escudeiro⁵ era

² Os Prêmios Sophia, da Academia Portuguesa de Cinema, visam premiar aqueles que mais se destacam na sétima arte, bem como promover o cinema português. É por muitos intervenientes da área considerado como os Óscares em Portugal. Na plataforma Vimeo pode-se ver o vídeo quando recebeu o prêmio: <https://vimeo.com/110485584>

³ José da Fonseca e Costa (Angola, 27 de junho de 1933 – Lisboa, 1º de novembro de 2015) foi um cineasta português.

⁴ Alberto Jorge Seixas dos Santos (Lisboa, 20 de março de 1936 – Lisboa, 10 de dezembro de 2016) foi um cineasta português, um dos aderentes ao movimento do Novo Cinema português.

dirigente universitário e diretor de fotografia, e trabalhou também no cineclubes Imagem. Digamos que o cineclubismo funcionava como uma escola de cinema, pois na altura não existiam escolas de cinema em Portugal. O cineclubismo agrupava no seu seio os amantes do cinema e os que pretendiam vir a ser profissionais. Eu também comecei por aí, e, dada a relação de amizade que fui estabelecendo com o Fonseca e Costa, nos anos 1960 comecei a fazer filmes com ele numa produtora que ele tinha fundado, chamada, Unifilme. Na altura, fazíamos publicidade e a partir de determinada altura também alguns documentários. É interessante mostrar a ligação de toda esta geração de cineastas - Fonseca e Costa, Fernando Lopes, António Macedo⁵, Paulo Rocha⁷ etc. -, considerados como os cineastas do Cinema Novo português. Estes cineastas começaram fazendo publicidade e documentário, e o que é interessante é que já nesses filmes havia uma “aragem” nova no cinema, isto é, uma forma nova de estar e de trabalhar.

A partir dos anos 1960 o António da Cunha Teles⁸, como produtor, apoiava estes jovens realizadores, surgindo o Cinema Novo. Considero que este movimento cineclubista foi o grande movimento cultural de massas em todo o país e por essa razão foi perseguido pela PIDE⁹. No final dos anos 1960 e início

⁵ António Escudeiro (2 de julho de 1933, Lobito, Angola) é um diretor de fotografia e realizador português.

⁶ António de Macedo (Lisboa, 5 de julho de 1931) exerceu a atividade de cineasta entre 1961 e 1996, tendo sido um dos realizadores mais ativos do Novo Cinema português. Explorou as técnicas do cinema direto, além de outros experimentalismos de natureza estética e técnica, nos seus filmes de longa-metragem, de curta-metragem e de séries de televisão. É escritor e ensaísta. Abandonou o cinema no fim dos anos noventa por se sentir marginalizado. Depois disso, dedicou-se inteiramente à escrita e à atividade docente.

⁷ Paulo Rocha (Porto, 22 de dezembro de 1935 – Vila Nova de Gaia, 29 de dezembro de 2012) foi um cineasta português. Considerado um dos fundadores do movimento do Novo Cinema em Portugal.

⁸ António da Cunha Telles (Funchal, 26 de fevereiro de 1935) é um cineasta, produtor e distribuidor português, um dos iniciadores do Cinema Novo português, tanto como realizador como produtor.

⁹ A Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) foi a polícia política portuguesa entre 1945 e 1969, responsável pela repressão de todas as formas de oposição ao regime político vigente. Para

dos 1970 conseguimos sensibilizar a Fundação Calouste Gulbenkian¹⁰ para apoiar diretamente o cinema português, e foi aí que surgiu o Centro Português de Cinema (CPC), que resultou numa cooperativa. Nela, estavam reunidos todos estes realizadores, diretores de fotografia da época: o Elso Roque¹¹, Acácio de Almeida¹², António Escudeiro, assim como eu próprio na produção. Portanto, o CPC garantiu, com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, que aparecesse um Novo Cinema português.

Em 1971 o Fonseca Costa realizou seu primeiro longa-metragem, *O Recado*, e foi também nesse mesmo filme que eu estreei como diretor de produção. Alguns já tinham algumas primeiras experiências no que diz respeito aos longas-metragens, como o Cunha Teles. O Fernando Lopes¹³, com o célebre filme

além das funções de polícia política, a sua atividade abrangia igualmente o serviço de estrangeiros e de fronteiras.

¹⁰ A Fundação Calouste Gulbenkian foi criada com a herança de Calouste Gulbenkian. Após a sua morte, em 1955, legou os seus bens ao país sob a forma de uma fundação. Esta apoia muitas atividades culturais e possui uma orquestra, bibliotecas, um coro, salas de espetáculos e dois museus (arte antiga e contemporânea), com cerca de seis mil peças no seu acervo.

¹¹ Elso Roque (Seixal, 6 de agosto de 1939) é reconhecido como sendo um dos mais representativos diretores de fotografia do cinema português das últimas décadas do século XX. Começando em 1964 a sua atividade como operador de câmara, é também produtor e realizador.

¹² Acácio de Almeida nasceu em São João da Pesqueira, Trás-os-Montes, a 28 de Maio de 1938, num ambiente rural, rodeado de natureza. Trás-os-Montes é a denominação de uma região de Portugal, que, por diversas vezes constituiu uma província, com limites e atribuições, que foram variando ao longo da história. Foi também uma das regiões administrativas da proposta de regionalização rejeitada em Referendo em 1998. É uma das regiões de Portugal com maior número de emigrantes e uma das que mais sofrem com o despovoamento. O seu isolamento secular permitiu, porém, a sobrevivência de tradições culturais que marcam a identidade portuguesa. É por isso, e pela sua beleza natural, um objeto fetiche do cinema português. Sempre o fascinou a luz do fogo da lareira e as sombras que se formavam com essa luz. Era uma criança feliz. Aos 8 anos descobriu o cinema, através de um projecionista que andava pelas aldeias, o chamado cinema ambulante. Para ele, a luz é a memória da sua infância, todo o seu trabalho é influenciado por ela. As imagens da sua infância, com as suas matizes, com as suas luzes, marcaram-no na sua arte de iluminar. (ALVES, 2016)

¹³ Fernando Lopes (Alvaiázere, Maçãs de Dona Maria, 28 de dezembro de 1935 — Lisboa, 2 de maio de 2012), foi um cineasta português.

Belarmino (1964), o Paulo Rocha com os *Verdes Anos* (1963) etc. Sensibilizamos a Fundação Calouste Gulbenkian com o apoio da pressão dos jornalistas e críticos de cinema que lutavam ao nosso lado, pois eles estavam atentos ao movimento cineclubista de divulgação cinematográfica. Daí que nos finais de 60 e início de 70, começara-se a fazer filmes, para além daquele que já mencionei: o Cunha Teles realizou *Os Meus Amigos* (1974); *Os Brandos Costumes* (1974), do Alberto Seixas Santos. Como eu era o diretor de produção do CPC¹⁴, estive ligado praticamente a todos esses filmes, tendo dirigido a produção direta de alguns. É a partir daqui que o cinema foi sendo desenvolvido até o 25 de abril. Após o 25 de abril, começaram a aparecer várias cooperativas de cinema e outras pequenas firmas (produtoras), tal como eu próprio tive a minha pequena firma, a Prole Filme, onde eu era associado do realizador Luís Filipe Rocha. Com ele fizemos, na Prole Filme, a *Fuga* (1977), o *Cerromaior* (1971), os *Sinais de Vida* (1984) etc. E com outros elementos, como o outro sócio da Prole Filme, Miguel Cardoso¹⁵, grande assistente de realização que ainda hoje está em atividade. Estes foram realmente momentos importantes do cinema português e que, a partir daí, se desenvolveu no bom sentido. Esta é a razão de como eu comecei no cinema.

Raquel Rato: Houve uma mutação do antigo cinema português para o cinema novo?

Henrique E. Santo: Claro que sim, era um cinema com outras preocupações, tais como preocupações sociais, culturais, estéticas. E por isto é que eu falei que já nos pequenos filmes publicitários de jovens realizadores revelavam outra tendência, outra orientação e cada um de forma diferente. O Fonseca Costa era

¹⁴ O Centro Português de Cinema (CPC) foi a primeira cooperativa de cinema em Portugal. Fundada em 1969, a par de António da Cunha Telles, produziu entre 1970 e 1976 uma parte significativa dos filmes do chamado Novo Cinema e ainda alguns filmes de Manoel de Oliveira que, com *O Passado e o Presente* (1971), o primeiro filme produzido pela cooperativa, retomava a sua atividade de realizador, depois de vários anos parado. O CPC está intimamente relacionado com o movimento do Novo Cinema em Portugal.

¹⁵ Miguel Cardoso, assistente de realização, produção etc.

muito diferente do António Macedo (também do António Reis¹⁶), ou mesmo do Fernando Lopes, todos eles tinham as suas características próprias, que já se faziam sentir nos pequenos filmes publicitários de então.

Raquel Rato: Tiveram influência do neorrealismo, ou não?

Henrique E. Santo: Em alguns casos, sim. Porque nessa altura, o Cineclubes Imagem estava mais virado para o neorrealismo e o ABC estava mais virado para a *Cahiers du Cinéma*, como nós lhe chamávamos. Foi todo um período agitado de grande movimentação e ação. Mas até 25 de abril muitos cineclubes sofreram a invasão da PIDE.

Raquel Rato: O Salazar era contra este Cinema Novo?

Henrique E. Santo: É claro. Pois só começou a haver alguma abertura a partir dos anos 1960, e foi graças à pressão que eu já falei, pois ainda não existia o Centro Português de Cinema, mas sim o Fundo de Cinema Nacional. E este só avançava com subsídios a realizadores de confiança do regime.

Raquel Rato: Como por exemplo?

Henrique E. Santo: Praticamente todos do velho cinema português. Havia alguns que já tinham outras preocupações, como o Manuel de Guimarães,¹⁷ que já

¹⁶ António Reis (Valadares, 27 de agosto de 1927 — Lisboa, 10 de setembro de 1991) foi um cineasta e poeta português que se distingue pelo sentido poético da sua obra. É um dos representantes no filme documentário do movimento do Novo Cinema, que explora as técnicas do cinema direto. Com contemporâneos seus, usando esses meios, empenha-se na prática da etnografia de salvaguarda.

¹⁷ Manuel Fernandes Pinheiro Guimarães (Albergaria-a-Velha, 19 de agosto de 1915 — Lisboa, 29 de janeiro de 1975) foi um pintor, caricaturista e cineasta português, que se destacou pela aplicação dos princípios ideológicos do neo-realismo na arte do cinema em Portugal. No entanto, a ditadura salazarista, mais atenta às manifestações da sétima arte que às “transgressões” no domínio da literatura, impediu-o com severidade de levar a bom termo os seus propósitos artísticos.

fazia uns filmes fora do esquema habitual; e também o Jorge Bruno do Canto¹⁸. O primeiro filme do chamado Novo Cinema português ainda surge ligado ao Cineclube Imagem, nomeadamente o *Dom Roberto* (1962), do José Ernesto de Sousa¹⁹, dirigente deste mesmo cineclube. Filme este que foi considerado o primeiro filme neorrealista português.

Raquel Rato: O Manuel de Guimarães também era considerado neorrealista?

Henrique E. Santo: Sim, por exemplo *O Crime da Aldeia Velha* (1964) e *Os Saltimbancos* (1951). Havia uma série de filmes interessantes que já tinham o apoio de determinada fração dos amantes do cinema.

Raquel Rato: Se percebi bem, o Henrique E. Santo trabalhou como produtor no Centro Português de Cinema?

Henrique E. Santo: O Centro Português de Cinema era o produtor e eu era o diretor de produção. Este centro foi financiado pela Fundação Gulbenkian durante 3 anos, coincidindo precisamente com o início da atividade do Instituto Português de Cinema, criado pela lei 7 de 1971²⁰, tudo acontecendo nos finais dos anos 1960. Nesta altura, a lei do cinema era apreciada pelos sindicalistas e dos sócios dos sindicatos dos profissionais de cinema. Estes debruçaram-se sobre esse projeto de lei, apresentando algumas sugestões. Ou seja, estávamos numa fase

¹⁸ Jorge Brum do Canto (Lisboa, 10 de fevereiro de 1910 — Lisboa, 7 de fevereiro de 1994) foi um cineasta português.

¹⁹ José Ernesto de Sousa (Lisboa, 1921 — Lisboa, 1988) foi um iniciador do movimento cineclubista em Portugal, criador, investigador e crítico de arte português, atividades a que dedicou toda a sua vida.

²⁰ Em 1970, a Assembleia Nacional apreciou a proposta de Lei de Proteção ao Cinema Português. No ano seguinte, efetuou-se no Porto um Encontro de Realizadores, Técnicos e Críticos de Cinema, organizado pelo Clube Português de Cinematografia; e foi publicado um novo diploma - a Lei nº 7/71, que criou o Instituto Português de Cinema/IPC, em vigor a partir de 1973. A censura interditou vários filmes portugueses. Ainda em 1973, surgiu a Escola Piloto de Cinema do Conservatório Nacional, sob orientação de Alberto Seixas Santos.

onde, na assembleia nacional, já existia a ala liberal, na qual se integravam o Pinto Balsemão²¹, o Sá Carneiro²² e outros tantos. Essa ala permitiu e discutiu a lei 7 de 1971, e nós, sindicalistas, participamos dela. Esta lei era muito avançada em relação ao que tinha existido até então.

A Fundação Calouste Gulbenkian começou a subsidiar o Centro Português de Cinema em 1971 e a lei 7 saiu também em 71, paralelamente. Mas o Instituto Português de Cinema só começou a funcionar em 1973, ou seja, todos os filmes (produzidos/realizados) até 1973 foram através da Gulbenkian e do Centro Português de Cinema. Só a partir de 1973 é que surgiu o Instituto Português de Cinema, hoje chamado ICA. Realmente houve essa coincidência, a partir da lei e da criação do instituto, e durante esses 3 anos os novos cineastas fizeram os seus filmes subsidiados pela Gulbenkian. E o IPC abriu o seu primeiro concurso para os cineastas em 1973, mas deu-se o 25 de abril de 1974, e a partir daí, como em todas as situações de mudança e de revoluções, há sempre uma grande perturbação.

Antes do 25 de abril, tínhamos um inimigo comum (a censura). Após esta data, as diversas tendências entre nós, tanto no que diz respeito a afinidades e divergências, passaram a ser uma coisa mais dispersa, de acordo com as sensibilidades e ideologias, pois já havia abertura para escolhermos cada um o nosso partido político. Isto foi curioso, porque havia elementos que tinham lutado em determinado momento e confrontaram-se então de como deveria ser dirigido o IPC e como deveríamos fazer uma nova lei do cinema. Aí, realmente, surgiram

²¹ Francisco Pinto Balsemão (Lisboa, 1 de setembro de 1937) é um empresário português que foi primeiro-ministro de Portugal entre janeiro de 1981 e junho de 1983. Foi jornalista e dirigente político ativo, até se dedicar à vida empresarial. É presidente do grupo Impresa e presidente do Conselho de Administração da SIC, a primeira estação de televisão privada em Portugal.

²² Francisco de Sá Carneiro (Porto, Santo Ildefonso, 19 de julho de 1934 — Loures, Camarate, 4 de dezembro de 1980) foi um advogado e político português, fundador e líder do Partido Popular Democrático / Partido Social Democrata, e ainda primeiro-ministro de Portugal, durante cerca de onze meses, no ano de 1980. Faleceu no exercício das funções de primeiro-ministro na tragédia de Camarate em 4 de dezembro de 1980

alguns conflitos, que consistiram em muitas trocas de ideias, surgindo muitas alterações e muitos altos e baixos na própria produção dos filmes. Foi um período agitado, pois tratou-se de uma batalha de ideias.

Nessa altura, foi criado o Grupo Zero²³, o Acácio de Almeida chegou a ser sócio deste grupo com o Alberto Seixas Santos. A Cine Equipa, do Fernando Matos Silva²⁴, era uma forma legal, em que o dinheiro podia passar para a feitura dos filmes. Mas houve momentos em que nos filmes era o realizador que assumia a responsabilidade da produção. O contrato era feito diretamente com o realizador, que, por sua vez, contratava um diretor de produção. Por exemplo, no filme *O Bobo* (1987), do José Álvaro de Morais²⁵, o próprio realizador é que tomou a responsabilidade da produção do filme, assinando os contratos com o Instituto Português de Cinema. Só no fim é que este filme teve um produtor para o lançar na promoção e distribuição, que acabou por ser o António Cunha Teles.

Raquel Rato: As imagens que se viam do povo português nas manifestações do 25 de abril eram feitas por quem?

Henrique E. Santo: Os filmes, *O Bom Povo Português*²⁶ (1981) e *Deus, Pátria,*

²³ Uma das 5 cooperativas resultantes da fragmentação do CPC - Centro Português de Cinema, após o 25 de abril. Foi liderada por Alberto Seixas Santos e Solveig Nordlund.

²⁴ Fernando Matos Silva (n. Vila Viçosa, 22 de maio de 1940) é um cineasta português. Frequentou na década de 60 a *London Film School*. Assinou em 1973 *O Mal Amado*, longa-metragem proibido integralmente pela censura até o 25 de abril de 1974, após o qual foi agraciado com o Prémio da Imprensa - Cinema (1974). *O Rapaz do Trapézio Voador* (2002) é o seu mais recente filme.

²⁵ José Álvaro Morais (Coimbra, 2 de setembro de 1943 — Lisboa, 30 de janeiro de 2004) foi um cineasta português que, desde a sua primeira obra, se manteve fiel ao retrato: um retrato de gente presa na paisagem. Retrato de “um país que agarra as pessoas com tanta força, ao mesmo tempo que lhes dá vontade de fugir”. No momento em que começava a adquirir visibilidade internacional, uma morte precoce interrompeu-lhe a carreira.

²⁶ *Bom Povo Português* é um filme português de Rui Simões, um documentário histórico de longa-metragem que descreve a situação social e política de Portugal entre o 25 de abril de 1974 e o 25 de novembro de 1975, “tal como ela foi sentida pela equipe que, ao longo deste processo, foi ao mesmo tempo espectador, ator, participante, mas que, sobretudo, se encontrava totalmente comprometida

*Autoridade*²⁷ (1976), são do Rui Simões. Ele filmou muitas coisas diretamente, mas também houve montagem de documentação que tinha sido apanhada pela televisão. E houve outros realizadores que se dedicaram só a fazer filmes documentários. Quem sofreu bastante com a censura nos seus filmes foi o João César Monteiro²⁸, no filme *Quem Espera por Sapatos de Defunto* (1971)²⁹; e *A Promessa* (1972)³⁰ e *Nojo aos Cães* (1970)³¹, do António Macedo.

O filme *A Promessa* (1972), em que eu dirigi a produção, foi o primeiro filme português escolhido para participar no festival de Cannes. A censura quis cortar

com o processo revolucionário em curso (PREC)". Estreou em Lisboa nos cinemas Estúdio e Quarteto a 18 de novembro de 1981.

²⁷ *Deus, Pátria, Autoridade* (1975) é um filme português de Rui Simões (cineasta), um documentário de longa-metragem de atualidades históricas que retrata o regime fascista de António de Oliveira Salazar. Estreou no cinema Universal, em Lisboa, a 21 de fevereiro de 1976.

²⁸ João César Monteiro Santos (Figueira da Foz, 2 de fevereiro de 1939 — Lisboa, 3 de fevereiro de 2003) foi um cineasta português. Integrou o grupo de jovens realizadores que se lançaram no movimento do Novo Cinema. Irreverente e imprevisível, fez-se notar como crítico mordaz de cinema nos anos 1960. Prosseguiu a tradição iniciada por Manoel de Oliveira (*Ato da Primavera*) ao introduzir no cinema português de ficção o conceito de antropologia visual — *Veredas e Silvestre* —, tradição amplamente explorada no documentário por outros cineastas portugueses como António Campos, António Reis, Ricardo Costa, Noémia Delgado. Várias das suas obras são representadas e premiadas em festivais internacionais, como o Festival de Cannes e o Festival de Veneza (Leão de Prata: *Recordações da Casa Amarela*).

²⁹ É um filme português, um curta-metragem de ficção de João César Monteiro. Notado pela sua ousadia formal e temática, é uma obra marcante na filmografia do realizador, visto conter, no essencial, os *leitmotiv* que a identificam. Longa-metragem falhado, é um dos primeiros curtas-metragens de ficção do Novo Cinema. Estreou na RTP 2, a 2 de junho de 1979.

³⁰ *A Promessa* é um filme português de António de Macedo, uma das obras representativas do Novo Cinema dos anos setenta. O filme estreou em Lisboa, no Cinema Condes, a 21 de janeiro de 1974. É baseado na obra *A Promessa*, de Bernardo Santareno.

³¹ *Nojo aos Cães* é um filme que se caracteriza pelo seu modo independente de produção, feito com recursos escassos, quase clandestinamente, dado o perigo de represálias por parte do regime político do velho Estado Novo. Uma vez concluído o filme, a sua exibição pública foi proibida pela censura oficial. Apesar de se inserir no movimento do Novo Cinema português, influenciado pelo neo-realismo e pela *Nouvelle Vague*, este filme afasta-se claramente destas tendências pela sua ostensiva marginalidade e pelas roturas formais, inovadoras, da sua construção.

uma cena do filme que se tratava de uma discussão de ideias (sobre religião) entre um padre mais velho e um padre jovem, e só acabou por não ser cortada por ir a concurso a Cannes. O filme *O Mal Amado* (1973), de Fernando Matos Silva, só foi exibido após o 25 de abril; *Sofia e a Educação Sexual* (1973), do Eduardo Geda, teve muitos problemas. Também o célebre filme do Faria de Almeida³², *Catembe* (1965), que era um filme ligado às ex-colônias, filmado em Lourenço Marques, Moçambique. Este sofreu 103 cortes pela censura e ficou reduzido a 45 metros. Outra coisa importante que surgiu antes do 25 de abril foi o aparecimento dos festivais de cinema e que se desenvolveram mais tarde, como o da Figueira da Foz; o do Rio Maior; e um pouco mais tarde também o do CINANIMA.³³ Toda esta movimentação foi importante para o cinema português.

Raquel Rato: O que me pode contar em relação aos filmes de 74: o *Jaime* (1974)³⁴, do António Reis; *Os Meus Amigos*, do António Cunha Teles; ou mesmo o filme do João César Monteiro, *Fragmentos do Filme Esmola*?

Henrique E. Santo: O CPC, como eu já expliquei, era orientado da seguinte maneira: existiam grupos de quatro ou de cinco cineastas mais ou menos com a mesma afinidade. Eram eles que escolhiam o projeto do colega, ou seja, não existiam júris. Por exemplo, um grupo escolheu *O Recado*, outro *Os Brandos Costumes*, outro a *Promessa*. Isto revela a boa relação que, na altura, existia entre todos. Entretanto, o João César Monteiro já era considerado *l'enfant terrible* e o

³² Membro fundador do Cine Clube de Lourenço Marques, Manuel Faria de Almeida (1934) foi apoiado pelo Fundo do Cinema Nacional para estudar cinema na London School of Film Technique, quando os seus filmes amadores começaram a ser premiados em Portugal.

³³ O CINANIMA é um festival de cinema de animação organizado pela Nascente Cooperativa de Ação Cultural, C.R.L. juntamente com a Câmara Municipal de Espinho, que, desde a sua primeira edição em 1976, tem desenvolvido uma atividade regular na divulgação desta forma cinematográfica e dos seus autores, naquele que é considerado um projeto precursor da descentralização cultural portuguesa.

³⁴ *Jaime* é um filme documental português de curta metragem, de António Reis e Margarida Cordeiro, que retrata a vida do doente mental Jaime Fernandes, internado no hospital psiquiátrico Miguel Bombarda, em Lisboa. Como experiência, é um dos filmes marcantes do Novo Cinema português no documental. Estreou em Lisboa no cinema Império a 2 de maio de 1974.

projeto dele não estava incluído nestes filmes feitos ao longo destes três anos. No entanto, todos concordamos que, havendo uns “tostões” que eu, como diretor de produção, fui administrando, e com essas sobras conseguiu-se fazer o primeiro longa-metragem do João César Monteiro, que ele chamou, por esta razão, *Fragmentos do Filme Esmola*.



Fotografia de filmagem de Jaime (à esquerda o produtor Henrique Espírito Santo, à direita, Acácio de Almeida)³⁵

Raquel Rato: No genérico do filme aparece que foi produzido com trezentos escudos.

Henrique E. Santo: Mas nos *Fragmentos do Filme Esmola* é o João César que escreve o genérico e, quando termina, senta-se no estrado e faz o gesto de “pirete”. Este era o João César! Esta imagem aparece no filme. O César Monteiro sempre foi um elemento de choque, mas apesar disso, eu e o João César sempre tivemos uma relação curiosa e de amizade, não sendo por acaso que a seguir

³⁵ Imagem retirada de MOUTINHO, 1977, p.78. Autor desconhecido

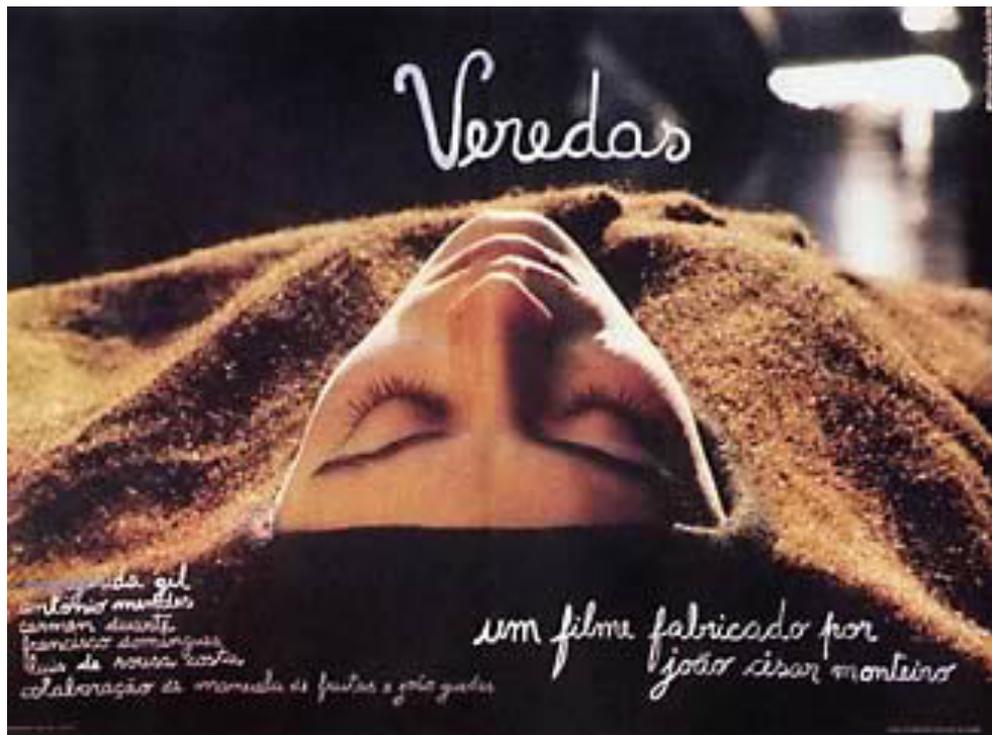
produzi o filme *Veredas* (1977)³⁶. Não produzi mais filmes dele porque apareceu o produtor Paulo Branco³⁷ com um sistema mais organizado. Enquanto isso, continuei a trabalhar na Prole Filme com outros realizadores.

Raquel Rato: O Henrique está recordado do filme *Veredas*?

Henrique E. Santo: Recordo sim. Trata-se do trajeto de um casal que viaja pelo país afora, revelando diversas situações, pelas várias regiões onde vão passando. É um apanhado de inúmeras coisas, inclusive até daquela história popular da *Branca Flor* – digamos que é um levantamento da vida e das raízes profundas de Portugal. A rotagem do filme foi numa quinta no Alentejo de latifundiários, onde tivemos alguns problemas. O local estava ocupado por uma cooperativa, com uma direção impecável, ou seja, sem nunca terem estragado nem roubado nada. Nós precisávamos filmar algumas cenas nessa casa apalaçada, e houve alguém mais reacionário que nos denunciou, alegando que a equipe de cinema estava a devassar a dita casa. Aí o instituto de cinema respondeu que estava tudo dentro da legalidade, mas a perseguição estava presente.

³⁶ É um filme português de João César Monteiro que se caracteriza por ser a primeira obra de ficção a explorar em Portugal o tema dos contos tradicionais populares, experiência cinematográfica *sui generis* na prática da antropologia visual, bem mais presente no documentário. O filme estreou em Lisboa, no cinema Quarteto, a 19 de maio de 1978.

³⁷ Paulo Branco (Lisboa, 3 de junho de 1950) é um produtor de cinema português.



Pôster do filme

Raquel Rato: E o que me pode dizer em relação ao filme *Jaime*, do António Reis?

Henrique E. Santo: *Jaime* também foi para mim uma boa experiência. Foi o primeiro filme do António Reis, feito também em condições difíceis, como todos os que temos estado a falar. Digamos que o cinema português nunca saiu de permanentes dificuldades. Se hoje em dia falar com os produtores de cinema, eles continuam sempre a lamentar a falta de dinheiro. O dinheiro não é suficiente para se fazer um filme nas condições ideais – já não digo condições de luxo, mas sim as corretas. É sempre tudo conseguido à custa de muita colaboração e muito esforço. O *Jaime* é baseado na vida de um esquizofrênico que estava internado no Hospital Júlio de Matos.

Raquel Rato: Que, por acaso, era natural do conelho da Covilhã.

Henrique E. Santo: Sim. Na altura até apareceram uns artigos muito interessantes no jornal do Fundão sobre o filme. Filmamos no Hospital Júlio de Matos e foi curioso o contato direto com os doentes mentais. Passou-se num bloco perigoso, pois os doentes estavam fechados à chave, era chamada a 8ª enfermaria. A equipa era reduzida a quatro elementos, nomeadamente o António Reis, o Acácio de Almeida, eu e mais um assistente. Os enfermeiros diziam-nos para nunca contrariar os doentes e que viéssemos preparados com cigarros. A história mais interessante que vivi durante as filmagens foi na 8ª enfermaria. Trata-se de um espaço de uma espécie de redondel, onde existia um pátio e um jardim. De repente começou a chover, e eu disse: “...que grande azar agora começar a chover...” e um dos pacientes disse-me: “esteja descansado que eu vou fazer um milagre”. O que é certo é que a chuva passou. As filmagens continuaram e, numa situação de distração do assistente de câmara, que não devia ter apertado bem a câmara no tripé, estando prestes a cair, este mesmo paciente a agarrou. E ele diz-me: “Sr. Espírito Santo, como vê, a câmara não caiu no chão. Fiz um segundo milagre, por isso diga ao enfermeiro chefe para me deixar sair no domingo para eu dar uma voltinha pela cidade”. Então, quando o enfermeiro chegou, eu transmiti-lhe o recado. O enfermeiro percebeu logo toda a situação e os dois lá resolveram o problema. Mas penso que ele nunca chegou a sair. Aqueles doentes eram considerados mesmo perigosos, esquizofrênicos. Resumindo: os doentes participaram e colaboraram nas filmagens, mas o António Reis também era um homem de uma grande simpatia, dava-se muito bem com estes doentes.



Fotograma do filme (a oitava enfermaria do Hospital Miguel Bombarda)

Raquel Rato: E a Margarida Cordeiro estava presente?

Henrique E. Santo: A Margarida Cordeiro não esteve presente de uma forma direta nas filmagens, mas como médica do Júlio de Matos estava atenta a tudo o que se passava.

Raquel Rato: O António Reis, neste filme, e a equipe tentaram conhecer o ambiente do hospital antes de começarem a filmar?

Henrique E. Santo: O António Reis, ao dedicar-se a este projeto, é evidente que teve a ajuda da Margarida como médica lá, e é claro que já conhecia muito bem a história daquele homem (Jaime) e o próprio ambiente do hospital onde iam ser feitas as filmagens. Também estivemos na terra do Jaime, onde filmamos o rio,

com a sua família. Isso aparece no filme. A minha relação com o Reis foi impecável, pois ele era uma pessoa simpática, amiga, terna.

Raquel Rato: O único filme que produziu do António Reis foi o *Jaime*?

Henrique E. Santo: Sim, só trabalhei com o António Reis neste filme.

Raquel Rato: Qual era o seu envolvimento, em relação ao realizador e à equipe? O que eu percebi é que na altura existiam poucos meios para trabalhar, mas no fundo estes profissionais acabaram por fazer bons filmes.

Henrique E. Santo: Claro que sim.

Raquel Rato: O Acácio de Almeida diz muitas vezes que trabalha melhor quando tem menos meios do que quando há muitos aparatos.

Henrique E. Santo: Claro, eu até costumo dizer que quando a equipe de filmagens é pequena há uma maior entre ajuda e existe uma relação mais íntima. Porque com outras possibilidades, as equipes compartimentam-se nos respectivos setores e muitas vezes o trabalho dispersa-se um pouco. Daí a importância de haver uma boa organização na produção de um filme e na escolha dos elementos que vão trabalhar nesse mesmo filme.

Raquel Rato: E em relação ao *Jaime*?

Henrique E. Santo: No *Jaime* ou num outro filme qualquer, de uma forma geral, todos os realizadores escolhem o seu diretor de fotografia. No meu caso, por exemplo, o realizador diz que quer o Henrique Espírito Santo para dirigir a produção do filme e a partir daí começa-se a formar uma equipe. O realizador preocupa-se fundamentalmente com o diretor de fotografia, com o seu próprio assistente, que seja um elemento da sua confiança pessoal e da anotadora, que também é fundamental. Ou seja, uma equipe tem de funcionar de acordo com toda uma boa relação entre o realizador e os seus vários elementos. É impensável impor alguém ao realizador. Mesmo os produtores com maior capacidade de

decisão procuram não os contrariar. Em relação a mim, como diretor de produção, escolho o meu chefe de produção, o meu assistente, e a minha secretária. Tem de ser tudo feito em boa relação com os outros elementos. O diretor de fotografia escolhe o seu chefe electricista, o seu maquinista, e é assim que se vai agregando nomes para a constituição de uma equipe. Tem de haver uma grande cumplicidade, um grande conhecimento, independentemente de existir ou não uma relação de amizade. O mais importante é a confiança e a capacidade reconhecida do trabalho de cada um.

Raquel Rato: Mas acha que hoje em dia também ainda se processa dessa forma no cinema português? Acha que continua a haver empatia entre os elementos de uma equipe?

Henrique E. Santo: Eu, pelo menos, não tenho tido recentemente nenhuma experiência que contrarie pelo menos a ideia com que parto sempre para a realização de um filme. Quando dou *workshops* de produção, uma das coisas que eu procuro criar no espírito dos meus formandos é de que uma boa relação entre todos os elementos de uma equipe é primordial, porque só assim tudo pode funcionar em boa harmonia, amizade, só assim se pode superar, inclusive, dificuldades económicas. É evidente que um produtor como o Paulo Branco ou o Tino Navarro podem encarar isto a outro nível, mas também têm a preocupação de terem as suas equipes organizadas dentro deste espírito, porque têm um diretor de produção e este tem de ser o homem de confiança do produtor em qualquer circunstância, para o bem e para o mal.

Raquel Rato: Tenho curiosidade sobre o filme *Os Meus Amigos*.

Henrique E. Santo: *Os Meus Amigos* (1973), do Cunha Teles, considero-o um filme muito interessante, em determinados aspectos. Foi premonitório do 25 de abril a nível de certa juventude estudantil. O Manuel Madeira foi ator do filme. Existia uma relação de amizade entre as personagens que entram no filme, porque eram todos ainda relativamente jovens, tinham frequentado a universidade, e

sente-se que eles têm um espírito que não tem nada a ver com o regime de então. O filme apanhou qualquer coisa do maio de 1968 em Paris e tem muitas influências do cinema que se fazia na Europa, sobretudo do cinema francês, em que os atores sabem qual é o seu papel a desempenhar, mas não têm um roteiro para seguir, e então improvisavam. Este filme foi filmado em 16mm.

Raquel Rato: Henrique, muito obrigada pela sua entrevista.

Henrique E. Santo: De nada, o gosto foi meu.

Bibliografia

ALVES, Maria Raquel P. R. "Acácio de Almeida um verdadeiro interprete de Raúl Ruiz e Teresa Villaverde". In: Revista Cordis Eletrônica de História Social da Universidade Católica de São Paulo. ISSN 2176-4174. História, Cinema e Política, nº 16, pág. 346-363, 30 de maio.

COELHO Eduardo Prado. *Vinte Anos de Cinema Português (1962-1982)*. 1.^a edição, p. 147-150, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação, Lisboa, 1983.

COSTA João Bénard da. *Cinema Português, Anos Gulbenkian*. Edição Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

MOUTINHO Anabela; LOBO Maria da Graça (organização). *António Reis e Margarida Cordeiro, A poesia da Terra*. Ed. Cineclube de Faro, 1997.



rebeca

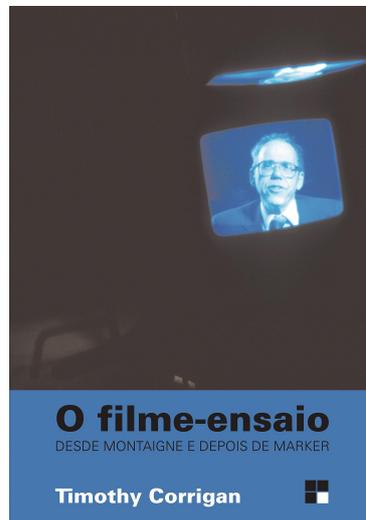


Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Resenhas e Traduções

O ensaio fílmico como encontro entre o sujeito e o mundo por meio do cinema

Gabriela Machado Ramos de Almeida¹



Resenha

CORRIGAN, Timothy. *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas: Papyrus, 2015.

¹ Doutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com período de doutorado sanduíche na Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), sob supervisão de Josep Maria Català. Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora do curso de Comunicação Social da Universidade Luterana do Brasil (ULBRA), em Canoas/RS. Autora do livro *O ensaio fílmico ou o cinema à deriva* (Ed. Alameda, 2018).

e-mail: gabriela.mralmeida@gmail.com

O ensaio, desde as suas origens na literatura, costuma ser categorizado como a mais livre, a mais fugidia das formas de reflexão. Não propõe respostas acabadas, mas a inquietação, a abertura, a dúvida. Em função de características iminentes que parecem inviabilizar a sua categorização como um gênero narrativo em sentido estrito, o ensaio costuma ser definido a partir de negativas ou de um entendimento frouxo de que se trata de uma forma expressiva em que tudo vale ou, principalmente, que carece de rigor.

Embora seja possível identificar um devir-ensaio no cinema desde as suas primeiras décadas e nas Teorias do Cinema pelo menos a partir de 1948, com Alexandre Astruc², é sobretudo nos últimos vinte anos que ganha força a produção de ensaios fílmicos, no seio do que se pode caracterizar como uma virada subjetiva do documentário. Embora, também, o filme-ensaio não seja necessariamente um braço do documentário, a sua vinculação ao cinema de não-ficção acabou tornando esse tipo de produção objeto de interesse prioritário de pesquisadores do documentário no Brasil.

É possível que o artigo *O filme-ensaio*, de Arlindo Machado (2003), seja o primeiro texto publicado por um autor brasileiro a tentar sistematizar algum conhecimento a respeito de um cinema de traços ensaísticos que se caracterizaria principalmente pelo desejo de produzir pensamento, mas foi apenas 12 anos depois que os dois primeiros livros inteiramente dedicados ao tema foram lançados no Brasil: *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*, coletânea de artigos organizada por Francisco Elinaldo Teixeira, e *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*, tradução para o português do livro de Timothy Corrigan publicado originalmente em 2011. Essas breves indicações revelam o quão recente é a

² No seminal texto *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo*, em que Astruc se refere a uma qualidade dialética do cinema, espécie de mecanismo relacional entre diversos saberes, e no qual afirma que, ao se tornar uma linguagem, o cinema pode expressar pensamentos tal qual o ensaio e o romance. Astruc chega a dizer que, se Descartes tivesse que escrever o *Discurso do Método* na década de 1940, o faria com uma câmera 16mm e filme.

constituição de uma fortuna crítica mais consistente em torno do ensaio fílmico no país.

O livro de Corrigan parte de duas premissas principais: a primeira é de que cabe ao ensaio fílmico um lugar de autonomia em relação ao documentário e ao cinema experimental, para que a prática seja situada “em um lugar histórico mais refinado, que faça justiça às suas percepções e interações distintas” (CORRIGAN, 2015, p. 9). Isso significa, para o autor, que as tentativas de pensar o ensaio fílmico inserido na historiografia do cinema limitam as possibilidades de reconhecimento do fenômeno em toda a sua capacidade de intervenção crítica. A segunda é de que o filme-ensaio “focaliza questões centrais na relação historicamente variada e multidimensional entre o cinema e a literatura” (CORRIGAN, 2015, p. 10), nos convidando a pensar esse vínculo a partir de outros parâmetros que não sejam as interações entre o cinema e a ficção narrativa, o teatro dramático ou a poesia, e buscando privilegiar especialmente a relação entre verbal e visual e não aspectos como a adaptação.

Interessa a Corrigan considerar a inflexão ensaística *no* cinema e *através* do cinema, tomando o ensaístico como um encontro entre o eu e o domínio público. Assim, o filme-ensaio pode ser pensado como linguagem que mobiliza diversas matérias expressivas e traz ao primeiro plano uma voz reconhecível, uma expressão pessoal. No entanto, mesmo que essa expressão pessoal eventualmente assuma um tom autobiográfico, ela não é confessional, uma vez que o ensaio pressupõe a manifestação de um sujeito que se coloca em abertura para o mundo, numa espécie de ação performativa do eu, caracterizando-se como “prática que renegocia pressupostos a respeito da objetividade documentária, da epistemologia narrativa e da expressividade autoral dentro do contexto determinante da heterogeneidade instável de tempo e lugar.” (CORRIGAN, 2015, p. 10).

O livro *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker* é estruturado em duas partes: a primeira, intitulada *Rumo ao filme-ensaio* e composta por dois capítulos, busca definir o fenômeno e construir para ele uma historiografia própria. A segunda, chamada de *Modos ensaísticos*, mapeia em uma tipologia os cinco os

grandes modos que, para Corrigan, agrupam de alguma forma os filmes-ensaio.

Na parte um, o autor discorre sobre a configuração do filme-ensaio a partir da tradição literária, buscando suas origens em Michel de Montaigne, bem como situa nas tradições do documentário e do cinema de vanguarda a emergência história do ensaísmo no cinema. Timothy Corrigan afirma o ensaístico como a modulação entre um ponto de vista pessoal e uma experiência pública, expostos numa condição constantemente provisória e exploratória (daí a razão de o termo “ensaio” remeter frequentemente a “tentativa” ou “teste”). Nesse sentido, o ensaístico promove deslocamentos em relação à noção romântica de autoria que o campo do cinema por vezes incorpora, ao desestabilizar o sujeito autoral, a própria obra e sua apreensão pelo leitor/espectador.

A passagem entre o ensaio literário e o filme-ensaio estaria situada no ensaio fotográfico, pelo modo como promove uma tensão dialógica entre o verbal e o visual (a exemplo da colaboração entre James Agee e Walker Evans na série *Elogiemos os homens ilustres*, de 1939). No caso do cinema, Corrigan vai se centrar, nessa primeira parte do livro, na tradição francesa, especialmente em Agnès Varda, Alain Resnais e Marker, cuja obra é assentada com mais ênfase com bases literárias.

A parte dois é uma tipologia dividida em cinco capítulos, dedicados aos chamados modos ensaísticos:

1) filme-ensaio como entre-vista: abarca os retratos e autorretratos que possuem inflexão ensaística, com o devido cuidado de não considerar todos os filmes-ensaio biográficos ou autobiográficos e, na via oposta, também não considerar qualquer filme biográfico ou autobiográfico como ensaio;

2) as excursões cinematográficas como viagem ensaística: centradas nas experiências de viagem, caminhada ou exploração, considera que os encontros experienciais com os espaços do mundo permitem a um sujeito investigar-se e transformar-se;

3) os diários ensaísticos ou velocidades cinematográficas da vida pública: dizem respeito à recuperação da escritura diarística pelos filmes-ensaio e à dramatização de “uma temporalidade ensaística que diz respeito essencialmente

ao *timing* do pensamento como figura ativa da subjetividade pública.” (CORRIGAN, 2015, p. 132);

4) atualidade dos acontecimentos ou o filme ensaio como editorial: de teor social e político, refere-se a filmes-ensaio que operam como investigações sobre a verdade e a ética de acontecimentos e comportamentos contemporâneos, designando formas de compreender e reagir pessoal ou publicamente às notícias cotidianas. Diferentemente de documentários investigativos, para Corrigan os filmes-ensaio editoriais “revelam e analisam não apenas as realidades e os fatos que são documentados, mas também as agências subjetivas (emaranhadas nos filmes e na sua recepção) dessas realidades e desses fatos.” (CORRIGAN, 2015, p. 154);

5) por fim, o cinema refrativo: diz respeito ao caráter autorreflexivo de uma expressiva parcela dos filmes-ensaio, que criam seus próprios dispositivos e princípios estéticos e fazem deles um uso crítico, produzindo com esses processos uma reflexão de teor metalinguístico sobre o cinema. É o que ocorre, para usar a mesma expressão do autor, quando filmes interrogam filmes.

Para Corrigan, parte da força do ensaio estaria, assim, na sua capacidade de questionar ou redefinir pressupostos representacionais e abraçar a sua própria condição antiestética, ao mesmo tempo em que os desafios para definir o filme-ensaio são os motivos mesmos que o tornam tão inventivo:

A meio caminho da ficção e da não-ficção, das reportagens jornalísticas e da autobiografia confessional, dos documentários e do cinema experimental, eles são, primeiro, práticas que desfazem e refazem a forma cinematográfica, perspectivas visuais, geografias públicas, organizações temporais e noções de verdade e juízo na complexidade da experiência. (CORRIGAN, 2015, p. 9-10).

Buscar um lugar histórico mais refinado para os filmes-ensaio significa para Timothy Corrigan, portanto, situar-se em lugares escorregadios, entre a tentativa de categorização e o cuidado com a natureza antigenérica própria desta forma de expressão; entre o rigor em busca de uma definição e o caráter de “método não metódico” daquilo a que o autor se refere como um “gênero de experiência”. Escrever sobre o ensaísmo e os filmes-ensaio exigiria mais autoconsciência do

que de costume na escrita acadêmica e histórica e o caminho trilhado pelo autor passa por assumir que o filme-ensaio opera com sobreposições múltiplas, diversas e inevitáveis, ou seja, que existem especificidades textuais dos filmes que atestam seu caráter singular, mas que ao mesmo tempo é possível pensar em um conjunto de modos específicos situados em uma história maior do ensaio.

A nova democracia?:

Rotten Tomatoes, Metacritic, Twitter e IMDb¹

Mattias Frey²

Tradução: Wanderley de Mattos Teixeira Neto³

¹ Artigo de autoria do professor Mattias Frey, da University of Kent, no título original *The New Democracy?: Rotten Tomatoes, Metacritic, Twitter, and IMDb*. O texto integra o livro *Film Criticism in the Digital Age*, organizado por ele e pela professora Cecilia Sayad (2015, p. 81 – 98), publicado pela Rutgers University Press.

² Mattias Frey leciona nos módulos de Cinema e Estudos da Mídia na Escola de Artes da Universidade de Kent, situada em Canterbury, Inglaterra, desde 2008. Frey também é diretor do Centro de Pesquisa de Cinema e Mídia e editor da revista *Film Studies*. Obteve bacharelado e doutorado na Universidade de Harvard e possui artigos e livros publicados na área de recepção cinematográfica, cultura cinematográfica e estudos da crítica de cinema.

³ A tradução foi realizada por Wanderley de Mattos Teixeira Neto, doutorando e mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia e integrante do GRIM – Grupo de Pesquisa Recepção e Crítica da Imagem.

e-mail: wndneto@gmail.com

Resumo

O intuito do presente artigo é entender como o discurso da democracia digital é articulado na defesa e na contestação do argumento da dissolução da autoridade do juízo crítico em tempos de mídias sociais, agregadores de críticas e outras plataformas da internet. Através de uma análise dos posicionamentos discursivos e das políticas operacionais do site *Rotten Tomatoes*, podemos relativizar o entusiasmo pelas defesas de uma nova realidade marcada por supostas relações horizontais entre os críticos de cinema e os seus leitores através do estudo de três elementos dessa defesa endossada pelo referido site: a objetividade, o acesso e a participação. Assim, sites com propostas democratizantes como o *Rotten Tomatoes* podem reforçar noções tradicionais sobre a autoridade discursiva da crítica.

Palavras-chave: Crítica; Democracia Digital; Rotten Tomatoes; Autoridade Discursiva.

Abstract

The purpose of this article is to understand how the discourse of digital democracy is articulated on speeches about the dissolution of authority in movie critical judgments in the digital era ruled by social media, aggregators and other platforms. Through an analysis of *Rotten Tomatoes's* discursive positions and operational policies, we can relativize enthusiasms about a new reality supposedly marked by horizontal relationships between film critics and their readers. Three aspects were analysed: objectivity, access and participation. We verified that sites with democratizing proposals such as the *Rotten Tomatoes* can reinforce traditional concepts about the authority of critics.

Keywords: Criticism; Digital Democracy; Rotten Tomatoes; Discursive Authority.

Em janeiro de 2013, críticos de cinema reagiram com apoplexia a *O Impossível* (2012), o filme catástrofe protagonizado por Naomi Watts e Ewan McGregor. O alvo da revolta dos críticos não era o roteiro, as performances do elenco ou a estética do filme. Na verdade, os textos sobre o longa-metragem foram de uma maneira geral positivos. A crítica entendeu como preocupante a campanha de marketing e, acima de tudo, os pôsters da produção. Um deles destacava entre 24 e 25 cotações em estrelas positivas para a obra, e sete trechos de comentários recomendando o filme. Contudo, no lugar das críticas dos jornais, televisão ou rádio, a maioria das declarações em destaque vinham de @browning_33, @katie_m_kelley e @lisamegan4, ou seja, usuários do Twitter e não críticos profissionais.

Robbie Collin, principal crítico de cinema do jornal *Daily Telegraph*, questionava: “Quem precisa de críticos de cinema? A agência de publicidade de *O Impossível* não precisa. O último anúncio impresso do visceral drama sobre o tsunami de Juan Antonio Bayona não traz uma menção positiva ao filme feita por críticos reconhecidos”¹ (COLLIN, 2013). Esse traço da publicidade do longa incomodou Collin porque o título em questão também recebera comentários positivos de publicações reconhecidas, incluindo o próprio *Daily Telegraph*. Para o crítico, a campanha publicitária representou um “possível próximo passo depois das ações de rua, dos embaixadores de marca e do marketing disfarçado”², funcionando como parte de uma “capciosa agenda a longo prazo”³ (Ibid.) gestada por produtores de cinema. “A equipe de marketing de *O Impossível* provavelmente concluiu que os espectadores comuns de cinema seriam muito dóceis com o filme

¹ Tradução para: “Who needs film critics? Not the advertising agency promoting *The Impossible*. The latest print advertisement for Juan Antonio Bayona’s visceral tsunami drama features no approving quotes from well-known reviewers”.

² Tradução para: “plausible next step after street teams, brand ambassadors, and undercover marketing”.

³ Tradução para: “insidious, long-term agenda”.

diante da possibilidade de terem as suas opiniões aparecendo no anúncio⁴ (Ibid.), opinou. “Se uma recomendação *online* pode ser arrancada do éter e impulsionada ao estrelato nacional, o volume e o *status* de citações desse tipo podem crescer⁵ (Ibid.). Em texto para o site do *The Guardian* sobre o mesmo assunto, o renomado crítico britânico Peter Bradshaw demonstrava preocupação com as consequências desse caso no dia-a-dia dos críticos, que, segundo ele, “acabavam de sofrer outro golpe na sua frágil autoestima⁶ (BRADSHAW, 2013), ainda mais grave do que a prática comum dos distribuidores de “entupirem seus pôsters com citações entusiasmadas de resenhistas, junto com as suas várias cotações em estrelas”⁷ (Ibid.).

As reações passionais que marcaram a recepção do referido pôster de *O Impossível* revelam uma preocupação fundamental com o *status* do crítico. Nos debates mais acalorados em torno da crítica de arte e cultura na era digital, uma das suas maiores fragilidades reside no discurso entusiasmado sobre a configuração de uma nova democracia para o exercício crítico (FREY, 2015a). Os defensores desse discurso enaltecem as qualidades e o potencial das produções em blogs, fóruns da internet e outras novas plataformas que permitem que qualquer sujeito seja crítico de cinema. Em contrapartida, os críticos profissionais e que já estão há algum tempo no mercado demonstram, com frequência, preocupações com a dissolução das suas funções de *gatekeepers*, com o empobrecimento da escrita sobre o cinema e, às vezes, até comparam essa nova democracia com um anarquismo. Para Anne Thompson da *Variety*, em um artigo intitulado “Crix’ caught losing critical mass”, os jovens cinéfilos dos tempos

⁴ Tradução para: “The people behind *The Impossible*’s campaign have probably reasoned that normal cinema-goers would be very amenable to the idea of their opinions appearing in print”.

⁵ Tradução para: “If an online recommendation could be plucked from the ether and propelled to national stardom, both the volume and gusto of such recommendations might well increase”.

⁶ Tradução para: “have just endured another blow to their fragile self-esteem”.

⁷ Tradução para: “slather their posters with adoring quotes from reviewers, along with the traditional migraine-rash of stars”.

atuais “não conseguem citar um crítico em atividade além do (Roger) Ebert”⁸ (THOMPSON, 2008:12) e eles só o reconhecem em função da sua carreira na televisão. Diferente dos tempos dourados de Andrew Sarris e Pauline Kael, Thompson entende que as gerações mais jovens “não leem jornais e nunca lerão”⁹ (Ibid.). Preferindo receber informações mastigadas pelos departamentos de marketing dos estúdios, esses leitores “checam os rankings de filmes no *Rotten Tomatoes* ou no *Metacritic* e leem algumas críticas, mas não possuem um crítico de cinema específico que possa guiá-los em escolhas seguras”¹⁰ (Ibid.). Thompson cita o crítico da *Newsweek* David Ansen, que sintetiza o diagnóstico:

É assustador... É como um retorno aos tempos antigos e difíceis, quando eu era jovem e qualquer um podia ser crítico. Eles pegavam, por exemplo, alguém da editoria de esporte. É um profundo desrespeito com o conhecimento e a perícia de muitos bons críticos em atividade.¹¹ (apud THOMPSON, 2008: 23)

O entendimento de Ansen de que, diferente do passado, hoje “todos são ou podem ser críticos”, representa um fato consumado para defensores da função social e do *status* da crítica tradicional, mas também para os usuários do Twitter e *anarquistas* da internet. Apesar do consenso generalizante, o presente artigo questiona esse entendimento. Através de uma avaliação das novas plataformas à disposição da crítica na era digital, o trabalho avalia as assertivas sobre a democracia e analisa suas origens discursivas. Utilizando o *Rotten Tomatoes* como caso de estudo, mas incorporando os domínios da análise a plataformas similares, o artigo investiga as ferramentas do site que potencializam uma experiência mais democrática da crítica e avalia em que medida elas representam desafios aos novos tempos ou simplesmente perpetuam noções tradicionais de

⁸ Tradução para: “can’t name a working critic besides [Roger] Ebert”.

⁹ Tradução para: “don’t read newspapers and never will”.

¹⁰ Tradução para: “check out film rankings at Rotten Tomatoes or Metacritics and dip into some reviews, but they haven’t found a particular film critic they trust to steer them straight”.

¹¹ Tradução para: “It’s scary... It’s a lot like a return to the hard old days when I was growing up when anyone could be a critic and they’d take somebody off the desk. It’s a profound diss to the knowledge and expertise of a lot of good critics out there”.

autoridade crítica¹². Assim, sublinhamos que os medos da *velha guarda*, que enxergam nesses espaços ataques radicais a sua tradicionalmente construída autoridade crítica, estão concentrados em um alvo errado. Embora uma certa democratização seja alcançada em termos de acesso e ampla participação no debate sobre os filmes em circulação, sites como o *Rotten Tomatoes*, na verdade, reverenciam a crítica como ela é tradicionalmente concebida, sua posição de *gatekeeper*, e constroem novas barreiras para potenciais críticos amadores.

Discursos sobre a democracia

Para entender os discursos sobre a *democracia* que estão por trás dos novos espaços para o exercício da crítica de cinema e da reação passional contra essas plataformas, precisamos desembaraçar e examinar os dois elementos motores e constituintes desse debate contemporâneo: a) a corriqueira inquietação dos críticos com a autoridade discursiva que lhes foi tradicionalmente conferida e a relação entre crítico e leitor; e b) a largamente difundida retórica sobre a capacidade da internet de proporcionar o acesso democrático a informações e de promover a liberdade, o senso de comunidade e uma esfera pública expansiva e inclusiva.

Conforme é perceptível em declarações como as de David Ansen (*apud* THOMPSON, 2008), os críticos de hoje sentem-se minados por blogueiros e outros comentaristas amadores por um alegado potencial que a prática da crítica *feita por qualquer um* possui de fragilizar a distinção profissional daqueles que estão atuando na área¹³ (FREY, 2015a). Esse receio não é novo e não começou

¹² A noção de autoridade crítica é desenvolvida no livro *The Permanent Crisis of Film Criticism: The Anxiety of Authority* (FREY, 2015b). A autoridade discursiva da crítica seria uma legitimidade ou capacidade para julgar ou comentar algo que é reconhecido e atribuído publicamente ao sujeito.

¹³ Recomenda-se a leitura de “Critics are important – even in the blogosphere”, publicado em 11 de janeiro de 2013 pelo Daily Telegraph, de autoria de Sarah Crompton. Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/9795521/Critics-are-important-even-in-the-blogosphere.html>. Conforme indicado no texto, trata-se de uma sensação que se espalha e que é externada com muita frequência por críticos.

com a introdução das novas mídias ou com a *World Wide Web*. A preocupação com o *status* e a reconhecida autoridade do crítico é tão antiga quanto a profissão em si (FREY, 2015b; SAYAD, 2015).

Na verdade, contrariando aqueles que vislumbram na internet o primeiro estágio para o processo de destruição do *status* do crítico, a afirmação da tradicional autoridade crítica e a preocupação com o seu processo de fragilização têm sido tópicos contínuos nos debates *metacríticos* e têm determinado, mais do que qualquer outro assunto, o curso e a trajetória da história da crítica de cinema¹⁴ (FREY, 2015b). MCDONALD (2007), BERGER (1998) ou ainda EAGLETON (1984) já haviam abordado o tema. Eagleton, por exemplo, afirma que “em um período no qual, a partir do declínio da esfera pública, a tradicional autoridade da crítica tem sido colocada em crise, a reafirmação da mesma faz-se necessária¹⁵ (EAGLETON, 1984:103).

Antes mesmo de tais abordagens a respeito da iminente morte da crítica de cinema influente e mediadora, o tópico já era debatido. Desde as primeiras críticas de cinema, incluindo aquelas veiculadas no pós-guerra, as preocupações com a perda do *status* e com o empobrecimento do texto crítico são constantes no setor (FREY, 2015b). A história da crítica estadunidense por Raymond J. Haberski demonstrou como a crise em torno da autoridade do crítico nos primeiros anos do cinema possui paralelos com a resistência ao caráter de *arte democrática* dos filmes, ou seja, com as barreiras a sua aceitação como forma de arte legítima¹⁶

¹⁴ Recomenda-se a leitura de “The Critical Question: Sight and Sound’s Postwar Consolidation of Liberal Taste”, in: *Screen* 54.2 (2013) e “Filmkritik, with and without italics: Kracauerism and its limits in postwar German film criticism”, in: *New German Critique* 120 (2013), p. 85-110, - ambos do autor do artigo.

¹⁵ Tradução para: “in a period in which, with the decline of the public sphere, the traditional authority of criticism has been called into serious question, a reaffirmation of that authority is urgently needed”.

¹⁶ Assim como o cinema teve que se afirmar como expressão de valor frente às artes tradicionais, a crítica de cinema enfrentou desafios para se impor nesse cenário enquanto discurso acerca dessa nova manifestação, sendo constantemente questionada enquanto opinião e entendimento sobre o cenário das produções criativas do seu tempo (FREY, 2015b).

(HABERSKI, 2001). Em suma: os críticos sempre conviveram com o risco da fragilidade de suas posições e a internet é apenas a mais recente de uma longa lista de ameaças à sua autoridade discursiva (assim como um dia foram o *autorismo* francês, a televisão etc.).

Assim, se parte do atual discurso sobre a crise de autoridade da crítica pode ser atribuída a uma reiterada preocupação do segmento com seu *status*, a outra parte, que se apresenta como ponto de largada das inquietações mais recentes na área, tem origem em novos processos que trazem à tona o discurso da *democracia digital*. De acordo com esta concepção sobre as dinâmicas contemporâneas, a internet, como tecnologia e plataforma, é fundamentalmente democrática. Através dessa inclinação argumentativa, a crítica da internet seria, por extensão, mais democrática do que aquela publicada nos veículos impressos ou viabilizada por outros formatos da *mídia tradicional*.

Lincoln Dahlberg identifica três tipos básicos de argumentos sobre o fomento do debate democrático na internet (DAHLBERG, 2001). O argumento *comunitário* enfatiza o potencial que a rede possui para aumentar espíritos e valores comuns, oferecendo vias de participação em comunidades virtuais e construindo conexões entre pessoas que compartilham valores, interesses e preocupações semelhantes. O segundo tipo de argumento é definido pelo autor como *individualista liberal* e dá ênfase a maneira como a web auxilia na expressão de interesses individuais, possibilita que as pessoas tenham acesso a informações políticas e possam expressar opiniões para representantes eleitos de maneira direta. Inclinado a linha de pensamento *neo-habermasiana* e diferente dos argumentos *comunitário* e *individualista liberal*, que, por sua vez, são baseados na expressão pré-discursiva de valores compartilhados ou interesses privados, o terceiro ponto de vista sobre o vínculo da internet com a democracia argumenta que “comunicações descentralizadas nas publicações da web, boletins eletrônicos, listas de e-mails e *chat rooms* proporcionam espaços públicos para a promoção do discurso

racional-crítico”¹⁷ (DAHLBERG, 2001:618). Dessa forma, tem-se na internet uma esfera pública democrática em potencial.

Retornaremos à terminologia de Dahlberg e a outros trabalhos sobre o discurso da democracia na internet posteriormente. Introduzimos tais questões para definir os termos do debate, mas também para começar a discutir a hipótese de que, como tecnologia e plataforma, a internet é necessariamente democrática. O entusiasmo inicial pela internet, e agora pelas suas várias ferramentas (*Twitter*, *Facebook*, blogs etc.), pode ser o novo desdobramento de um fenômeno perene na história da comunicação. A história do discurso sobre tecnologias da comunicação anteriores revela clamores semelhantes a respeito da democratização. A invenção e introdução de

[...] cada novo meio de distribuição, seja o telégrafo, o rádio, a televisão ou agora a internet e a telefonia móvel [...] vem sempre acompanhada daqueles que dirão que as coisas nunca serão as mesmas, mas as mudanças raramente são tão radicais quanto anunciam as profecias”¹⁸ (JONES e SALTER, 2012).

Definimos os principais formatos de *crítica da era digital* em quatro categorias gerais: a) críticas de cinema *online* dos meios impressos tradicionais e críticas produzidas especificamente para a web no contexto institucional de uma revista ou jornal (alcançando desde os textos do crítico A.O. Scott para as versões *online* do *New York Times* até veículos *amadores* como o *Everyone’s a Critic* – EaC e o *Front Row Reviews*); b) sites que, apesar de inicialmente desenvolvidos para produzir conteúdo sobre cinema, também disponibilizam fóruns para usuários comentarem, incluindo nesse grupo o *Internet Movie Database* (IMDb), *Ain’t It Cool News*, *Deadline Hollywood* e *CHUD*; c) mídias sociais usadas (por críticos e outros agentes) como um meio de avaliar os filmes (no grupo estão incluídos o *Facebook*

¹⁷ Tradução para: “decentralized communications enabled through Web publishing, electronic bulletin boards, e-mail lists, and chat rooms does seem to provide public spaces for rational-critical discourse”.

¹⁸ Tradução para: “every new distribution medium, be it the telegraph, radio, television or now the internet and mobile phones [...] there are always those who say that things will never be the same again, but the change is rarely quite as radical as pundits first prophesize”.

e, principalmente, o *Twitter*); e d) os sites agregadores, que reúnem uma variada gama de pontos de vista dos críticos e usam um algoritmo para classificar filmes (FREY, 2015b). Esta última categoria inclui o *Rotten Tomatoes*, *Metacritic*, *Movie Intelligence Review* e o *Movie Review Query Engine* (FREY, 2015b: 127-129).

Em certa medida, os endereços da web que se enquadram nas quatro categorias anteriormente expostas *levantam a bandeira* de um espírito mais democrático e dão um lugar de destaque para a crítica, como, por exemplo, o *Twitter* com seus *tweets* de 140 caracteres ou o *Ain't It Cool News*, que, supostamente, “ameaça o sistema de marketing cinematográfico de Hollywood, já que os usuários podem postar nele reações prévias ao filme a partir de exibições-teste”¹⁹ (OWCZARSKI, 2012: 04). Trataremos em profundidade, contudo, dos sites agregadores e, em particular, o *Rotten Tomatoes*, que com 55 milhões de *pageviews* e 11.6 milhões de visitantes por mês, é o mais popular endereço do gênero. No total, são 6.1 milhões de usuários estadunidenses por mês, fazendo do site o 203º mais visitado do país, uma popularidade que se equipara a de grandes companhias aéreas como a *Southwest* e varejistas como a *Macy's* (informações do site rottentomatoes.com). No próximo tópico, voltaremos nossos olhares para uma análise do site, suas funções e suas assertivas sobre a viabilidade de um discurso crítico mais democrático.

Rotten Tomatoes

O *Rotten Tomatoes* é um *site* na internet (www.rottentomatoes.com) com notícias, trailers e galerias de fotos de filmes em cartaz ou em fase de produção. Ainda assim, o enfoque são as páginas individuais dos filmes. O site apresenta semelhanças com o IMDb, e, nos últimos anos, o *Rotten Tomatoes* tem ido cada vez mais nessa direção já que as páginas individuais das produções trazem uma breve descrição dos filmes, informações sobre o elenco, fotos, trailers etc. O subtítulo da homepage agora é *Movie Trailers Reviews*, colocando em destaque o

¹⁹ Tradução para: “threatened Hollywood system of film marketing because individual users could post reactions to early test screenings”

endereço como um espaço para informações sobre o cinema de uma maneira mais abrangente. Entretanto, o lado informativo do Rotten Tomatoes ainda é menos incisivo do que o do IMDb. No Rotten Tomatoes, a prioridade é mesmo a crítica de cinema, em contraste com o IMDb, no qual esses textos são agrupados através de *hiperlinks* para sites externos.

De acordo com o fundador Seth Duong, o *layout* da página foi idealizado para aglutinar “anúncios dos filmes em jornais”²⁰ (*apud* RYAN, 2008a) – o tipo de material promocional que vemos no caso de *O Impossível* – e uma seleção de críticas (variando em números, mas em torno de 26), que aparecem como citações de aproximadamente 30 palavras (comumente um comentário que chama a atenção e que sintetiza a crítica), um *hiperlink* do texto original, o nome do crítico, sua filiação institucional e o ícone de um tomate vermelho (o *fresh tomato*) ou verde (o *rotten tomato*, ou tomate *podre*, que simboliza a ação de jogar o fruto na obra avaliada). Assim, um volume considerável de críticas pode ser acessado com um clique, e os usuários podem filtrar textos que sejam positivos ou negativos, escritos por um *Top Critic* ou por seu crítico favorito por meio do recurso *My Critics* etc.

Um recurso-chave do *Rotten Tomatoes* e do seu marketing é o *Tomatometer*. Ele mensura a avaliação dos críticos agregados por meio de uma porcentagem calculada de críticas escritas pelos *Approved Tomatometer Critics* que avaliam o filme positivamente. O tomate vermelho indica que o filme é *fresh* e recebeu, pelo menos, 60% de críticas positivas; o tomate verde indica que o filme registrou uma aprovação inferior a 60%. Filmes com um ranking *Tomatometer* acima de 75% (somado com outros critérios do site) recebem a distinção máxima *Certified Fresh*. Estas métricas são apresentadas como destaque em todas as páginas individuais das produções. Mesmo com todas as notícias e outras listas do site, as avaliações do *Tomatometer* têm grande destaque. Os tomates, *fresh* ou *rotten*, são símbolos espalhados por todo o conteúdo do site e vão além dos seus domínios. O agregador de críticas permite que desenvolvedores de aplicativos incorporem o

²⁰ Tradução para: “movie ads in newspapers”.

conteúdo do *Rotten Tomatoes* nos seus programas, assim como a logo e o ícone *Certified Fresh*, que também está disponível para exportação a partir de determinadas condições estipuladas pelo site.

De acordo com o agregador de críticas, os *Approved Tomatometer Critics* são críticos que:

[...] se encaixam em um conjunto de critérios, geralmente vinculados a veículos e associações de cinema *online* qualificados... Usamos a mesma lista de críticos para avaliar cada filme. Dessa maneira, podemos garantir que o *Tomatometer* é consistente e imparcial. Isso também evita que fãs ou estúdios interfiram no *Tomatometer* através da submissão de críticas positivas de fontes não enquadradas pela nossa lista *Tomatometer*.²¹ (WHO, 2014)

O conjunto de critérios aos quais esses textos precisam se adequar incluem a publicação em veículos pertencentes a um ranking de cem jornais estadunidenses diários, cem jornais estadunidenses semanais, cem revistas ou dez publicações voltadas para o segmento de entretenimento, listas pautadas pela circulação dos veículos mensurada pelo *Audit Bureau of Circulations*, pela *Magazine Publishers of America* e pela *Association of Alternative Weeklies*. De acordo com o site, as regras aplicadas para a avaliação de publicações internacionais são feitas com base em cada caso, com a participação dos editores locais do *Rotten Tomatoes*, se necessário²². Televisão, rádio e meios *online* de crítica devem satisfazer semelhantes critérios de alcance de transmissão ou número de acessos por

²¹ Tradução para: "fit with a set of standards – mostly from accredited media outlets and online film societies... We use the same list of critics to evaluate each movie. This way, we can insure that the Tomatometer is consistent and unbiased. This also prevents studios or fans from affecting the Tomatometer by submitting only positive reviews to us from sources not on our approved Tomatometer list".

²² Informações extraídas da seção *About Critics* do site, disponível no endereço: www.rottentomatoes.com/help_desk/critics.php. Apesar do link não funcionar mais, pode ser recuperado por meio da inserção dessa URL no Wayback Machine (<http://archive.org/web/>) ou em outros arquivos da internet.

mês²³. Além disso, a qualificação de críticos individualmente está vinculada a um outro conjunto de critérios, como trabalhar para uma publicação aprovada pelo *Tomatometer* por, no mínimo, dois anos ou ser membro de uma sociedade de críticos de cinema reconhecida.

Complementando os critérios usados para a classificação de um *Approved Tomatometer Critic*, o Rotten Tomatoes faz ainda mais distinções entre os críticos reunidos no seu grupo: há um quadro de profissionais que eram denominados antes pelo site como “*Cream of the Crop*” e que passaram a ser designados como *Top Critics*. Esta elite interna de críticos tem um peso maior no algoritmo do *Tomatometer* e na atribuição do selo *Certified Fresh*. Os filmes só receberão esse selo se obtiverem pelo menos 75% no *Tomatometer* e forem avaliados por, no mínimo, quarenta críticos - sendo que, desse grupo, cinco devem ser *Top Critics*²⁴.

Quem são os *Top Critics* e sob que critérios esse *status* é definido? De acordo com o site:

Top Critics é um título conferido aos mais significativos colaboradores do discurso crítico cinematográfico. Para ser alçado à categoria *Top Critic*, um crítico deve ter seu trabalho publicado em veículo impresso que tenha 10% de circulação, deve ser contratado como crítico de cinema em uma emissora nacional por não menos que cinco anos ou contratado como crítico de cinema em um site com mais de 1,5

²³ A mesma fonte creditada na nota anterior dá exemplos desses critérios: as publicações *online* devem alcançar ou manter um mínimo de 500 mil visitantes em um único mês, segundo números do *comScore, Inc* ou do *Nielsen Net Ratings*; e as críticas devem ter uma média de pelo menos 300 palavras. Segundo a mesma fonte, as publicações também devem mostrar um consistente padrão de profissionalismo, qualidade na escrita e integridade editorial em todos os textos. Por fim, o *design* e o *layout* do site também devem refletir um nível razoável de qualidade, e deve haver um nome de domínio específico.

²⁴ Segundo o próprio site, o *Certified Fresh* é uma distinção reservada aos filmes que obtêm as críticas mais favoráveis. Trata-se de uma honra materializada por um selo de aprovação ainda mais importante que o *Fresh*, símbolo da qualidade da produção avaliada. As informações são extraídas da seção *Rotten Tomatoes: Certified Fresh* do site *Rotten Tomatoes*. Disponível em: www.rottentomatoes.com/help_desk/certified_fresh.php.

milhões de visitantes individuais por mês por, no mínimo, três anos. Um *Top Critic* também deve ser reconhecido como tal pela sua influência, popularidade, reputação e/ou qualidade textual, conforme critérios do site.²⁵ (ABOUT, tradução nossa)

As métricas por trás do *Tomatometer*, os seus diversos critérios de cálculo, o selo *Certified Fresh*, o conceito de *Top Critic*, como também a possibilidade que usuários cadastrados têm de marcar seus críticos favoritos (o recurso *My Critics*), sublinham a função central do *Rotten Tomatoes* e a defesa do site por uma abordagem mais rigorosa da cinefilia e da crítica de cinema. Uma declaração da equipe do *Rotten Tomatoes* para a proposta do site publicada na página do *Facebook* do veículo sintetiza tais preocupações:

A vida antes do RT e do *Tomatometer* era bastante difícil no que diz respeito ao planejamento dos finais de semana em um *cinplex* local. Claro que poderíamos confiar no que dizem os nossos críticos locais ou no *boca-a-boca*, mas onde estava o consenso? Por que deveríamos confiar em um crítico singular que pode ter um gosto particular para cinema diferente do nosso? Não poderíamos organizar e agrupar todas as críticas de várias fontes (jornais, sites, revistas) e extrair delas uma avaliação média? Nós podemos e fizemos isso.²⁶ (ROTTEN a)

Esta declaração revela o entendimento do site a respeito da sua própria funcionalidade e contém o posicionamento do *Rotten Tomatoes* sobre a democratização da espectralidade e da crítica de cinema. Nas subseções a

²⁵ Tradução para: “*Top Critic* is a title awarded to the most significant contributors of cinematic and critical discourse. To be considered for *Top Critics* designation, a critic must be published at a print publication in the top 10% of circulation, employed as a film critic at a national broadcast outlet for no less than five years, or employed as a film critic for an editorial-based website with over 1.5 million monthly unique visitors for a minimum of three years. A *Top Critic* may also be recognized as such based on their influence, reach, reputation, and/or quality of writing, as determined by *Rotten Tomatoes* staff”.

²⁶ Tradução para: “Life before RT and our *Tomatometer* was fairly tough when it came to organizing weekends of movie watching at the local *Cineplex*. Sure, we could rely on our local critics or word of mouth, but where was the consensus? Why should we rely on a single critic who may have a particular taste in film different from ours? Couldn’t we organize and collect all of the reviews from various sources (newspaper, online, magazines) and average them into a single score? We could and did”.

seguir, analisaremos três traços da plataforma vinculados à sua defesa por um ambiente mais democrático: a meta do *Rotten Tomatoes* de relativizar a hierarquia da mídia tradicional e promover uma experiência mais democrática de cultura cinematográfica ao oferecer 1) uma experiência mais objetiva da crítica de cinema; 2) acesso a uma ampla e diversificada seleção de opiniões; e 3) um aumento no grau de participação e a promoção da sociabilidade.

Objetividade

Na citação anterior, e no extenso regulamento a respeito da qualificação de críticos e veículos relevantes para o *Tomatometer*, a ênfase é no consenso, um aspecto *inédito* proposto pelo *Rotten Tomatoes*, que não entrega para o público as reflexões subjetivas de um crítico local arbitrariamente, mas, no seu lugar, um quociente de opiniões sobre um dado filme. Os procedimentos técnicos que operacionalizam o *Tomatometer* evidenciam a *objetividade* científica de um algoritmo. Diferente da época em que os espectadores de cinema tinham acesso somente aos jornais locais, um grupo de veículos nacionais ou revistas especializadas em entretenimento, o *Rotten Tomatoes* assume o compromisso de derrubar hierarquias ao oferecer um levantamento objetivo. O agrupamento de opiniões, princípio fundamental de uma retórica sobre novas mídias não apenas em sites agregadores de críticas de cinema, supostamente, permite que os leitores tenham uma experiência cultural mais democrática (PAPACHARISSI, 2010).

Tamara Shepherd aborda criticamente o tópico. A autora entende que “o banco de dados do site tende a achatar algumas das distinções hierárquicas”²⁷ (SHEPHERD, 2009:34). As afirmações de Shepherd são baseadas em conceitos de hierarquia e distinção abordados nos estudos sociológicos de Pierre Bourdieu. Ela sugere que a coexistência de críticos nacionais proeminentes (como Manohla Dargis, do *New York Times*) com críticos da imprensa local (a exemplo daqueles

²⁷ Tradução para: “database tends to flatten out some of the hierarchical distinctions”.

que trabalham no *Bangor Daily News*) ou de esferas *online* (*Film Freak Central*; *eFilm Critic*) indica que “para os eventuais usuários do RT, as diferenças entre essas fontes podem não ser tão perceptíveis”²⁸ (Ibid.). O *Rotten Tomatoes* oferece uma avaliação *científica* das opiniões que desconsidera as distinções culturais entre os *media*, e também desestabiliza as tradicionais hierarquias da crítica dotada de autoridade e o papel passivo do *seguidor* de um crítico de cinema.

Assim, percebemos como o site é idealizado para ser explicitamente contrário às ideias esboçadas pela crítica Anne Thompson, da *Variety*, no início do artigo (THOMPSON, 2008). Repetindo brevemente a queixa de Thompson: a crítica sustenta que os jovens espectadores de cinema não consultam mais profissionais como Pauline Kael, Andrew Sarris ou outro crítico dotado de notória autoridade de juízo que possa “guiá-los corretamente” (THOMPSON, 2008:12), ou seja, informá-los sobre o que eles devem assistir e por qual razão – uma ideia sobre a finalidade da crítica que nos remonta a Matthew Arnold (1822-1888)²⁹. Ao invés disso, esses jovens entram no *Rotten Tomatoes* e formam alianças *ad hoc* com qualquer crítico, independente do seu *background*, prática ou *status* do veículo para o qual trabalha.

Uma ferramenta recente do *Rotten Tomatoes* parece confirmar a tese de que o site tem como intuito a promoção de uma significativa democratização da relação entre o *crítico profissional* e o *público leigo*. Em março de 2013, o *Rotten Tomatoes* anunciou massivamente um novo aplicativo. Patrocinado pelo fabricante de pipoca *Pop Secret*, o programa faz interface com o *Rotten Tomatoes* e permite que os usuários detectem os críticos que possuem gostos cinematográficos semelhantes aos seus. As chamadas publicitárias do recurso (“Você é como esses críticos? Ou eles são como você?”) ao mesmo tempo que flertam com as defesas do lugar da autoridade da crítica e da democratização do seu processo de recepção, também tenta contestá-las.

²⁸ Tradução para: “for the casual RT user, the differences between these sources may not be readily apparent”.

²⁹ Crítico literário britânico.

Ainda assim, em contraste com a retórica e o posicionamento do *Rotten Tomatoes*, e também com as defesas de Thompson e a linha da análise de Shepherd, o site, em diversos momentos, dá sinais de que não é tão *objetivo* e nem tão democrático em seu alegado processo de dissolução de hierarquias. Na verdade, argumentamos que, em uma época na qual os críticos estão supostamente *mortos* e as opiniões têm pouco significado ou importância (parafrazeando dois profetas do apocalipse que se situam em extremidades da discussão, Rónán McDonald e John Carrey)³⁰, o *Rotten Tomatoes* é anacrônico ao *valorizar* as críticas e aqueles que as produzem. Diferente do IMDb, ou mesmo da *Variety*, o *Rotten Tomatoes* é uma celebração da crítica e, na verdade, valida o princípio básico do projeto crítico: o julgamento dos críticos é importante na recepção e consumo de filmes e de outros produtos culturais (FREY, 2015a).

Apesar da retórica do *Rotten Tomatoes* e do conceito do *Tomatometer* serem vinculados a uma proposta de *objetividade* na avaliação dos filmes através de números, o critério para se tornar um crítico de relevância no site – e, conseqüentemente, com capacidade de influenciar o resultado das avaliações do *Tomatometer* – está longe de ser democrático. Toda a lista de *critérios rigorosos*, com as informações detalhadas e a linguagem utilizada pelo *Rotten Tomatoes* para explicar esses critérios, sugere uma antiga preocupação com a tradicional autoridade do discurso crítico, ou seja, com a escolha dos textos que terão relevância nesse processo³¹. Sem a menor pretensão de colocar o *New York Times* e o *Bangos Daily News* no mesmo nível, o conceito de *Top Critics* e o fato de que parte desses críticos precisam confirmar uma avaliação positiva para que um filme receba o título *Certified Fresh* sugerem que, ao invés de um movimento em direção da democratização ou anarquia da opinião no qual as hierarquias são

³⁰ Sobre esse tópico, Shepherd (2009) afirma: “RT, paradoxalmente, oferece, ao mesmo tempo, uma alternativa e um reforço à tradicional crítica de cinema através do potencial de participação presente na internet” (SHEPHERD, 2009, p. 37).

³¹ A própria Shepherd (2009) admite que o “site afirma atribuir credibilidade estética através de meios alternativos” (SHEPHERD, 2009, p. 37).

suspensas, há uma sacralização (e, na prática, o reforço) da tradicional função de *gatekeeper* de certos críticos dotados de autoridade discursiva.

A distinção anteriormente sublinhada não é feita, por exemplo, em sites como o IMDb, nem seria tão perceptível para alguém que faz uma busca sobre críticas de qualquer filme na internet. Lendo atentamente a explicação do que o *Rotten Tomatoes* busca em alguém que está apto a se tornar um crítico do *Tomatometer* e, principalmente, um *Top Critic*, percebemos um discurso que desafia a retórica generalizante da democracia: “Um Top Critic pode ser reconhecido como tal pela sua influência, alcance do seu trabalho, reputação e/ou da qualidade da sua escrita, a partir do que é determinado pela equipe”³². Esta metodologia indica a grande ênfase dada a tradicional função do crítico de *gatekeeper* (HINDMAN, 2008:12-13). Dessa forma, o *Tomatometer* não é um algoritmo tão objetivo, e isso é o que o transforma em uma iniciativa exitosa, mas também um reforço de ideias tradicionais a respeito da autoridade da crítica e dos profissionais que são responsáveis pelas avaliações dos filmes em circulação.

Além de tudo o que fora considerado, através da ferramenta *My Critic* e do aplicativo *Pop Secret*, o site fornece meios para o usuário encontrar um crítico que o *guie corretamente* (THOMPSON, 2008) e, dessa maneira, coloca em evidência um comportamento potencialmente passivo do *público leigo*. Com poucos cliques do mouse, o leitor pode instantaneamente acessar e seguir o crítico ou os críticos com os quais possui afinidades de gosto, sendo exposto a um arquivo instantâneo dos textos do profissional escolhido. Ao invés de proporcionar a fragmentação de informações, os algoritmos dos mecanismos de busca e os agregadores, na verdade, restringem e consolidam o grupo de fontes de informações que os usuários acessam (HINDMAN, 2008:56). Baseado nessa lógica do *winner-take-all* e na linha de pensamento de Thompson (2008), McDonald (2007) e outros, não seria equivocado entender que o *Rotten Tomatoes*

³² Trecho retirado da seção “About” do site Rotten Tomatoes. No original: “A Top Critic may also be recognized as such based on their influence, reach, reputation, and/or quality of writing, as *determined by Rotten Tomatoes staff*”.

apresenta o potencial de reforçar e criar uma nova autoridade crítica.

Acesso

O segundo elemento do discurso sobre a democracia presente no *Rotten Tomatoes* é a habilidade que o site tem de proporcionar acesso a uma diversificada seleção de críticas. Na difundida retórica sobre a democracia digital associada à internet, a questão do acesso tem sido basilar. Como sintetiza Zizi Papacharisi, “ao permitir maior acesso a mais informações, as tecnologias relacionadas à internet proporcionariam, pelo menos, aos cidadãos ferramentas para desenvolver pontos de vista mais embasados”³³ (PAPACHARASI, 2010:120).

Em outras palavras, ao invés de confiar em um único crítico, que pode ter um gosto cinematográfico particular e diferente do leitor, o *Rotten Tomatoes* assume o compromisso de oferecer fácil acesso a uma ampla variedade de informações e pontos de vista da crítica. O argumento, típico da retórica da democracia digital, indica que se os leitores têm acesso a um grupo amplo e diversificado de percepções sobre um assunto, estão mais aptos a formar a sua própria opinião e tomar decisões (HINDMAN, 2008). Isso indica a linha argumentativa através da qual o *Rotten Tomatoes* se constrói um espaço que liberta o usuário da influência da crítica individual e autoritária. No lugar de *insights* pedagógicos ou da busca por um julgamento *verdadeiro*, o *Rotten Tomatoes* quer oferecer um *guia de consumidor*. De acordo com Stephen Wang, um dos primeiros designers do site:

[...] existe uma impressão equivocada de que o Tomatometer é uma avaliação da qualidade, algo que diz para o leitor quão bom é um filme. Na verdade, prefiro pensar nele como um medidor de *confiança*, um número que te oferece uma probabilidade de gostar ou não do filme³⁴ (*apud* RYAN, 2008b).

³³ Tradução para: “by enabling greater access to more information, net-related Technologies would at least provide citizens with the tools with which to develop informed viewpoints.”

³⁴ Tradução para: “there’s a mistaken impression that the Tomatometer is a quality rating telling you how good a movie is. Actually, I like to think of it as a *confidence*, meter – the percentage likelihood that you’ll enjoy a movie”.

Tamara Shepherd argumenta que a acessibilidade proporcionada pelo *Rotten Tomatoes* é um exemplo do que Henry Jenkins chama de *cultura de convergência*³⁵. Trata-se, na percepção dela, da maneira como a “crítica de cinema vem sendo apresentada sob os termos de uma nova economia midiática”³⁶ (SHEPHERD, 2009:34). Shepherd critica “a retórica da novidade e dos óbvios elementos promocionais do RT”³⁷ (SHEPHERD, 2009:29), que, segundo a pesquisadora, torna o site aderente ao discurso da indústria. Ignorando o conceito de *Top Critic*, Shepherd observa como a seleção das críticas é feita através do questionável critério da data de publicação, critica a simplificação de uma crítica inteira em trechos e percebe como um problema a preocupação do *Tomatometer* com os números frios. A autora sugere que o site reduz a crítica a “um instrumento de marketing e guia do consumidor”³⁸ (SHEPHERD, 2009:35).

Diversas afirmações de Shepherd que nos remetem ao discurso da *alienação* são passíveis de discordância. Em particular, podemos contestar a própria ideia de que essas ações de promoção dos filmes realizadas pelo *Rotten Tomatoes* através das críticas representam, fundamentalmente, uma nova perspectiva na área. Existe, na verdade, uma longa tradição de intuitos promocionais no exercício da crítica de cinema. Há, inclusive, uma forte tradição do discurso da *promoção* entre os mais conceituados e reconhecidos críticos, de Siegfried Kracauer e André Bazin a Manny Farber e Jonathan Rosenbaum. O que torna as ações promocionais dos críticos citados toleráveis e a dos existentes no *Rotten Tomatoes* não, na percepção de muitos, é a defesa que os primeiros fazem de Roberto Rossellini, Rainer Werner Fassbinder, Michael Snow ou Abbas Kiarostami – ou seja, cineastas e filmes com intenções *artísticas* – e não de títulos como *Os Vingadores: The Avengers* (2012), *Todo Mundo em Pânico 5* (2013) ou qualquer

³⁵ Recomenda-se como leitura complementar para um entendimento mais aprofundado do conceito o livro *Cultura da Convergência*, de Henry Jenkins.

³⁶ Tradução para: “film criticism is being repackaged under the terms of a new media economy”.

³⁷ Tradução para: “the rhetoric of newness and obvious promotional elements of RT”.

³⁸ Tradução para: “marketing instruments and consumer advice”.

outra produção de valores essencialmente comerciais ou de entretenimento que estão no *RT*.

Ainda assim, concordamos com Shepherd que, tendo em vista determinadas circunstâncias comerciais, precisamos interpretar com cuidado certos discursos do veículo de que a sua acessibilidade é primordialmente democrática. Deixando de lado o importante questionamento sobre quem de fato tem possibilidades físicas de usar a internet ou de que o site proporciona acesso quase que exclusivamente a trabalhos de críticos estadunidenses em textos de língua inglesa, podemos concordar com alguns estudos que indicam como a comercialização é um dos principais obstáculos para a democracia digital (HAGUE, LOADER, 1999; HINDMAN, 2008; PAPACHARISSI, 2010).

O *Rotten Tomatoes* é uma empresa com fins lucrativos, não um serviço público, e seu vínculo empresarial afeta sua dinâmica. Em 2004, o *Rotten Tomatoes* foi comprado pela *IGN Entertainment*, um conglomerado de websites (na sua maioria, voltados para o público masculino) que inclui o *TeamXBox*, *GameSpy* e o *AskMen*. Posteriormente, a *IGN* foi adquirida pela *News Corporation*, ou seja, por Rupert Murdoch e pela *20th Century Fox*, por 650 milhões de dólares (NEWS, 2005). Em 2010, o *Rotten Tomatoes* foi vendido para o *Flixster*, uma rede social de filmes que em 2011 foi adquirida pela *Warner Bros.* (SWENEY, 2011). Alguns analistas do mercado interpretaram a aquisição da *Warner* como um sintoma dos esforços dos estúdios de “incentivar o público a pagar pelos filmes”³⁹ (CHMIELEWSKI, 2011).

Nesse cenário, precisamos pensar criticamente sobre como o acesso democrático que o *Rotten Tomatoes* afirma proporcionar é atravessado pelos papéis comerciais que o site, como subsidiário do *Flixster* e da *Warner Bros.*, tem na promoção da cinefilia e do consumo de filmes. Apesar do *Rotten Tomatoes* ter o potencial para ser usado como uma ferramenta referencial da recepção em um contexto histórico, ao examinarmos a homepage com mais atenção, ela nos revela que a função basilar do site é familiarizar os espectadores com as estreias do

³⁹ Tradução para: “encourage people to buy movies”.

cinema e o mercado de DVDs, possuindo até mesmo uma ramificação no formato de um programa de TV nos moldes *Siskel & Ebert*⁴⁰.

Apesar das críticas serem a grande atração do site, o *Rotten Tomatoes* funciona como *balcão de negócios e serviços*. Lá, os usuários têm acesso às novidades do *Netflix*, compram ingressos de cinema, são expostos a trailers, anúncios publicitários, notícias sobre celebridades, sobre a indústria e as últimas informações sobre os filmes ainda em produção. Ao proporcionar esse tipo de serviço, o *Rotten Tomatoes* compete não apenas com outros agregadores, como o *Metacritic* e a *Movie Intelligence Review*, mas também com o *IMDb*, *Twitter*, *Deadline Hollywood*, *Variety* etc. Por diversas vias, a lógica é conectar pessoas que buscam informações sobre certos filmes, e não somente críticas. De acordo com um dos seus fundadores, “o *Rotten Tomatoes* ocupa a posição de espaço de tomada de decisões para muitos espectadores quando eles estão sondando os títulos que desejam ver nos cinemas”⁴¹ (*apud* RYAN, 2008c).

Participação e Comunidade

O último elemento do discurso sobre a democracia aplicado ao caso do *Rotten Tomatoes* que merece uma atenção diz respeito à participação coletiva. A celebrada retórica da democracia digital entende que a internet amplia a esfera pública e encoraja a participação, que “desafia o monopólio das elites tradicionais”⁴² (HINDMAN, 2008:6). Ao invés do antigo modelo vertical no qual o crítico informa um leitor passivo, os entusiastas da internet argumentam que os novos tempos proporcionam uma comunicação igualitária de duas vias e

⁴⁰ O *The Rotten Tomatoes Show*, que está disponível no *Current* através do endereço <http://current.com/shows/the-rotten-tomatoes-show/>. Apesar do link não estar mais em operação, a página pode ser recuperada ao inserir esta URL no Wayback Machine (<http://archive.org/web/>) ou em outros arquivos da internet. Alguns episódios do programa podem ser acessados também pelo *YouTube*.

⁴¹ Tradução para: “Rotten Tomatoes occupied a position of being the decision-making point for many moviegoers when figuring out what they wanted to watch in theaters”.

⁴² Tradução para: “challeng[es] the monopoly of traditional elites”.

“conferem aos diálogos online um grau de reciprocidade, que pode ajudar a conectar os cidadãos de democracias”⁴³ (PAPACHARISSI, 2010:122).

O *Rotten Tomatoes* vincula-se à retórica da democracia digital, pois sua equipe argumenta que os potenciais espectadores de cinema que frequentam o site não são orientados pelas opiniões individuais de críticos locais aleatórios ou por discursos hegemônicos autoritários de repercussão nacional. Segundo eles, através do uso das ferramentas do site, o espectador de cinema tem a possibilidade de participar de uma experiência mais coletiva de cultura cinematográfica. Assim, o *Rotten Tomatoes* defende a ideia de que as comunidades virtuais renegociam as formas físicas, culturais e geográficas de proximidade, e diluem as tiranias do *local* ao incentivar a interação social.

Um aspecto importante da defesa do *Rotten Tomatoes* pela participação democrática diz respeito a um recurso das páginas individuais dos filmes, através das quais as críticas dos próprios leitores do site podem ser acessadas. Elas têm o mesmo formato de apresentação dos textos dos críticos, ou seja, são pequenas cápsulas de citação da crítica, com a possibilidade de acesso ao texto integral por um *link*. As críticas do público, contudo, trazem um fator que vai de encontro ao uso delas como uma evidência da efetivação da ampla participação do leitor na esfera de discussões: a disposição delas na página. Os textos dos leitores do site estão subordinados geográfica e quantitativamente aos trabalhos dos críticos (por exemplo, na página principal do filme, o RT só exibe dois textos do público após várias citações de profissionais da crítica cinematográfica). Além disso, a distinção das seções (os textos dos leitores pertencem ao *Audience Reviews*) reforça a ideia de que os comentaristas leigos não estão na mesma posição dos jornalistas, ou seja, continuam espectadores. Mais uma vez, os críticos – críticos profissionais como definem os critérios rigorosos do site concebido pelos seus idealizadores – permanecem no topo de uma relação ainda hierarquizada.

Os fóruns dos usuários também são importantes recursos que estão à serviço

⁴³ Tradução para: “afford online conversations a degree of *reciprocity*, which can truly help connect citizens of democracies”.

da defesa da participação democrática do leitor no site. Eles possibilitam que os leitores comentem determinados filmes, e também outros assuntos da cultura cinematográfica. Shepherd cita os fóruns como os principais exemplos da tese da *democratização* (SHEPHERD, 2009). De fato, no geral, os fóruns online apresentam mecanismos que viabilizam uma “cultura participativa entre o público, injetando ferramentas que possibilitam a existência de um consumidor ativo em um processo tradicionalmente horizontal de criação de conteúdos”⁴⁴ (PAPACHARISSI, 2010:65). Os fóruns de discussão do RT, à semelhança daqueles do IMDb e de outros sites, proporcionam a interação e a formação do senso de comunidade entre os usuários.

Torna-se perceptível, contudo, que essas interações, que deliberam (conforme sugere o título de um dos tópicos dessas conversas) sobre o *terrível chroma key* e o CGI usado em *Oz: Mágico e Poderoso* (2013)⁴⁵, não condizem com as expectativas dos defensores da democracia digital. Apesar dos fóruns “chamarem atenção para tópicos particulares [...] repercutirem questões em níveis local, nacional ou global [...] e estimularem debates e manifestações”⁴⁶ (DAHLBERG, 2001:622), como os defensores da democracia defendem, com relativa frequência, a qualidade dos debates é frágil no que tange à promoção das “deliberações respeitadas e reflexivas”⁴⁷ (Ibid.: p. 620). O caso de *Batman: O Cavaleiro das Trevas Ressurge* (Christopher Nolan, 2012) é sintomático, por exemplo. O site suspendeu os comentários dos usuários sobre o filme após declarações misóginas e depreciativas contra críticos de cinema que avaliaram negativamente o longa. O caso levou o RT a considerar a remoção dos fóruns de maneira generalizada (ITZKOFF, 2012).

⁴⁴ Tradução para: “a participatory culture among media audiences, thus inserting a bottom-up consumer-driven element to the traditionally top-down process of creating media content”.

⁴⁵ Recomenda-se o acesso a *Oz the Great and Powerful – Movie Forum – Rotten Tomatoes*, disponível no endereço www.rottentomatoes.com/m/oz_the_great_and_powerful//forum/?threadid=328154726.

⁴⁶ Tradução para: “draw attention to particular issues [...] spark deliberation at local, national, and global levels [...] stimulate debate and protests”.

⁴⁷ Tradução para: “respectful and reflexive deliberation”.

O papel do *Rotten Tomatoes* de comunidade virtual deve ser considerado, no mínimo, como fomentador daquilo que Dahlberg define como “uma forma *mais branda* de participação democrática”⁴⁸ (DAHLBERG, 2001:620), ao invés do forte modelo de discurso crítico-racional que se imagina. A carência de reflexividade e de um diálogo mais respeitoso levam Tamara Shepherd a afirmar que os fóruns e quaisquer outros conteúdos do site produzidos por usuários não são de fato a *comunidade*, da perspectiva utópica do processo, mas o que Henry Jenkins define como *participação* - em outras palavras, “práticas de consumo moldadas por *protocolos sociais e culturais*”⁴⁹ (SHEPHERD, 2009:38-40).

Outra maneira de interpretar essa função comunitária do *Rotten Tomatoes* é percebê-lo como *comunidade de interesses* homogênea, na qual os desejos, valores e preconceitos dos membros são reforçados e não contraditados, ou simplesmente como uma mídia social *ad hoc* (DAHLBERG, 2001; PAPACHARISSI, 2010; HAGUE, LOADER, 1999). A vinculação do site ao *Flixster*, uma rede social concebida com o intuito de proporcionar a *descoberta* de filmes e o encontro entre pessoas com gostos cinematográficos semelhantes, parece confirmar isso. Assim, no lugar de uma esfera pública *democrática* e *deliberativa*, o *Rotten Tomatoes* oferece uma plataforma, quase que nos moldes dos sites de encontro, de busca de consensos e de pessoas com as mesmas opiniões. Portanto, distante da *heterogeneidade* e do caráter *fragmentário*, o *Rotten Tomatoes* atrai a homogeneidade (pessoas que gostam do que você gosta) no intuito de facilitar a procura por produtos culturais que seriam mais apropriados ao consumo dos seus leitores. As ferramentas do site alinham preferências: seja entre usuários e críticos que compartilham gostos semelhantes (aplicativo do *Pop Secret* e a função *My Critics*) ou entre usuários através das suas interações nos fóruns de discussão.

Em diversos níveis, o site demonstra recursos específicos que a empresa possui e que viabilizam o acesso a dados dos usuários para traçar estratégias de consumo de anúncios publicitários, a semelhança do que faz o *Facebook* e o

⁴⁸ Tradução para: “a ‘weak’ form of democratic participation”.

⁴⁹ Tradução para: “open-ended consumption practices shaped by ‘cultural and social protocols’”.

Flixster. Um olhar atento para as informações fornecidas aos anunciantes do Rotten Tomatoes revela que o site atrai um grupo demográfico homogêneo – e bastante lucrativo. Os usuários do site são, em sua maioria, homens de classe média, universitários, entre 18 e 34 anos e sem filhos (ROTTENTOMATOES.COM). Esse grupo com um perfil de alto potencial de consumo indica as razões pelas quais o consórcio IGN adquiriu o *Rotten Tomatoes*. Apesar de Tamara Shepherd traçar conclusões precipitadas, já que dados empíricos sugerem que há um grande número de usuários hispânicos e americanos de descendência asiática no grupo, baseado no quadro demográfico que fornecemos até aqui, é difícil discordar da avaliação da autora de que o “vislumbre de *democracia* oferecido pelo RT serve, em última análise, para encobrir uma presumível manutenção das hierarquias tradicionais sobre gênero, etnia e classe social”⁵⁰ (SHEPHERD, 2009:33).

Considerações finais

O *Rotten Tomatoes* atenua algumas hierarquias, e sua maior contribuição talvez seja diminuir os limites demográficos que a mídia local tradicionalmente enfrentou (HINDMAN, 2008:89). Antes do *Rotten Tomatoes* e de outros novos portais agregadores de críticas, seria difícil imaginar alguém da Califórnia ou da Nigéria lendo um texto do *Bangor Daily News*. Além disso, o site oferece, apesar de algumas ponderações realizadas anteriormente, uma facilidade de acesso a uma grande diversidade de críticas de cinema.

Há que se ponderar, contudo, que o site não chega a propiciar uma anarquia da produção crítica de cinema, tampouco mina a profissão e o seu *status*. O *Rotten Tomatoes* enaltece a atividade e o valor do crítico tradicional. As perspectivas de uma comunidade no *Rotten Tomatoes* somente podem ser entendidas nos moldes de uma mídia social formada por consumidores com gostos parecidos, ao invés de um modelo utópico de *democracia deliberativa* ou

⁵⁰ Tradução para: “glimmer of ‘democratization’ provided by RT ultimately serves to paper over its presumable maintenance of traditional hierarchies of gender, race, and class”.

esfera pública (DAHLBERG, 2001). Na verdade, o site reforça o modelo de autoridade crítica verticalizado através da sua forma, layout e funcionalidade, inclinando-se para a ideia de que os espectadores devem pautar suas decisões de consumo em discursos críticos, ao invés de anúncios publicitários ou no *boca-a-boca* (SHEPHERD, 2009:41). Longe de fragilizar o *status* da crítica de cinema, o *Rotten Tomatoes* a promove, expondo os potenciais espectadores aos seus modos de escrita. O site endossa a crítica na competição que esse formato sempre enfrentou com discursos informativos, incluindo o marketing oficial, as notícias sobre cinema etc.

A crítica pelo ponto de vista do *Rotten Tomatoes* deve ser entendida como parte de um discurso promocional-informacional, uma função frequentemente não admitida desse gênero textual desde a sua origem. Trata-se de uma função que tem causado grande discussão na contemporaneidade (e em outros tempos também) e que gera uma considerável inquietação entre os comentaristas de cinema. Mais do que qualquer possibilidade de *democratização*, o problema é a fonte do aparente temor de Thompson (2008), McDonald (2007) e outros diz respeito à ontologia da crítica. Nesse sentido, o *Rotten Tomatoes* indica um propósito para a crítica de cinema que ainda gera atrito no setor, o comentário sobre a obra como uma ferramenta da sua comercialização. Autores como Shepherd (2009), seguindo o trabalho de Shyon Baumann⁵¹, lamenta: “os críticos de cinema profissionais podem ter começado suas carreiras como críticos de arte, mas hoje atuam essencialmente como *repórteres de consumo*”⁵² (SHEPHERD, 2009:41). As alegações são de que veículos como o *Rotten Tomatoes* idiotizam a crítica, ao sair da esfera das análises ou avaliações críticas e informativas e adentrar no território da promoção.

É seguro afirmar que o *Rotten Tomatoes* (e outros espaços como o *Twitter* ou

⁵¹ A autora tem como referência do autor o livro *Hollywood Highbrow: From Entertainment to Art* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2007).

⁵² Tradução para: “professional film review may have begun as artistic criticism, but today primarily serve as a kind of *Consumer Report*”.

o IMDb) promove um contínuo *treinamento* dos discursos e formatos tradicionais da crítica, popularizando-a como uma atividade que pode ser praticada por um público mais amplo. Ainda assim, as mudanças realizadas pelo site são sutis e não põem fim às barreiras à entrada e às condições que tornam a prática da crítica uma profissão. Nesse ponto, é preciso explicar o que seriam essas *barreiras à entrada*. Trata-se de um termo usado por economistas para descrever os obstáculos que protegem um mercado de interferências, sendo um conceito articulado para explicar as razões pelas quais algumas atividades estão propensas a monopólios e outras situações que levam a uma possível crise. As *barreiras à entrada* na fabricação de diamantes, por exemplo, incluem os altos custos da compra de equipamentos e da publicidade, as despesas e riscos no contato com materiais escassos e as economias de escala ou a fidelidade do consumidor, que consolidaram companhias como a *DeBeer*. Em outras indústrias e negócios as *barreiras à entrada* podem assumir diferentes formas: para se tornar um motorista de taxi em Nova York, por exemplo, o sujeito deve portar um dos distintivos oficiais da cidade, que são regulados em número e valor. Por sua vez, em muitos países é exigido de profissionais do Direito ou da Medicina que passem em exames e/ou adquiram uma licença para trabalhar (DEMSETZ, 1982).

Existem algumas colocações a respeito dos mecanismos através dos quais a internet tem dissolvido essas *barreiras à entrada* dos críticos amadores. *Qualquer um* com um teclado e conexão à internet pode criar um blog em questão de minutos e se tornar um crítico. Os custos com a disseminação da crítica foram dramaticamente reduzidos na era digital, mas as *barreiras à entrada* permanecem, só que foram transformadas em filtros. Comentar alguma coisa tornou-se mais fácil, mas ser ouvido ficou mais complicado do que nunca. É verdade que existem agora milhões de blogs e os comentadores estão, teoricamente, corretos ao afirmar que qualquer um deles pode ser acessado gratuitamente por bilhões de usuários da internet (HINDMAN, 2008). Contudo, como Matthew Hindman nos lembra, essa hipótese, base dos temores dos críticos profissionais, é traiçoeira: “A

internet proporciona a qualquer cidadão uma potencial audiência em bilhões, da mesma forma que, potencialmente, qualquer um pode ganhar na loteria”⁵³ (HINDMAN, 2008:101). Na verdade, o tráfego na web para blogs é minúsculo: para cada um milhão de blogueiros, apenas algumas dezenas “possuem mais leitores do que o jornal de uma cidade do interior”⁵⁴ (HINDMAN, 2008:128). Para cada crítico amador que atinge um certo sucesso, dez mil trabalharão no anonimato como vozes no deserto, ou seja, críticos que dizem ou escrevem algo, mas que não são lidos.

De diversas maneiras, o potencial e os problemas da nova crítica de cinema se assemelham ao desenvolvimento da produção digital de filmes na década de 1990: as expectativas a respeito da disponibilidade das câmeras digitais, a capacidade de editar um filme no PC e, sobretudo, os desafios de criar uma audiência em um mercado saturado pelo cinema amador. Mesmo que algumas tradicionais *barreiras à entrada* tenham se tornado ultrapassadas, usuários do *Twitter* e outros críticos *online* têm que fazer sua autopromoção. Isso representa uma nova *barreira à entrada* e os economistas mostram como, em razão da “fidelidade a marca” (nesse caso, ao falecido Roger Ebert, a Peter Bradshaw, a um crítico do jornal local etc.), os “novos rivais, ansiosos para vender tanto quanto as empresas experientes, podem precisar mais da publicidade do que as firmas antigas (ou oferecer algum tipo de compensação vantajosa)”⁵⁵ (DEMSETZ, 1982:50).

Assim, acenamos para as conclusões de Matthew Hindman em seus estudos sobre blogs políticos. Apesar da retórica da democracia digital - e se nos basearmos no número de leitores (mais do que nos números de canais ou blogs) -, a internet reduziu a pluralidade e tornou os agentes dominantes ainda mais

⁵³ Tradução para: “The Internet does provide any citizen a *potential* audience of billions, in the same way that *potentially* anyone can win the lottery”.

⁵⁴ Tradução para: “have more readers than does a small-town newspaper”.

⁵⁵ Tradução para: “new rivals, seeking to sell as much as existing firms, may need to advertise more than existing firms (or offer some other compensating advantage)”.

importantes (HINDMAN, 2008). Isso deve confortar os críticos que reagiram com tanta indignação ao pôster de *O Impossível*. “Tecnologias digitais criam espaços públicos, mas não, necessariamente, viabilizam uma esfera pública”⁵⁶ (PAPACHARISSI, 2010:124).

Bibliografia

- ABOUT critics. Disponível em: www.rottentomatoes.com/help_desk/critics.php.
- BERGER, Maurice. “Introduction: The Crisis of Criticism”. In: _____. *The Crisis of Criticism*. Nova York: New York Press, 1998.
- BRADSHAW, Peter. “How Twitter users became the industry’s favourite critics”. In: *The Guardian*, 18 jan. 2013. Disponível em: <http://www.theguardian.com/film/shortcuts/2013/jan/16/twitter-users-film-industrys-critics>.
- CHMIELEWSKI, Dawn C. “Warner Bros buys social network Flixster, parent of Rotten Tomatoes”. In: *Los Angeles Times*, 05 mai. 2011. Disponível em: <http://articles.latimes.com/2011/may/05/business/la-fi-ct-flixter-20110505>.
- COLLIN, Robbie. “Who cares what Twitter critics think?”. In: *Daily Telegraph*, 18 jan. 2013. Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/film-blog/9810807/Who-cares-what-Twitter-critics-think.html>.
- DAHLBERG, Lincoln. “The internet and democratic discourse: Exploring the prospects of online deliberative forums extending the public sphere”. In: *Communication and Society*, 4, 2001.
- DEMSETZ, Harold. “Barriers to entry”. In: *American Economic Review* 72.1, 1982.
- EAGLETON, Terry. *The Function of Criticism: From Spectator to Post-Structuralism*. Londres: Verso, 1984.
- FREY, Mattias. “Introduction: Critical Questions”. In: FREY, Mattias; SAYAD, Cecilia (org.). *Film Criticism in the Digital Age*. New Brunswick, New Jersey e Londres: Rutgers University Press, 2015a.
- _____. *The Permanent Crisis of Film Criticism: The Anxiety of Authority*. Amsterdam: University of Amsterdam Press, 2015b.

⁵⁶ Tradução para: “Digital Technologies create a public space, but do not inevitably enable a public sphere”.

HABERSKI JR.; Raymond J. *It's only a Movie!: Films and Critics in American Culture*. Lexington: University Press of Kentucky, 2001.

HAGUE, Barry N.; LOADER, Brian D. *Digital Democracy: Discourse and Decision Making in the Information Age*. Londres: Routledge, 1999.

HINDMAN, Matthew. *The Mith of Digital Democracy*. Princeton: Princeton University Press, 2008.

ITZKOFF, Dave. "Rotten Tomatoes halts comments on 'Dark Knight'". In: New York Times, 17 jul. 2012. Disponível em: <http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2012/07/17/rotten-tomatoes-halts-reader-comments-amid-dark-knight-furor/>.

JONES, Janet; SALTER, Lee. *Digital Journalism*. Los Angeles: Sage, 2012.

MCDONALD, Rónán. *The Death of the Critic*. Londres: Continuum, 2007.

NEWS Corp. acquires IGN for \$650 Million. Disponível em: <http://www.bloomberg.com/news/articles/2005-09-10/news-corp-dot-acquires-ign-for-650-million>. Bloomberg Businessweek, 10 set. 2005.

OWCZARSKI, Kimberly. "From Austin's Basement to Hollywood's Back Door: The Rise of Ain't It Cool News and Convergence Culture". In: *Journal of Film and Video* 64.3, 2012, p. 03-20.

PAPACHARISSI, Zizi. *A Private Sphere: Democracy in the Digital Age*. Cambridge: Polity, 2010.

ROTTENTOMATOES.COM traffic and demographic statistics. Disponível em: www.quantcast.com/rottetomatoes.com.

ROTTEN Tomatoes – Info: Facebook. Disponível em: www.facebook.com/rottetomatoes/info. A

ROTTEN Tomatoes – Licensing. Disponível em: www.rottentomatoes.com/help_desk/licensing.php. b

RYAN, Tim. "An Oral History of RT, Part One: The Beginning". Disponível em: http://www.rottentomatoes.com/m/rumble_in_the_bronx/news/1736415/comment_s/an_oral_history_of_rt_part_one_the_beginning/. Rotten Tomatoes, 23 jun. 2008a.

_____. "An Oral History of RT, Part Three: Ripe Tomatoes". Disponível em: http://www.rottentomatoes.com/m/mean_girls/news/1736815/comments/an_oral_history_of_rt_part_three_ripe_tomatoes/. Rotten Tomatoes, 15 jul. 2008b.

____. “An Oral History of RT, Part Two: Dotcom Daze”. Disponível em: <http://editorial.rottentomatoes.com/article/an-oral-history-of-rt-part-two-dotcom-daze/>. Rotten Tomatoes, 03 jul. 2008c.

SAYAD, Cecilia. “Critics through Authors: Dialogues, similarities, and the sense of a crisis”. In: FREY, Mattias; SAYAD, Cecilia (org.). *Film Criticism in the Digital Age*. New Brunswick, New Jersey e Londres: Rutgers University Press, 2015.

SHEPHERD, Tamara. “Rotten Tomatoes in the field of Popular Cultural Production”. In: *Canadian Journal of Film Studies* 18.2, 2009, p. 26-44.

SWENEY, Mark. “Warner Bros buys Rotten Tomatoes owner Flixster”. *The Guardian*, 04 mai. 2011. Disponível em: <http://www.theguardian.com/media/2011/may/04/warner-bros-rotten-tomatoes-flixster>.

THOMPSON, Anne. “Crix’ caught losing critical mass”. In: *Variety*, 07 abr. 2008.

WHO are the approved Tomatometer critics? In: *Flixster*, 22 abr. 2014. Disponível em: <http://flixster.desk.com/customer/portal/articles/62675-who-are-the-approved-tomatometer-critics->.



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Fora de Quadro

Cutopia:
aterrorizando o cinema narrativo

Ramayana Lira de Sousa ¹

¹ Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem e do
Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade do Sul de Santa Catarina.

e-mail: ramayana.lira@gmail.com

O texto que apresento para a seção Fora de Quadro é o que preparei para apresentar no Seminário Teoria Queer e Feminista - coordenado por mim e por José Gatti e Maurício Gonçalves - durante o XX Encontro da SOCINE, em 2016, na Universidade Tuiuti do Paraná. À época, interessava-me pensar certas formas de sexualidades dissidentes no cinema narrativo de longa metragem. Tomei como ponto de partida o sexo anal, com sua promessa de transgressão, por um lado, e a cooptação do cu e sua potência pelo capital, por outro. O cinema mostra-se espaço especialmente propício para pensar essa dupla articulação: promessa e opressão. O cinema dos dá a ver a incompletude de qualquer projeto que se fie em uma única expressão da sexualidade como aposta utópica. A temporalidade sugerida não é consecutiva — o cu salvará o corpo (ao cu, antes livre, libertará em seguida o todo). O que apreendemos com o cinema é a simultaneidade.

A forma aqui publicada é exatamente a mesma que foi lida no evento. Quando comecei a escrever o texto, que deveria tomar uma forma acadêmica, ele me escapou. Teimosamente quis ser escrito como roteiro, como se quisesse ser imagem, ser ensaio, ser imagem-ensaio ensaiada no roteiro. Nesse sentido não posso deixar de mencionar a criação de um espaço generoso de experimentação na SOCINE. Eu não sei se essa forma, se esse pensamento desfigurado, teria existido não fosse a SOCINE, para mim, uma rede de encontros e de provocações mútuas, de partilha e de dúvida.

A apresentação desse texto durante o XX Encontro da SOCINE foi singular. Tomou forma graças à participação afetiva e atenta de Alessandra Soares Brandão (no gesto deslocador de ler as falas destinadas a mim no roteiro), Erylly Vieira Jr. (Corpo 1), Diego Paleólogo (Corpo 2) e de todos os participantes do ST que, naquela tarde de outubro de 2016, entoaram animadamente a “Polca do cu”, música de DJ Dolores feita para o filme *Tatuagem*, na sala lotada. Agradeço a essas pessoas pela disposição em se colocar nessa experimentação.

CUTOPIA: ATERRORIZANDO O CINEMA NARRATIVO

Spec Script por
Ramayana Lira de Sousa

Universidade do Sul de Santa Catarina

1. FADE IN: INT. SAUNA

Atravessando os vapores esverdeados de eucalipto, dois corpos sentam lado a lado nos bancos.

V.O. DE ADRIENNE RICH

O que não recebe um nome, não é colocado em imagens, o que é omitido na biografia, censurado na coletânea de cartas, o que recebe o nome de outra coisa, o que é feito difícil de encontrar, o que é enterrado na memória sob uma linguagem inadequada ou mentirosa - isso se tornará não apenas tácito, mas indizível.

CORPO 1

Você vem sempre aqui?

CORPO 2

Todo ano.

CORPO 1

Por que?

CORPO 2

Obsessão.

CORPO 1 se aproxima de CORPO 2, quase tocando. CORPO 2 se afasta.

CORPO 1

Tem medo?

CORPO 2

Nojo.

CORPO 1

De mim?

CORPO 2

Do teu cu.

CORPO 1

Deixa eu te contar uma história.

CORPO 2

Não.

CORPO 1

Eu conto mesmo assim. “Era uma vez um ânus...”

A voz de CORPO 1 vai aos poucos dando lugar à voz de Paul B. Preciado

V. O. DE PAUL B.
PRECIADO

O mito, e eu conto de memória, diz assim: não nascemos homens ou mulheres, nem mesmo nascemos meninos ou meninas. Ao nascer somos um entrelaçado de líquidos, sólidos e géis recobertos por um órgão estranho cuja extensão e peso supera qualquer outro: a pele. É um tegumento que se encarrega de manter tudo contido e dar uma aparência de unidade isolada ao que chamamos de corpo. Enrolada ao redor do tubo digestivo, a pele se abre em seus extremos deixando à vista dois orifícios musculares: a boca e o ânus. Não há, então, diferenças, todos somos um pedaço de pele que, respondendo às leis da gravidade, começa na boca e termina no ânus. Mas havia muita simetria entre esses dois orifícios

e os corpos, simples tubos dérmicos, assustados com a potência indefinida de gozar com tudo (com a terra, pedras, água, animais, outros tubos dérmicos) buscaram formas de controlar-se e de controlar. O medo de que toda a pele fosse um órgão sexual sem gênero os fez redesenhar o corpo, traçando foras e dentro, marcando zonas de privilégio e abjeção. Foi preciso fechar o ânus para sublimar o desejo pansexual, transformando-o em vínculo de sociabilidade, como foi necessário cercar as terras comuns para marcar a propriedade privada. [...] Os meninos-de-ânus-castrados ergueram uma comunidade a que chamaram de Cidade, Estado, Pátria, de cujos órgãos de poder excluíram todos aqueles corpos cujos ânus permaneceram abertos: mulheres duplamente perfuradas por seus ânus e vaginas, seu corpo inteiro transformável em uma cavidade uterina para abrigar futuros cidadão, mas também corpos viados a quem o poder não conseguiu castrar, corpos que renegam o que outros consideram evidência anatômica e fazem da mutação uma estética de vida.

2. INT. SAUNA

Os vapores se adensam. Estranhas figuras emergem deles, figuras também vaporosas, feitas de luz e pó. O olhar atento de CORPO 2 reconhece imediatamente entre elas o anti-super-herói Deadpool sendo impiedosamente enrabado pela sua namorada. Ela pediu, ele deu.

CORPO 2

Parece que é preciso ser anti-herói para ser sodomita.

CORPO 1

Consegue imaginar o Super-Homem...

CORPO 2

... sendo passivo?

CORPO 1

Só usa essa expressão quem acha que o pau é o princípio ativo. Para mim não. Todos agem, cu, pau, buceta, peito, todos agem uns nos outros.

CORPO 2

Então minha coxa está agora agindo sobre a tua mão?

CORPO 1

Isso mesmo!

CORPO 2

Pode tirar, por favor?

CORPO 1

Foi mal.

3. INT. SAUNA

Os vapores se transformam. Aos poucos deixam ver dois cowboys em uma tenda, em longo beijo. A música tocada em um violão, ouvida na imaginação dos dois CORPOS, é suave, as cores suaves, os toques suaves. Os vapores se transformam. Os cowboys estão na tenda novamente, mas agora está escuro, não há música, apenas gemidos, sussurros, grunhidos. O cowboy loiro monta o cowboy moreno com vigor, feito macho. O cowboy moreno aceita o cowboy loiro também com vigor, feito macho.

CORPO 2

Estranho ver uma cena de sexo anti-natural em meio à natureza.

CORPO 1

Anti-natural?

CORPO 2

Isso de desperdiçar esperma no cu. Anti-natural assim. A natureza não é lugar para essas coisas. Lá o que acontece é a reprodução, o espermatozóide encontra o óvulo e disso nasce um...

CORPO 1

...operário...

CORPO 2

... um novo...

CORPO 1

... cidadão da pólis...

CORPO 2

...disso nasce um novo ser humano, era que eu estava dizendo!

CORPO 1

Sei.

CORPO 2

A natureza é o lugar dos machos e das fêmeas.

4. EXT. UM PASTO VERDE

Letreiro: INTERLÚDIO PASTORAL

No prado que se abre todo verde, dois pastores tangem suas ovelhas.

V.O. DE TEÓCRITO
LENDO SEUS "IDÍLIOS"

Não te lembras quando eu te cutuquei e tu sorrindo balançou esse rabinho para mim e se agarrou naquele carvalho?

5. INT. SAUNA

CORPO 1

Os cowboys tentam abrir o ânus para a natureza. Nada mais natural do que tentar destravar o cu para a natureza. Esse espaço natural se torna tão queer quanto esta sauna. Desnaturaliza a natureza. Barbariza a cultura.

CORPO 2 se levanta e vai até as brasas jogar mais água para voltarem os vapores. CORPO 1 acompanha os movimentos de seu traseiro com olhos atentos.

CORPO 2

Pensando bem, é até bonito de ver tanta macheza nesse agarro dos cowboys. Homem, homem, sabe como é? Quando tem aquele abraço de mulherzinha e beijo romântico é tudo luz âmbar, música melosa. Mas na hora do vamos ver, de um montar no outro não tem isso. É tudo azul - cor de homem - e animal.

CORPO 1

É como se o sexo não pudesse ser melodrama? Pois aí ficaria menos macho?

CORPO 2

É bem o que acho.

6. INT. SAUNA

CORPO 1 faz desenhos abstratos nos vapores com o dedo indicador. Ele começa a girar o dedo formando um vórtice. CORPO 2 acompanha com olhar atento os movimentos. Para ver melhor as formas desenhadas, aproxima-se de CORPO 1.

CORPO 1

Posso te dizer que há vários outros prazeres e riscos que os cowboys não enfrentam justamente por causa de toda essa macheza.

MONTAGEM

Cenas do filme “Um estranho no lago” onde homens fazem sexo ao ar livre ao redor de um lago intercaladas com imagens de “Fêtes Champêtres”.

V.O. RAMAYANA LIRA

As festas campestres, ou festas pastorais, eram uma forma de entretenimento popular na França do século 18. Não nos enganemos pelo nome que sugere um divertimento desprezioso, pois se tratava de uma forma estilizada de estar no campo. Ao passear pelos parques e bosques os participantes eram surpreendidos por orquestras escondidas atrás das árvores ou por pessoas fantasiadas. Um flunar que intercalava momentos de contemplação com afetações do corpo. “Um estranho no lago” é uma festa campestre, um passeio formalizado pelo campo em que momentos de contemplação são intercalados com afetações do corpo.

7. INT. SAUNA

CORPO 1 continua desenhando vórtices nos vapores. Quando esses estão formados, ele enfia e retira o dedo do centro. CORPO 2 resfolega.

CORPO 1

Posso te dizer que há vários outros prazeres e riscos que os cowboys não enfrentam justamente por causa de toda essa macheza. Imagine a seguinte situação: um homem passeia pelos arredores de um lago e se depara com vários outros homem fazendo sexo entre os arbustos. Trepar, aqui, não tem nada de romântico. Porque não precisa ter. Esse homem se interessa por um estranho. Vai cercando, vai cercando, até conseguir transar com ele. E nesse momento podemos ver algo que não parecia estar lá, o risco de ser melodramático durante o sexo, o risco de ser ridículo transando ao por do sol alaranjado à beira do lago, em contraluz. São duas maneiras de ver o que a sodomia pode fazer: ela interrompe o melodrama - é o que acontece com os cowboys - ou ela é a pausa quase melodramática em meio à formalização - que é o caso do estranho do lago.

CORPO 2

Começo a entender... mas não seria isso verdade para qualquer tipo de prática sexual?

CORPO 1

Acho que não. Acredito que há configurações de subjetividade soberana que reduzem o ânus a mero tubo excretor. Para ser dono de si o sujeito precisaria fechar o cu, transformá-lo em uma cicatriz.

CORPO 2 senta sobre as próprias mãos

CORPO 1 (CONT.)

É bom lembrar que a expressão soberano vem do latim *super anus*, onde o sufixo anus tem o sentido de proveniência, origem, pertença. Isso nos sugere, na homofonia, um ânus que se posta sobre os outros, uma transcendência que nega a materialidade do desejo e aparece como organização edipianizadora e castradora.

CORPO 2

Soberano. Dono de si. Parece uma boa ideia.

CORPO 1

Mas não é. Essa soberania só sabe do prazer visual que se reduz à escopofilia. Precisamos de outras formas de ver.

8. INT. SAUNA

CORPO 1 se levanta e começa a lentamente andar em círculos, de cabeça baixa.

CORPO 2

Falamos de cowboys e de estranhos no lago, mas há outros corpos, há outros usos do sexo anal.

9. INT. APARTAMENTO

Em um apartamento escassamente mobiliado a performer Sasha Grey está deitada de costas no sofá, uma perna levantada enquanto é penetrada analmente por um homem. Ela geme, grunhe, grita expressões como “Are you using my fucking hole?”, “I want you to make me feel like a fucking piece of shit”, “Straight into the fucking shit hole”.

V.O. DE RAMAYANA LIRA

Conhecida por seus gritos, grunhidos, palavrões, Sasha Grey leva espectadores e espectadoras, parceiros e parceiras de cena - mas, especialmente, os parceiros - a "estremecerem" quando a ouvem. Não são apenas respostas clichês, de incentivo ao ato e de reforço ao ego. São sons irritantes, agudos, xingamentos e remissões ao abjeto que habita seu corpo: "fuck my dirty ass, fuck my shit hole". Essa performance vocal é quase uma paródia dos gemidos e apelos que caracterizam a maior parte da pornografia mainstream. A boca se recusa a ser apenas órgão reprodutor da linguagem - é irônico, claro, pensar a boca como órgão reprodutor, a não ser claro, quando ela se coloca a serviço da mímese. A boca também recusa o bom gosto, a disciplina oral. A boca nos faz lembrar de sua relação direta com o ânus e com as dobras do corpo. A boca como forma aberta.

10. INT. SAUNA

PLANO FECHADO da boca aberta de CORPO 1, mostrando seus lábios, dentes, língua, glote. TRAVELLING para dentro da boca até a imagem se perder na escuridão.

TELA ESCURA. Aos poucos TRAVELLING saindo da boca de CORPO 2 até o exato enquadramento anterior da boca de CORPO 1.

SOM: minuto final de Isidore Isou declamando o poema “Neiges”

11. INT. QUARTO DE HOTEL

Joe Dallessandro enraba Jane Birkin que grita a ponto de acordar os quartos vizinhos.

V.O. DE RAMAYANA LIRA

Narrativamente consensual, o sexo anal, assim como nas cenas de Sasha Grey, parece destravar a boca como caixa de ressonância.

12. INT. SAUNA

COROPO 1 e CORPO 2 sentam lado a lado, ombros e pernas encostados. Olham fixamente para frente.

CORPO 2

Lembro bem de uma cena. Marlon Brando comendo Maria Schneider. Ela grita “não”, “não” e ele continua.

CORPO 1

Pior: manda ela repetir uma bobagem qualquer sobre família. Faz com que a caixa de ressonância dela vire, na verdade, eco da voz dele.

CORPO 2

Trava a boca e o cu.

CORPO 1

O sexo anal hetero, o da norma, onde o homem come a mulher, esse sexo anal no cinema narrativo é quase sempre colocado em duas situações: 1. barganha ou promessa

ou pagamento - como no caso de Kingsman; ou, 2. como punição. É raro ver o prazer da mulher.

CORPO 2

Mas é mesmo mais difícil para a mulher gozar pelo cu.

CORPO 1

Não se trata de verossimilhança. Trata-se dos limites da imaginação. A pergunta é: por que parece ser tão difícil imaginar o gozo anal feminino?

13. INT. SAUNA

PLANO DETALHE de um ânus, mostrando seus movimentos peristálticos.

V.O. DE CORPO 1

Parece haver ainda uma dificuldade em abrir o ânus para todos os corpos, indistintamente. Para alguns corpos é degradante, reforçando narrativas normativas de conformidade dos corpos. Para outros é mais libertador.

14. INT. SALA DE AULA

Durante um congresso sobre cinema, em uma sala de aula que abriga uma discussão sobre o cinema queer e feminista, os participantes, em coro, começam a entoar, baixinho

CORO DOS PARTICIPANTES DO SEMINÁRIO CINEMA QUEER E FEMINISTA

Tem cu tem cu tem cu. Tem cu tem cu tem cu.

V.O. DE PAUL B.
PRECIADO

O ânus não tem sexo, nem gênero, como a mão, escapa à retórica da diferença sexual. Situado na parte traseira e inferior do corpo, o ânus borra também as diferenças personalizadas e privatizantes do rosto. O ânus desafia a lógica da identificação do masculino e do feminino.

O corpo dos participantes do seminário continua baixinho e esses, aos poucos, vão se dando conta que há algo de deliciosamente mimético na palavra cu. A boca imita o ânus ao enunciá-lo. Prova de que, um dia, voltarão a soar juntos.

montagem

Cenas de sexo anal de filmes como Crimes de paixão, Calígula, Tropa de Elite, Saló.

V.O. DE RAMAYANA LIRA

Como fazer para partir do primeiro filme que comento até chegar ao último? Que percurso é esse, de que ferramentas preciso para chegar lá? É preciso ampliar a constelação das cenas de sodomia, cada nova instância provocando uma transformação no todo. O ponto de partida é esse: o que as cenas de sexo anal fazem com os filmes? O percurso: experimentações com as justaposições, o confronto com o todo de cada filme e com as cenas de outros filmes. Ponto de chegada: indefinido. Para uma teoria do cinema, não se trata de tornar o cu um outro órgão genital, mas de desgenitalizar todo o corpo, a partir do ânus. Um comum que não é próprio de ninguém, cu-mum. Cutopia.

15. INT. SAUNA

Os vapores estão tão densos que mal diferenciamos os dois corpos sentados lado a lado.

CORPO 1

Quero enfiar o dedo do teu cu e o sentir aberto, enfiar a língua no teu cu, te empalar com a minha língua até chegar a beijar a tua língua com a língua com que te empalei. Será possível? É para hoje? É para quando?

FIM.

A REVISTA REBECA é uma publicação da

