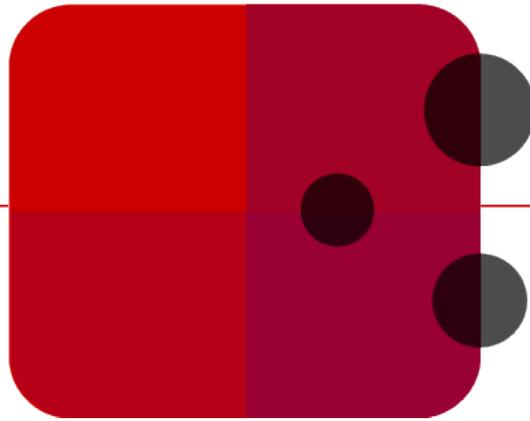
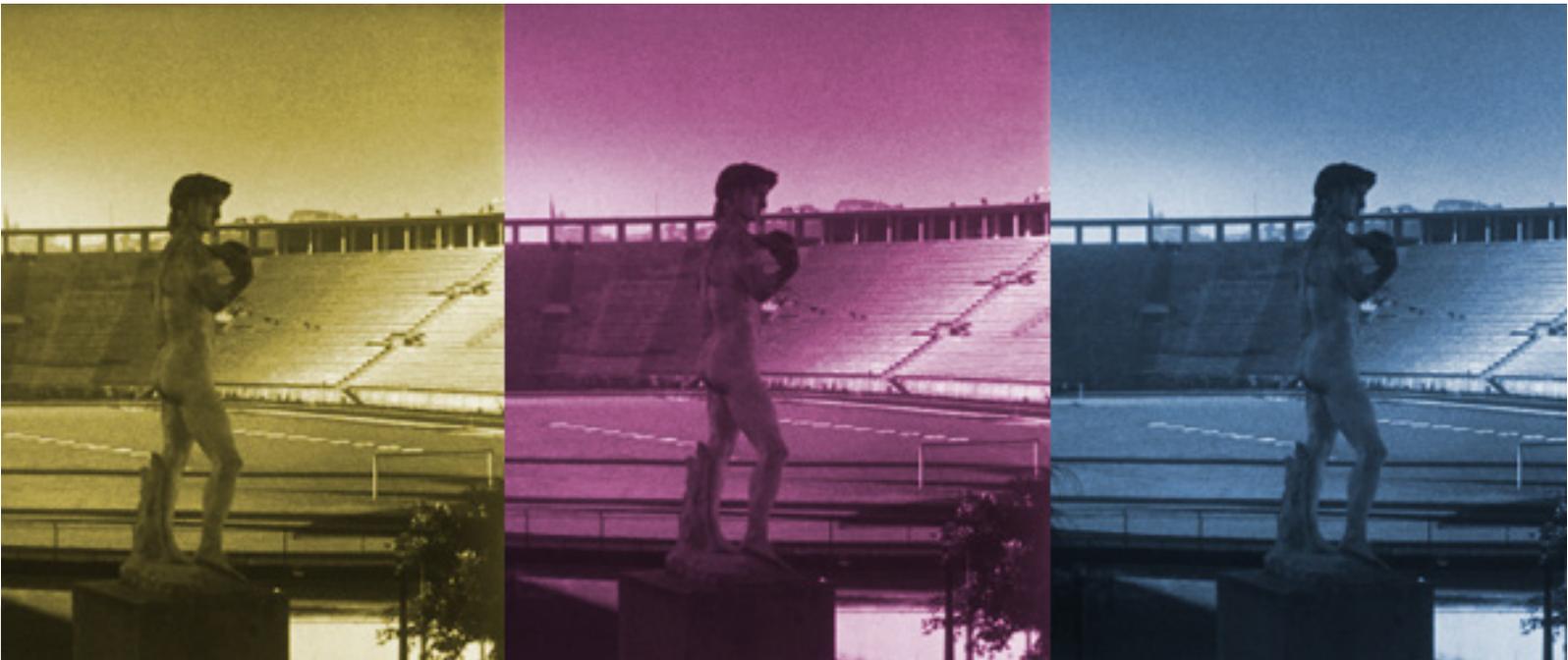


rebecca



revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual



Dossiê

A memória da expressão audiovisual

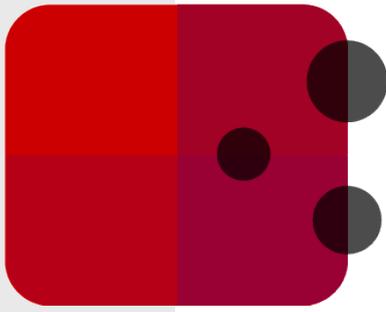
Entrevista

Cecília Antakly Mello entrevista o cineasta Tsai Ming-liang

janeiro-junho 2013 | ano 2 | numero 3

ISSN: 2316-9230

rebeca



Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

Publicação da Socine - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

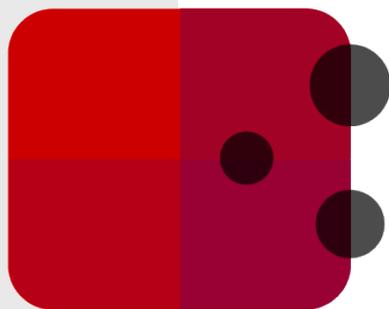
Semestral – primeiro semestre de 2013

ISSN: 2316-9230

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

CDD – 21.ed. – 302.2

rebeca



A *Rebeca* - revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual, é editada pela Socine, publica artigos, entrevistas, resenhas e trabalhos criativos inéditos de doutores e doutorandos nas áreas de cinema e audiovisual. - A *Rebeca* é uma revista acadêmica com periodicidade semestral

Site

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

E-mail

rebeca@socine.org.br

Período

janeiro-junho de 2013

Foto da capa

Baseada em fotograma do filme *Comício*, acervo da APERJ

Projeto gráfico e Assistência editorial

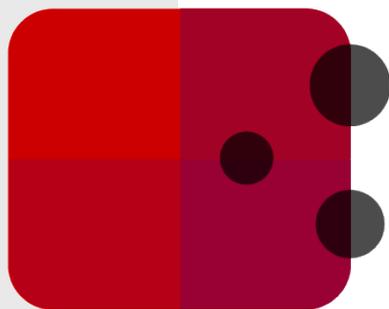
Paula Paschoalick

Revisão

Monica Cruz de Aguiar

ISSN

2316-9230



Socine

Diretoria

Maria Dora Mourão (USP) – Presidente

Anelise R. Corseuil (UFSC) – Vice-Presidente

Mauricio R. Gonçalves (Senac) – Tesoureiro

Alessandra Brandão (UNISUL) – Secretária

Conselho Deliberativo

Adalberto Müller (UFF)

André Brasil (UFMG)

Andréa França (PUC-RJ)

Consuelo Lins (UFRJ)

Gabriela M. Ramos de Almeida(UFRGS) - discente

João Guilherme Barone (PUC-RS)

Josette Monzani (UFSCar)

Laura Cánepa (UAM)

Lisandro Nogueira (UFG)

Luiz Antonio Mousinho (UFPB)

Mariana Baltar (UFF)

Ramayana Lira (UNISUL)

Reinaldo Cardenuto Filho (USP) - discente

Rodrigo Carreiro (UFPE)

Rosana de Lima Soares (USP)

Rubens Machado Júnior (USP)

Sheila Schvarzman (UAM)

Comitê Científico

Angela Prysthon (UFPE)

Bernadette Lyra (UAM)

César Guimarães (UFMG)

José Gatti (UTP/UFSC/SENAC)

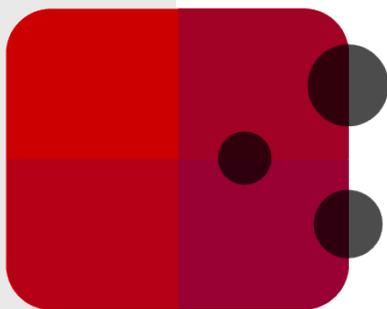
João Luiz Vieira (UFF)

Miguel Pereira (PUC-RJ)

Secretária e Webmaster

Paula Paschoalick

rebecca



Rebeca

Editora Chefe

Anelise R. Corseuil

Editores Executivos

João Guilherme Barone - Seção Dossiê

Laura Cánepa - Seção Temáticas Livres

André Piero Gatti - Seção Entrevistas

Alexandre Figueirôa – Seção Resenhas e Traduções

Rubens Machado Jr. - Seção Fora de Quadro

Conselho Editorial

Afrânio Mendes Catani

Ana Isabel Soares

Bernadette Lyra

Catherine L. Benamou

Cecília Sayad

João Luiz Vieira

José Gatti

Randal Johnson

Rosana Soares

Stephanie Dennison

Conselho Consultivo

Anna McCarthy

Arthur Autram F. de Sá Neto

Carlos Roberto de Souza

Consuelo Lins

Ella Shohat

Fernão Pessoa Ramos

Ismail Xavier

Lauro Zavala

Lúcia Nagib

María De La Cruz Castro Ricalde

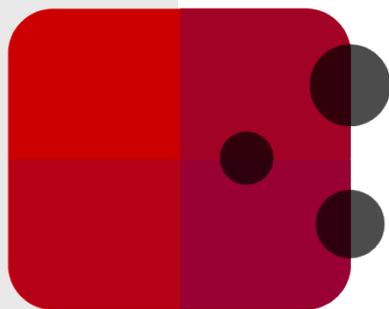
Oliver Fahle

Robert Burgoyne

Robert Stam

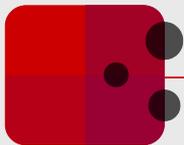
Susana de Sousa Dias

Tamara Falicov

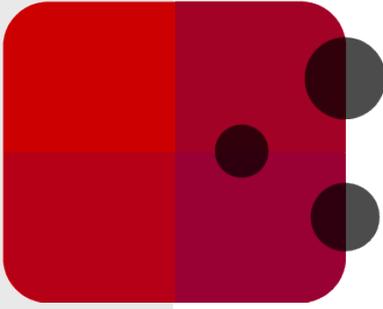


Sumário

| | |
|----------|---|
| pág. 10 | Apresentação |
| | Dossiê |
| pág. 14 | A genealogy of electronic moving image displays <i>William Boddy</i> |
| pág. 33 | La construcción de una memoria peronista en <i>La hora de los hornos</i> y <i>Los hijos de Fierro</i> : del pueblo unido al pueblo fragmentado <i>Ignacio Del Valle Dávila</i> |
| pág. 62 | Relatos fantasmas: os filmes históricos cinemanovistas e a política cultural da ditadura civil-militar nos anos 1970 <i>Carlos Eduardo Pinto de Pinto</i> |
| pág. 89 | Fantasmas do Arquivo <i>Adriana Maria Cursino Menezes</i> |
| pág. 104 | <i>Acabaram-se os otários</i> : compreendendo o primeiro longa-metragem sonoro brasileiro <i>Rafael de Luna Freire</i> |
| pág. 129 | A memória <i>outsider</i> em <i>A Figueira do Inferno</i> do Telephone Colorido <i>Ricardo César Maia</i> |
| pág. 156 | Entre fotografia e cinema: Ruy Santos e o documentário militante no Brasil dos anos 1940 <i>Maria Teresa Bastos e Maria Guiomar Ramos</i> |
| | Temáticas livres |
| pág. 185 | Medo e experiência urbana: breve análise do filme <i>O Som ao Redor</i> <i>Cristiane da Silveira Lima e Milene Migliano</i> |
| pág. 210 | <i>Voar é com os pássaros</i> de Robert Altman: inconformismo e mercado no cinema norte-americano dos anos 70 <i>Marcos César de Paula Soares</i> |



- pág. 237 Uma troca de olhares: Homero x Angelópoulos
Celina Figueiredo Lage
- pág. 250 Cinema e construção cultural do espaço geográfico
Maria Helena Braga e Vaz da Costa
- pág. 263 Permanência e desaparecimento: a cidade e o cinema de Tsai Ming-Liang
Cecília Antakly Mello
- pág. 283 Entrevista
Entrevista com Tsai Ming-liang
Cecília Antakly Mello
- pág. 297 Resenhas
Imagens vigiadas: cinema e guerra fria no Brasil, 1945-1954
José Gatti
- pág. 303 O problema ainda sem nome: masculinidades
Raphael de Boer
- pág. 310 Fora de quadro
Luta nas ruas contra o espetáculo?
Anselm Jappe
- pág. 315 Três sinopses
Marco Dutra
- pág. 318 Glauber por ele mesmo?
Jomard Muniz de Britto
- pág. 327 Luz Tropical Brasileira
Waldemar Lima
- pág. 333 Constelação
Guilherme de Almeida



Content

page 10

Presentation

page 14

Special section

A genealogy of electronic moving image displays

William Boddy

page 33

The building of a peronist memory trough *La hora de los hornos* and *Los hijos de Fierro*: going from united to fragmented people

Ignacio Del Valle Dávila

page 62

Ghost reports: historical movies from the Cinema Novo and the cultural policy of the 70's Brazilian civil-military regime

Carlos Eduardo Pinto de Pinto

page 89

Ghosts from the archive

Adriana Maria Cursino Menezes

page 104

Acabaram-se os otários: understanding the first Brazilian sound feature film

Rafael de Luna Freire

page 129

The memory outsider in Telephone Colorido's *A Figueira do Inferno*

Ricardo César Maia

page 156

Between photography and cinema: Ruy Santos and the militant documentary at the 40's in Brazil

Maria Teresa Bastos e Maria Guiomar Ramos

General articles

page 185

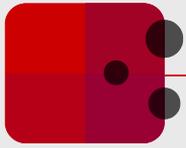
Fear and urban experience: brief analysis of the movie *O Som ao Redor*

Cristiane da Silveira Lima e Milene Migliano

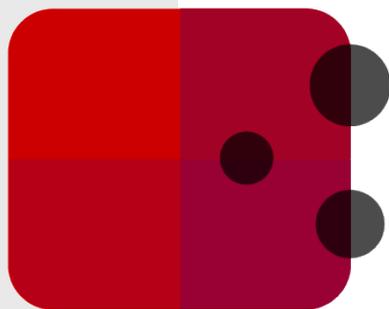
page 210

Brewster McCloud: nonconformity and the North American cinema market from the 70's

Marcos César de Paula Soares



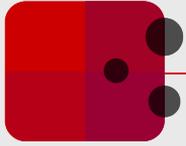
- pág. 237 : A change of glances between Homer and Angelopoulos
Celina Figueiredo Lage
- Cinema and cultural construction of geographical space
Maria Helena Braga e Vaz da Costa
- pág. 263 : Permanence and fading: the city and the cinema of Tsai Ming-liang
Cecília Antakly Mello
- Interview
- pág. 283 : Interview with Tsai Ming-liang
Cecília Antakly Mello
- Reviews
- pág. 297 : *Imagens vigiadas: cinema and the Cold War in Brazil, 1945-1954*
José Gatti
- pág. 303 : The issue yet to be named: masculinities
Raphael de Boer
- Fora de quadro
- pág. 310 : Riot in the streets against the spectacle?
Anselm Jappe
- pág. 315 : Three synopses
Marco Dutra
- pág. 318 : Glauber by himself?
Jomard Muniz de Britto
- pág. 327 : Brazilian Tropical Light
Waldemar Lima
- pág. 333 : Constellation
Guilherme de Almeida



APRESENTAÇÃO

O terceiro volume de *Rebeca* consolida nosso esforço em publicar um periódico científico na área de estudos de cinema e do audiovisual, de qualidade, com fluxo contínuo e inclusão em sistemas indexadores e de avaliação, como o QUALIS e o LATINDEX, além de outros indexadores a que estaremos em breve submetendo o periódico. Nos três números publicados mantivemos o fluxograma, com sistemas de pareceres duplos e triplos, publicando um total de 36 artigos, 9 resenhas, 14 ensaios criativos e 3 entrevistas nas nossas diversas seções. *Rebeca* também se consolida como um canal de publicações para pesquisadores estrangeiros, com vários artigos publicados em inglês e espanhol

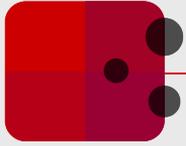
O Dossiê desta edição da *Rebeca* é dedicado a reflexões relacionadas à memória da expressão audiovisual, apresentando uma seleção de sete artigos com abordagens que transitam por diversos aspectos sobre o tema. Em *A genealogy of electronic moving image displays*, William Boddy apresenta uma instigante reflexão sobre o atual processo de “transição digital” em curso na cultura da imagem em movimento. O artigo de Ignacio Del Valle Dávila *La construcción de una memoria peronista en La hora de los hornos y Los hijos de Fierro: del pueblo unido al pueblo fragmentado* trata da reinterpretação do peronismo pela esquerda argentina, a partir de dois filmes, *La hora de los hornos* e *Los hijos de Fierro*. Já as relações entre memória e história por meio do embate entre o Cinema Novo e a ditadura civil-militar nos anos 1970, é o recorte de *Relatos fantasmas: os filmes históricos cinemanovistas e a política cultural da ditadura civil-militar nos anos 1970*, proposto por Carlos Eduardo Pinto de Pinto. Em *Fantasmas do arquivo*, Adriana Maria Cursino Menezes analisa a mudança de paradigma no uso de arquivo e das novas formas práticas experimentais da memória com o *found footage*. Em *Acabaram-se os otários: compreendendo o primeiro longa-metragem sonoro brasileiro* Rafael de



Luna Freire Correio faz um resgate analítico da produção de *Acabaram-se os otários* (1929) e da transição conturbada do cinema silencioso para o sonoro no Brasil. Em *A figueira do inferno* do Telephone Colorido, Ricardo César Maia investiga o audiovisual pernambucano do coletivo Telephone Colorido, problematizando o que seria produto de uma memória outsider. Fechando o dossiê, Maria Teresa Bastos e Maria Guiomar Ramos se aprofundam na obra de um dos expoentes do cinema militante de esquerda brasileiro, surgido nos anos 1940, no artigo *Entre fotografia e cinema: Ruy Santos e o documentário militante no Brasil dos anos 1940*.

Na seção dedicada aos temas livres, *Rebeca* dá a volta ao mundo com textos sobre cineastas do Brasil, EUA, Grécia e Taiwan. Cristiane da Silveira Lima e Milene Migliano escrevem sobre *Medo e experiência urbana: breve análise do filme O som ao redor*. Marcos César de Paula Soares discute a obra de Robert Altman no contexto de Hollywood, em *Voar é com os pássaros: inconformismo e mercado no cinema norte-americano dos anos 70*. Já Celina Figueiredo Lage reflete sobre a obra do cineasta grego Theo Angelopoulos em *Uma troca de olhares entre Homero e Angelopoulos*. Por fim, Cecília Antakly Mello traz o texto *Permanência e desaparecimento: a cidade e o cinema de Tsai Ming-Liang*. A seção conta ainda com a reflexão de Maria Helena Braga e Vaz da Costa sobre *Cinema e construção cultural do espaço geográfico*.

Dessa vez trazemos, em *Fora de quadro*, desde artigos de momento, produzidos no calor da hora, até outros muito distanciados, há anos luz de sua eclosão original. Em *Luta nas ruas contra o espetáculo?*, Anselm Jappe retoma o maio de 1968 francês e a *Sociedade do espetáculo*, formulada por Guy Debord, para distinguir as manifestações recentes do Brasil e da Turquia, das demais, que vinham estourando pelo mundo desde as “primaveras árabes”, *Occupy Wall Street* e os espanhóis *Indignados*. Leremos em seguida o jovem cineasta Marco Dutra, nos apresentando três sinopses que mal acabam de vir à luz. Em *Glauber por ele mesmo*, Jomard Muniz de Britto nos propõe um *found footage* do livro *Revolução do Cinema Novo*, cometendo um atentado poético com frases dele apropriadas. Instado a conferir os dados de sua mini biografia, nos manda um e-mail autorreflexivo que glosa a sua apresentação bem como o seu texto,



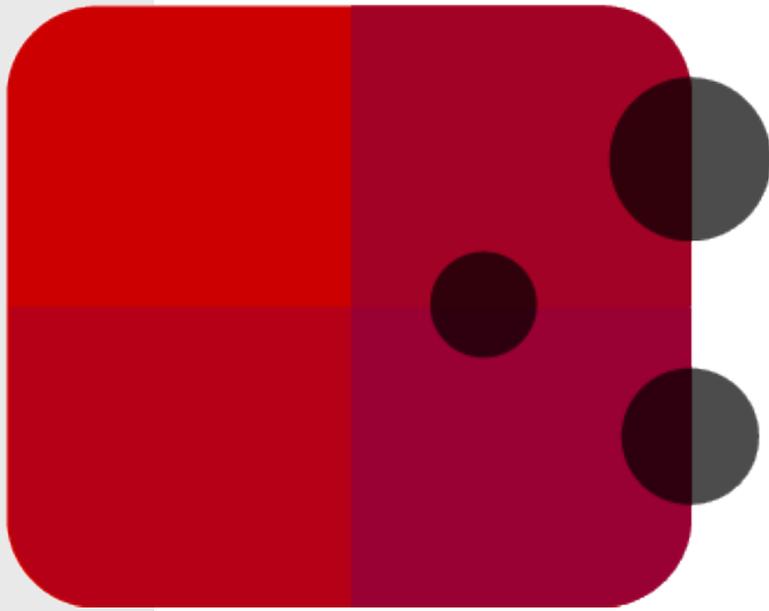
deixando-nos anexá-lo como um desdobramento interno do que se acabou de ler. E para não ficarmos em palavras sobre palavras, o fotógrafo de *Deus e o diabo na terra do sol*, Waldemar Lima, nos oferece o que vinha filtrando por décadas, um depoimento conciso, síntese de sua visão da *Luz tropical brasileira*. Por fim trazemos uma remota *Constelação*, de Guilherme de Almeida, que revela em páginas envelhecidas a sensibilidade moderna de um crítico de cinema, “cronista”, como preferia dizer, mas crítico pioneiro sob muitos aspectos, aqui interessado no encanto específico de uma atuação da atriz Marion Davies.

A seção Resenhas apresenta a análise do livro *Imagens vigiadas: cinema e guerra fria no Brasil, 1945-1954*, de Alexandre Busko Valim, historiador da Universidade Federal de Santa Catarina. A obra apresenta um levantamento minucioso da propaganda anticomunista realizada por agências dos EUA nas décadas de 40 e 50, no Brasil, e segundo José Gatti, é um trabalho fundamental para a compreensão do contexto cinematográfico no período. Já a resenha de Raphael de Boer analisa o livro *Masculinidades: teoria, crítica e artes*, organizado por Fernando Marques Penteado e José Gatti.

Desejamos a todos uma boa e produtiva leitura.

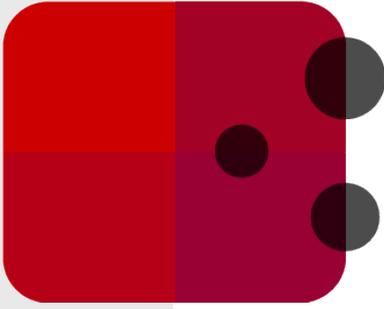
Anelise R. Corseuil – Editora-chefe; João Guilherme Barone – Seção Dossiê; Laura Cánepa – Seção Temas Livres; André Piero Gatti – Seção Entrevistas; Alexandre Figueirôa – Seção Resenhas e Traduções; Rubens Machado Jr. – Seção Fora de Quadro.

rebecca



DOSSIÊ

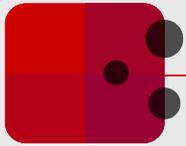
rebecca



A genealogy of electronic moving
image displays

William Boddy¹

1. Professor in the Department of Communication Studies at Baruch College, City University of New York. E-mail: william.boddy@baruch.cuny.edu



Resumo

O presente artigo trata de um dos elementos do atual processo de “transição digital” em curso na cultura da imagem em movimento. Tal processo inclui a mudança para a transmissão digital terrestre, a introdução do gravador digital de vídeo e a passagem para formatos digitais na apresentação de filmes em salas de exibição. Mais especificamente, gostaria de abordar algumas das estratégias promocionais relacionadas à transição recente da tecnologia do tubo de raios catódicos para a tela plana envolvendo não só nos aparelhos de televisão domésticos, mas telas fora do ambiente da casa, assumindo escalas variáveis, desde aparelhos que cabem na palma da mão a grandes telões em locais públicos.

Palavras-chave

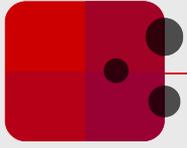
Imagem em movimento, transmissão digital, estratégias promocionais, televisão.

Abstract

This essay addresses one element of the ongoing process of moving image culture “going digital”, a process which includes the move to digital terrestrial broadcasting, the introduction of the digital video recorder, and the shift to digital formats in theatrical film exhibition. Specifically, I would like to explore some of the promotional strategies associated with the recent shift from cathode-ray tube to flat panel display technologies, not only in domestic television receivers, but also in flat panel displays outside the home ranging in scale from hand held devices to massive electronic billboards in public venues.

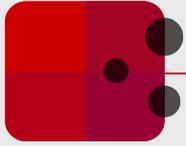
Keywords

Moving image, digital broadcasting, promotional strategies, television.



This essay addresses one element of the ongoing process of moving image culture “going digital”, a process which includes the move to digital terrestrial broadcasting, the introduction of the digital video recorder, and the shift to digital formats in theatrical film exhibition. Specifically, I would like to explore some of the promotional strategies associated with the recent shift from cathode-ray tube to flat panel display technologies, not only in domestic television receivers, but also in flat panel displays outside the home ranging in scale from hand held devices to massive electronic billboards in public venues. If historical periods of traumatic technological change like our own throw into relief the competing interests and strategies of dominant market players, they also suggest the ways in which the rhetoric of technological novelty can obscure some enduring habits of thought in the manner in which media change is understood. To explore this tension between novelty and continuity, I want to examine some of the ephemeral, self-serving advertising and promotional texts created by the would-be architects of contemporary technological transformation.

One such ephemeral if suggestive text is the 2006 ad, entitled *Pull Out*, from the Korean electronics manufacturer LG made at Young & Rubicam’s New York-based agency Brandbuzz by a British creative director and an Australian director and shot in São Paulo. LG’s marketing brief was simple: despite producing more flat panel displays than any other firm, the South Korean company faced low name recognition in a market of declining opportunities for product differentiation, and the campaign thus aimed to build brand identity across its entire flat-screen business rather than promote any specific product. The result, in the form of a 30-second commercial, it evokes a seemingly infinite and sometimes vertiginous recession across eight flat screens ranging in scale from mobile phone to Jumbotron, in tracking the quotidian circular journey of its walking woman protagonist across a series of domestic and public spaces. While evoking Anne Friedberg’s 19th century urban *flâneuse* across a city-symphony day-in-the-life landscape accented by a variety of electronic screens (a sort of Vertovian *The Woman with the Cell Phone Camera*), its female protagonist nevertheless remains strikingly solitary and self-absorbed as she moves across the disparate domestic and

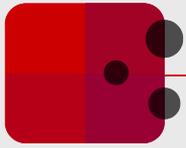


public spaces of daily life. Somewhat ominously, the commercial's overall effect constructs her as much an object of surveillance in a continuous mobile panopticon as an active narrative agent or even a viewing subject.

It is significant that the shift to flat panel displays has coincided with the long-running fragmentation and dispersal of the traditional television audience, causing established firms in broadcasting and advertising to zealously pursue the increasingly mobile and elusive audience beyond the home. Recent moves by broadcast networks into an astonishing range of digital out-of-home media, including “captive audience” networks aimed at viewers trapped in elevators, taxi cabs, doctors’ waiting rooms, public transportation terminals, gas pumps, and retail check out lines, have challenged television’s traditional textual forms, viewing protocols, and economic models (BODDY, 2011: 76-101). To the inevitable challenge of using existing technological platforms to promote advanced domestic display technologies – witnessed in the earlier launches of 3D TV, HDTV, and color TV – has been added the new difficulties of addressing dwindling network audiences equipped with digital video recorders, video on demand, and internet protocol TV, all serving to diminish the power of the traditional 30-second advertising spot. It’s no accident that the marketing of flat panel TV sets has been marked by the prominent use of DVR-enabled interactive features, web-based viral campaigns, social media, and elaborate digital out-of-home campaigns.

Selling the flat panel display

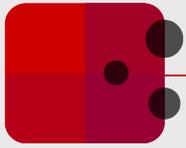
The migration of the cathode ray tube (CRT) from the oscilloscope of 1897 to World War II radar, postwar television, and computer graphic interfaces in the early 1970s (SIGGRAPH was formed in 1974) highlights a remarkably durable technological platform for the display of electronic moving images. Its current dominant replacement, the liquid crystal display (LCD), was introduced for use in electronic calculators in the 1970s and in the new product category of laptop computers in the early 1980s. LCD screen sizes, in its own version of Moore’s Law, doubled every 18 months between 2000 and 2006 while prices fell steadily.



The LCD's conquest of the TV set market after 2000 was achieved more quickly than many in the industry expected, and the last quarter of 2005 marked the first time when Japanese LCD exports topped those of CRT screens. By the end of the same year, the world's largest CRT factory, a joint venture of Philips and LG, had gone into receivership, and Sony abandoned all CRT production (MACEDONIA, 2006: 83-86).

The shift to the LCD was particularly traumatic for consumer electronics giant Sony, which was going through a painful US\$2 billion retrenchment under new CEO Howard Stringer, who eliminated 600 of the company's 3000 sprawling consumer product lines and cut 7 percent of Sony's global workforce. In 2006, operating with much lower profit margins than Apple or Samsung, Sony was losing money in its core electronics business (responsible for 70 percent of its overall revenues), and its stock was trading at less than 1/3 of its 2000 level (SIKLOS & FACKLER, 2006). By 2005 Sony had been overtaken by Sharp in the LCD market and responded in part by launching a 50/50 joint Korean LCD manufacturing venture with Samsung. For industry observers, the collaboration underscored the formidable economies of scale of fabricating large glass displays which compelled even the largest firms to share development costs (SPULBER, 2007: 54-55).

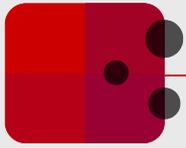
By the end of 2005 Sony announced plans to concentrate its consumer electronics efforts in the launches of the PS3 and the Blu-Ray disk player and in regaining market share in LCD displays, whose clarity, Howard Stringer told an industry group in 2006, was such that "watching grass grow is fundamentally exciting" (SIKLOS & FACKLER, 2006). Sony's transition to the LCD was especially challenging, since the company was intent on maintaining its established price premium within a flat screen sector that threatened to become a commodity market amid rapidly falling prices. As Sony's United States advertising agency explained at the time: "How do you capture the lead when you're charging a huge premium for product that you're making on the same line as your toughest competitor, all because you missed a major shift in the market?" (The world's first television for men and women. Effie awards press release). Sony's distinct Bravia TV set marketing campaigns in Europe and the United States between 2005 and



2009 suggest not only the specific contexts of an increasingly competitive flat panel manufacturing sector and a peripatetic and recalcitrant media audience, but also dramatized the enduring tropes of spectacle, technology, and gender in popular discourses around electronic media.

As elaborately laid out in its accompanying making-of web video, the production of Sony's 2005 spectacular two-and-a-half minute commercial *Balls* represented an extremely ambitious logistical challenge. The multi-day shoot by Sony's ad agency Fallon followed eight months of planning, and involved six cameras, several prop cars, seven hours of footage, and ten canons shooting 250,000 multi-color bouncy balls (the director boasted that "we went to every fun fair dealer in the country. Kids in America won't be finding bouncy balls for a while") (DIAZ, 2005). The commercial's November 2005 United Kingdom broadcast, occupying the entire two and a-half minute break before a Manchester United versus Chelsea football match on Sky Sports, was followed by 60-second TV spots and cinema advertisements for both Imax and conventional screens. The TV spots were supplemented by print press, outdoor, and in-store promotions, part of Bravia's 30 million Euro pan-European marketing campaign (the commercial also aired in Australia and New Zealand) (Thinkbox, "Sony Bravia –Balls").

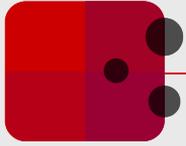
One of the striking features of the Fallon's Bravia campaign was its attempt to move beyond the discrete commercial spot into an array of web-based elements, including the seeding of video materials on Flickr and YouTube, blogger submissions, agency-supplied behind-the-scenes videos, high definition images, wallpaper, and screen savers which website visitors could download and share via their PSPs and mobile phones. The United Kingdom ad trade publication *Revolution* noted that *Balls* also inspired digital out-of-home's "first creative hit" in an escalator installation in the London underground. The web response to *Balls* was robust: "17.500 sites were linked to Bravia-advert.com; more than two million people visited the site; the TV ad had 1.8 million views on the site and was downloaded 40.000 times; and there were an estimated seven million further viewings on Google Video, YouTube and other web 2.0 sites", and Jose Gonzales's *Heartbeats* soundtrack reached number three on the UK singles chart (FURNESS, 2006: 46). YouTube is still replete with commercial appropriations



and film-school parodies of *Balls* and *Paint*, and as late as 2012, the trade press still making reference *Balls's* visibility and impact. The subsequent Fallon Bravia ads followed the spectacular scale and web-intensive model of *Balls*. In the case of *Paint*, Sony further emphasized the internet components of the campaign, launching the 30-second commercial on the internet before broadcast, planning web elements early on in the production process (including providing three bloggers Sony camcorders and behind-the-scenes access), adding RSS feeds to an expanded colorlikenother.com website, and releasing a video game which won the number one slot on the United Kingdom's Channel Four's games site after its launch (FURNESS, 2006: 46). Reassuring bloggers who expressed environmental concerns over firing 70.000 liters of paint in a derelict Glasgow tower block, a Sony executive noted that "we posted information on the clean-up process and pointed out that the paint was drinkable" (FURNESS, 2006: 46).

The apotheosis of the ascendancy of the online community model over the traditional television spot was Fallon's 2008 spectacular marketing stunt for Sony's digital cameras. Rather than producing a broadcast ad, Sony's ad agency handed out cameras to 100 bloggers and invited them to record the release of 460 million liters of foam in downtown Miami. The ad industry sponsors of the 2008 Wildfire Awards praised the resulting web product, explaining, "By involving a community, Sony set out to create an experience rather than an ad. Those who participated got to feel a sense of ownership, and the brand got to linger longer than a typical 30-second commercial would" (BERNADIN & KEMP-ROBERTSON, 2008). Overall, Sony's recent consumer electronics marketing efforts reflect the shifting strategies and platforms within the advertising business in the face of a rapidly changing technological landscape.

Collectively, the European Bravia ads share a self-evident aspiration to the status of art, as Lynn Spigel notes in discussing *Paint* in the opening pages of her 2009 book *TV By Design*: "the commercial looks more like a piece of performance art than an ad for a household appliance", she remarked (SPIGEL, 2008: 1). One trade commentator at the time wrote that the earlier *Balls* advertisement "reads more like an art film rather than an advertisement", and the Bravia commercials' eschewal of conventional narration and product demonstration, along with their



foregrounded and autonomous soundtracks, spectacular scale, highly identifiable public settings, and visual excess, bring them closer to the art-world contexts of video installations, site specific earthworks, and performance art than to the aesthetic conventions of the standard television commercial. In fact, at the time Fallon was accused of plagiarizing independent artists' work in both the Play-doh and Zoetrope ads, evoking the strong body of work by artists and filmmakers in such public large screen projections, including Robert Lepage's 2008 *The Image Mill* installation in Quebec City, Mark Simon Hewis's seven-minute film, *The Life Size Zoetrope* (2007) and the program of films and installations projected in various public spaces commissioned by the 2009 Rotterdam Film Festival, under the theme Size Matters (The YouTube dilemma, *Creative Review*, 2009: 26).

Not surprisingly, Fallon's Bravia campaign attracted a great deal of industry attention. Adweek critic Barbara Lippert wrote of *Balls*: "what really takes *cojones* is that Sony has made such an expensive bet on one elaborately produced, two-and-a-half-minute minimovie that features nothing more than 250,000 wildly colored rubber balls descending on San Francisco" (LIPPERT, 2005). One industry commentator noted *Ball's* 2006 Clio Award ceremony reception:

The ad folks, predictably, loved this spot, because its execution involved lots of expense and complication. "Can you imagine how many windows they broke?" murmured a guy in the next row at the awards ceremony. He could not conceal his envious smile. "What an outrageous shoot!" agreed the guy next to him. "They're still picking up those balls!" Ad-industry folks get bored of making conventionally effective 30-second spots and are always seeking out new, ambitious projects for themselves (Shel Silverstein, *Slate Magazine*).

A 2011 Samsung commercial set in a public square in Amsterdam, part of an 8 million Pound effort to promote its new 3D TV product line, in part reflects the move to Samsung of Fallon's Mikah Martin-Cruz (who worked on the Bravia campaign). Meanwhile, Sony has switched ad agencies twice since ending its 6 year alliance with Fallon in 2009. In 2011 the trade journal *Marketing* noted the strategic importance of the domestic television receiver market (despite its

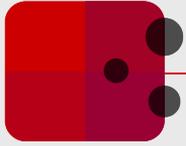


declining profit margins) as the gateway for other consumer electronics in the home, given the product's unique potential to create an emotional bond with consumers, and argued that the logic of such marketing spectacles remained compelling. The article quoted a Grey advertising executive who worked on the Sony account: "Brands in this market need to have huge aspiration. If they don't, they risk always playing around in the periphery" (BASHFORD, 2011: 17).

In visual style, both the Bravia ads and their associated making-of videos take elaborate pains to foreground their internal audience, depicting civilian witnesses of the featured technological stunt via the highly conventionalized shot/reverse shot pattern of the Hollywood spectacle film, in a similar attempt to evoke the power of the technological sublime which eludes direct representation. At the same time, the emphasis on the reaction shot endemic to such marketing efforts also flows precisely from the implied impossibility of adequately representing the new visual and emotional experience on offer from the enhanced technological artifact.

In a kind of *reductio ad absurdum*, a very different recent example of the attempt to evoke the technologically inexpressible is offered in a 2010 Sharp ad starring George Takei, part of Sharp's expensive marketing efforts to re-position the brand, expresses the conundrum in its tautological tagline, "You have to see it to see it". Advertising Age's Bob Garfield, noting the idea "that a TV commercial for a TV is a fool's errand", argued that the commercial's casting of *Star Trek*'s Mr. Sulu might have backfired: "He's just a strange guy with a deep voice, dyed hair and a vaguely creepy sense of humor". Garfield also worried that if Sharp's 33 1/3 percent improved Quattron succeeded in the marketplace, it would be quickly followed by the introduction of the Sony Quintron and the LG Octoplex. "Whoaaa! Oh, my my my my my my my my", Garfield concluded (GARFIELD, 2010: 22).

Earlier marketing efforts which accompanied the United States launch of HDTV in the 1990s also occasioned similar elaborate deferrals of the technological reveal, including a Toshiba commercial featuring a protracted unveiling of its new HDTV set before an enraptured multi-generation domestic audience depicted with an enthusiastic, if historically incoherent, nostalgia.



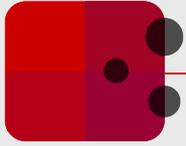
Of course, the oxymoronic challenge of demonstrating a visual experience unavailable on the advertisement's own technological platform was similarly evident in the marketing of color television by RCA in the United States following the Federal Communication Commission endorsement of its proprietary color TV standards in 1953. For nearly one year, unhappy NBC network head Pat Weaver was pulled away from managing the network to lead RCA/NBC's color TV set promotion efforts. The company's "Big Color" campaign featured the familiar themes of fantasy, magic, and technological spectacle, at times alternatively invoking the withheld reverse angle of Mr Sulu and the *Winky Dink and Me* interactive gesture of hardware/software integration, where viewers were asked to paste the color magazine advertisement's screen shot of actor George Grobel upon their black and white TV screens at a specified time during his inaugural color broadcast to evoke the promise of color TV. The extended series of lavish 90 minute color programs Weaver devised for the RCA's color TV campaign became known in the trade as network "spectaculars", so-named as homage to Weaver's previous career in advertising, and debates over their efficacy dominated the TV trade press in the mid-50s. For NBC's Weaver, television's so-called "humanist huckster", the television spectacular was also an attempt to elevate the medium's cultural prestige and attract the medium's "light viewers" among the educated classes, perhaps including the self-described occasional viewer depicted in this 1950s Admiral print ad depicting an unlikely urban horsewoman.

Pursuing Weaver's appropriation of the outdoor advertising's term spectacular to its pre-television roots entails at least a brief consideration of two earlier champions and popularizers of the electrical sublime, Nicoli Tesla and Douglas Leigh. Historians Wolfgang Schivelbusch and Carolyn Marvin describe the global public fascination with the electric light at the end of the nineteenth century, including New York City's 1884 Electric Girl Lighting Company, which offered to supply illuminated servants as hostesses and serving girls, and the 1,200-foot tall Tower of Light proposed for the 1889 Paris Exposition (it lost out to the Eiffel Tower) (MARVIN, 1986: 206; SCHIVELBUSCH, 1988: 3). World's fairs and international expositions became an important venue for displays of electric lighting, most spectacularly at the 1893 Columbia Exposition powered



by Nikola Tesla's new alternating current generator. That exposition employed more electric lighting instruments than found in any US city of the time (NYE, 1990: 149). The Westinghouse display at the fair featured an 18-foot darkened public chamber situated between two massive high-frequency emitting plates, where visitors were invited to handle an assortment of free-standing glowing phosphorescent tubes which spelled out the names of electrical inventors and Serbian poets, and Tesla delighted in spectacular demonstrations of high frequency electricity at scientific and public venues alike (MARTIN, 1992; NYE, 1990:382-83; MARVIN, 1998: 48).

Arising from the same context of the late-nineteenth exposition as Tesla's electrical sublime, outdoor advertising's so-called spectacular had its roots in the first 24-sheet billboards at the Paris and Chicago World Fairs'. By the end of the first decade of the twentieth century the advertising term spectacular was used to designate large scale animated incandescent and neon displays in central business districts. In the first decade of the twentieth century, when only five percent of US homes had electricity, Broadway was already known as the Great White Way (NYE, 1990: 383). The American figure most associated with the twentieth century outdoor advertising spectacular is Douglas Leigh, the so-called Boy Sign King of Broadway (in 1955 *The New Yorker* called Leigh "the ageless boy wonder of electric spectaculars"), whose massive mid-century displays in New York Times Square beginning in 1933 included a 25-foot tall steaming coffee cup, an animated detergent billboard with 3,000 blinking incandescent soap bubbles, a Camel smoker continuously exhaling perfect five-foot smoke rings for 27 years (replicated in 22 other United States cities), a 120-foot wide Pepsi waterfall which circulated 50,000 gallons of water a minute (also featuring 3,000 bulbs, 492 miles of wiring, while consuming a million watts of electricity, and burning out an average of 580 bulbs and 60 floodlights a month) (Cooling and Light, *The New Yorker*, 1955: 16). By 1937 Leigh had created 25 spectaculars between Times Square and Columbus Circle in New York City, serviced by 2 full-time crews which cruised the neighborhood's nighttime streets continuously in search of malfunctions (Spectacular Service, *The New Yorker*, 1936: 15). Leigh also designed spectaculars for the 1939 New York World's

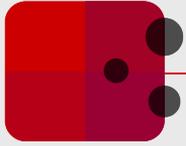


Fair for Bromo Seltzer, claimed to have produced the first animated sound TV commercial during its semi-commercial launch in 1940, and served as one of the fifteen original directors of the 1964 World's Fair in New York City (Additional Projects by Douglas Leigh, clipping file). His many unrealized projects included painting the Rock of Gibraltar with the Prudential Insurance Company logo, erecting a crown on the top of the Empire State Building for RC Cola, and towing decommissioned floating grain elevators with illuminated advertising messages in the East River (Additional Projects by Douglas Leigh, clipping file).

In 1937 Leigh bought the rights to the EPOK display system, which projected 16mm film onto 4.104 photocells, controlling an equivalent number of made-to-order 6-watt light bulbs connected by 200.000 miles of wiring and 15.122 soldered joints in a 30 by 24-foot proto-digital display within a 43 foot by 75 foot spectacular opposite the Astor Theatre in Times Square (Leigh's Biggest, *The New Yorker*, 1937: 10). Leigh employed Felix the Cat animator Otto Messmer for 37 years to design brief animations (the longest was seven minutes), sometimes employing clips from new Hollywood releases to program the display (SELLMER, 1946: 47-51; CANEMAKER: n.p.). Tama Starr, an executive (and daughter of the firm's founder) at Artkraft Strauss, the company that fabricated many of Leigh's designs, recalled that on one occasion Leigh hired a stripper to perform in front of the photoelectric cells. Starr reports that the sight of the 20-foot tall dancer caused a rash of Times Square fender-benders (STARR & HAYMAN: np.).

Beginning in 1936 Leigh was the subject of several *New Yorker's* Talk of the Town profiles over the ensuing decades, accounts combining the enraptured tributes to the technological scale and engineering complexity of the Sony Bravia promotional "making-of" films with the condescending tone of mid-twentieth century high-culture attitudes toward television. E J Kahn's 1941 *New Yorker* profile suggested that "Leigh thinks of his creations as works of art, which is probably the way postcard men feel about postcards", reporting that

Leigh says he feels deeply moved whenever he glances at the girl's face hovering over a steaming coffee cup – one of his favorite motifs – in a spectacular he recently completed for Silex. The face has bright-red neon



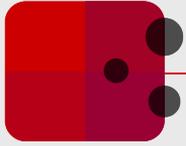
lips, under which the words “Yum Yum” appear from time to time. “Look at that mouth”, Leigh says, with all the fervor of a Cezanne contemplating one of his apples (KAHN, 1941: 24-25).

Leigh’s completed postwar projects included illuminated surplus World War II airships (involving several 360-foot dirigibles, each with 14-16.000 animated lights) and elaborate lighting schemes for individual buildings (including the bicentennial designs for the Empire State Building in 1976) and lighting designs for entire city centers. In response to the threat of blackouts during World War II, Leigh also pioneered the networked or remotely controlled billboard, enabling all of his Times Square spectacles to be remotely shut down from his Rockefeller Center offices (Aglow, *The New Yorker*, 1945: 20).

A recent echo of Leigh’s architectural lighting spectacles, actual and unrealized, is found in the May 2011 celebration of Coca Cola’s 125th anniversary, which involved the illumination of the 26-story corporate headquarters by 45 projectors producing nearly a million lumens of light upon 210.000 square feet, making it the world’s largest single building illumination (Adding Multimedia, 2011, press release).

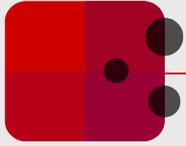
Conclusion

To conclude this somewhat dizzying survey of the spectacular display I’d like to return to the contemporary context of Times Square as a privileged out-of-home advertising venue. According to Advertising Age in 2005, these few blocks of midtown Manhattan drew 40 million unique annual visitors (14% of the United States’s population), who took an estimated 100 million keepsake photos. The location would rank 152nd in size in the United States if considered as a television market (The Cost of Advertising on Times Square, 2005). Many in the industry have argued that the future of digital out-of-home media, with Times Square as its most famous global showplace, lies in linking the increasingly sophisticated large scale displays to individual consumer interaction, as in Mini Cooper’s 2007 interactive billboards (where the RF-equipped key fobs of passing Mini drivers



triggered personalized messages on the giant roadside screens) and the award-winning Sony Bravia “Color Tokyo!” campaign of 2008, where users logged on to the Sony web site chose the colors projected by LED devices onto the Sony Building in Ginza in real time (TAN, 2010). As one outdoor advertising executive argued in 2010: “The future of outdoor, or any ad for that matter, is for us to start a conversation with consumers and getting them to engage with the brand” (TAN, 2010). In this regard, it has to be pointed out that Douglas Leigh’s notebooks in 1953 describe an unrealized scheme involving the creation of a specially-tailored message for Leigh’s Times Square news zipper display for every visit of his client’s distributor or large out of town customer: “Then, such out-of-town customer could be lead over to Times Square to see his name in lights ten feet tall”, Leigh wrote (Additional Projects by Douglas Leigh, clipping file).

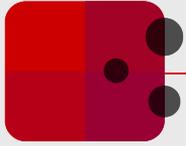
Beyond the links of the recent Bravia and Samsung LCD commercials to contemporary art world practices, these recent efforts in large scale urban displays also borrow to varying degrees the disruptive gesture of the prank, the technologically elaborate and spectacular invasion and appropriation of iconic public spaces. One example is the fake Time Square billboard hack staged by a small ad agency on behalf of a movie studio client in early 2011. Within three days of the March 14, 2011 anonymously-posted (user name: BITcrash44) video depicting a spectacular Times Square billboard hacker takeover, the YouTube video had been watched by a million viewers and become the most popular viral video on Twitter. Many of the resulting viewer posts debating the authenticity of the stunt attempted to ascertain the precise electronic components plugged into the iPhone’s headphone jack and the mysterious device attached to the balloon. However, what was offered as an amateur video of a digital prankster was actually the work of a 2-partner marketing firm called Thinkmodo for Relativity Media, producer of the feature film *Limitless*, as part of the studio’s campaign that also employed the traditional media of subway posters, TV commercials, and digital and print ads. One of the ad agency’s partners subsequently explained that the studio had rented the screens in Times Square in a conventional manner and put up a 60-second loop of iPhone footage and merely synced up the actor’s gestures with the footage already rolling onscreen; “It was really simple,” he explained



to a website a few days after the stunt (VEGA, 2011: 17). The extraordinary attention attracted by Thinkmodo's fake hack of the Times Square's spectacular billboards suggests the power of the subversive gesture challenging the massive advertising displays which dominate our public spaces.

This fiercely ambivalent reaction to advertising's public demonstrations of technological spectacle is hardly new. Here I might offer a juxtaposition of two responses to the massive electrical signage in Broadway's Harold Square in the early 20th century, including one from the poet and early film theorist Vachel Lindsay. The first is from the advertising journal *Printer's Ink* in 1908, which described the city's new vast illuminated sign: "Flowers in natural colors stand out against the night sky. Garlands and drapery are traced in many tinted fires. Delicate jewels of ruby, gold, and turquoise, wrought in tiny lamps, are suspended over dingy buildings in the sight of thousands of the hurrying ants called men" (LEARS, 1984: 393). Where this observer found tropes of delicacy and nature in the gigantic electric sign set amidst the nighttime sky, dingy buildings, and insect men of midtown Manhattan, Vachel Lindsay's 1914 poem, *A Rhyme about an Electrical Advertising Sign* denounced the display's "wicked" and "malignant" colors ("Like the beads of a young Senegambian queen") and "maggoty motions" in "sickening line" foisting advertising messages upon "shame weary girls" before offering his readers an eschatological vision of the ascension of Broadway's entire "Great White Way" into a new heavenly zodiac. For Lindsay, the new 20th century hieroglyphics of electrical advertising and the cinema were each capable of conjuring both inspiring and terrifying visions of the technological future, uncertainly linked to a disreputable past and ambivalent scientific expertise.

If one can without too much difficulty trace the antecedents of some of the technological ambitions and discursive tropes of contemporary moving image display marketing, this is not to suggest that contemporary media industries are not facing genuinely unsettled times. With the theatrical box office now representing only 20% of a Hollywood's total revenue and a first-ever decline in DVD revenues, the destabilizing prospects of IPTV on traditional models of film and television distribution are quite real. In recent years Netflix has



quickly moved from the number one user of the postal service to the number one user of primetime internet bandwidth, and Cisco recently estimated that 90% of web traffic by 2014 will be in the form of video. A 2009 TV industry consultant's report argued that the recent industry downturn was not merely a transitory effect of the recession, but the beginning of a decade of industry restructuring (TV Market Data, 2010). The ongoing uncertainty has fueled visions of a post-screen visual world, as Adam Woods argued in a UK advertising trade journal in 2010:

Over the past few years the viewing experience has been dominated by screens: huge ones in your living room, small ones in your pocket and medium-sized ones under your arm. But within a decade, mass uptake of lightweight video goggles and laser-powered contact lenses controlled by thought or voice will feed programmes directly into your brain, enhanced by sensations delivered via a digital patch on the skin (WOODS, 2010: 24).

Such predictions recall not only Frederik Pohl and C.S Kornbluth's *The Space Merchants*, their 1953 dystopian scifi fantasy of 21st century admen, but also Hugo Gernback's 1931 vision of television's goggle-equipped viewer, perfectly suited, as Gernback points out, for those for whom the effort of sitting up to watch television might be too strenuous.



Referências

ADDING multimedia: the Coca Cola Company illuminates headquarters building as 'thank you' for 125th anniversary". Press release, May 7th, 2011. Available at: <http://www.businesswire.com/news/home/20110506006262/en/ADDING%20MULTIMEDIA-Coca-Cola-Company-Illuminates-Headquarters-Building-Thank>.

ADDITIONAL projects by Douglas Leigh. Clipping file, Douglas Leigh Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Reel 5843.

AGLOW. *The New Yorker*. May 19th, 1945.

BASHFORD, S. "Sharp's image makeover". *Marketing*, March 16th, 2011.

BERNADIN, T.; KEMP-ROBERTSON, P. "Wildfire 2008: Creativity with a Human Touch". *Journal of Advertising*, Winter 2008.

BODDY, W. "Is it tv yet? The dislocated screens of television in a mobile digital culture". In: BENNETT, J.; STRANGE, N. (eds.). *Television as digital culture*. Durham: Duke University Press, 2011. p. 76-101.

CANEMAKER, J. "The Electric Felix Man". Available at: <http://www.awn.com/mag/issue1.8/articles/canemaker1.8.html>.

COOLING and light. *The New Yorker*. July 16th, 1955.

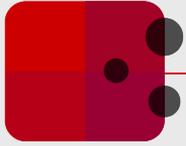
DIAZ, A-C. "Sony Bravia: Color Like no Other". *Creativity*, November 2005. Thinkbox, "Sony Bravia – Balls". Available at <http://www.thinkbox.tv/server/show/ConCaseStudy.40>

FURNESS, V. "Campaigns like no other". *Revolution*. December 31, 2006, p. 46. Thinkbox, "Sony Bravia – Balls". Available at: <http://www.thinkbox.tv/server/show/ConCaseStudy.40>

_____. "Campaigns like no other". *Revolution*. December 31st, 2006.

GARFIELD, B. "If Seeing is Believing, Sharp is not so Bright in its Messaging". *Advertising Age*. March 22nd, 2010.

KAHN, E. J. "Lights, Lights, Lights". *The New Yorker*. June 7th, 1941. p. 24-25.



LEARS, T. J. "Some versions of fantasy: toward a cultural history of American advertising, 1880-1930". In: *Prospects* 9. 1984.

LEIGH'S BIGGEST. *The New Yorker*. August 7th, 1937.

LIPPERT, B. "The old ball game". *Adweek*. November 7, 2005.

MACEDONIA, M. "It's the end of the tube as we know it". *IEEE*. Jun. 2006. p. 83-86.

MARTIN, T. C. (ed.). *The inventions, researches and writings of Nikola Tesla*. 2nd ed. New York: Barnes and Noble, 1992.

MARVIN, C. "Dazzling the multitude: imagining the electric light as a communications medium". In: Joseph Corn (ed.). *Imagining tomorrow: history, technology, and the American future*. Cambridge: MIT Press, 1986.

NYE, D. E. *Electrifying America: social meanings of a new technology, 1880-1940*. Cambridge: MIT Press, 1990.

SCHIVELBUSCH, W. *Disenchanted night: the industrialization of light in the nineteenth century*. Berkeley: University of California Press, 1988.

SELLMER, R. "Douglas Leigh: the man whose gadgets lighted up Broadway now turns to main street". *Life*. April 1st, 1946, p. 47-51.

SIKLOS, R.; FACKLER, M. "Howard stringer, Sony's road warrior". *New York Times*. May 28th, 2006.

SPECTACULAR service. *The New Yorker*. April 18th, 1936.

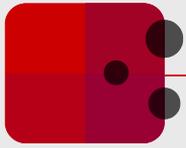
SPIEGEL, L. *Tv by design: modern art and the rise of network television*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

SPULBER, Daniel F. *Global competitive strategy*. Cambridge University Press, 2007. p. 54-55.

TAN, R. L. "Ad Man to Judge at Cannes Fest". *Straights Times*. May 27th, 2010.

THE COST of advertising on Times Square. *Advertising Age*. May 9th, 2005.

THE WORLD'S first television for men and women. Effie Awards press release. Available at http://s3.amazonaws.com/effie_assets/2008/2040/2008_2040_pdf_1.pdf



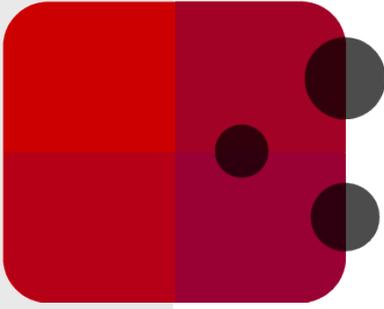
THE YOUTUBE DILEMMA. *Creative Review*, May 1, 2009.

TV MARKET data, world television market, 2008-2013". April 2010. Available at: http://www.international-television.org/tv_market_data/world-tv-market-2010.html

VEGA, T. "Going viral with a subtle sell: video about hacker is actually ad for a movie". *New York Times*. March 18th, 2011.

WOODS, A. "Telly's Vision". *Revolution*. May 13th, 2010.

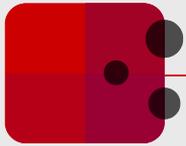
rebeca



La construcción de una memoria
peronista en *La hora de los hornos* y
Los hijos de Fierro: del pueblo unido
al pueblo fragmentado

Ignacio Del Valle Dávila¹

1. Pós-doutorando em História Social na USP, doutor em Estudos Cinematográficos pela
Université Toulouse 2 - Le Mirail. E-mail: elvalledeignacio@gmail.com

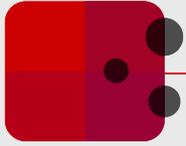


Resumo

No início dos anos 1960 ganha força na Argentina uma reinterpretação do movimento peronista realizada desde a esquerda. As novas tendências peronistas fazem uma “reconstrução retrospectiva” do justicialismo, ao qual atribuem características revolucionárias que o inserem entre os movimentos de libertação do Terceiro Mundo. Neste artigo, analisa-se como o coletivo de realizadores *Grupo Cine Liberación* construiu nos filmes *La hora de los hornos* (1968) e *Los hijos de Fierro* (1975) uma memória da resistência das bases peronistas durante os anos 1960 e 1970, que se inscreve dentro do peronismo revolucionário. No primeiro filme, recorre-se a material de arquivo e a entrevistas de militantes para edificar uma memória onde se destaca a unidade do movimento. No segundo, por outro lado, a referida memória se elabora de forma metafórica, a partir de uma adaptação e atualização do poema *Martín Fierro* (José Hernández, 1872-1879). Embora os dois longas-metragens coloquem ênfase no relato da resistência peronista, *La hora de los hornos* desemboca em um chamado à ação armada e em uma sacralização da figura do guerrilheiro, cujas características de sacrifício e martírio são destacadas. No entanto, em *Los hijos de Fierro* – concluído após a morte de Perón e realizado em plena “depuração ideológica” das correntes de esquerda do justicialismo – o relato memorial acaba por constatar a fragmentação e a divisão do peronismo.

Palavras-chave

Peronismo revolucionário, Grupo Cine Liberación, memória, trabalhadores.

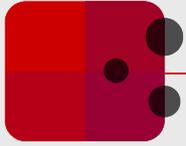


Abstract

In the early 1960s, a reinterpretation of the Peronist movement, made by the left, appears in Argentina. The news Peronists tendencies make a “retrospective reconstruction” of the justicialism that assigns it some revolutionary features which puts it among the Third World liberation movements. This article analyses how the filmmakers collective *Grupo Cine Liberación* built, in the films *La hora de los hornos* (1968) and *Los hijos de Fierro* (1975), a memory of the resistance in the Peronists bases during the 1960s and the 1970s that fits itself in the revolutionary Peronism. The first film uses archives material and interviews with militants to build a memory that highlights the unity of the movement. In the second one, in the other hand, the mentioned memory elaborates itself in a metaphorical way, since an adaptation and an actualization of the poem *Marín Fierro* (José Hernández, 1872-1879). Although the two feature films emphasize the narrative of the Peronist resistance, *La hora de los hornos* ends in a call to the armed action and in a sacralization of the guerrilla, whose the features of sacrifice and martyrdom are highlighted. However, in *Los hijos de Fierro* – ended after the death of Perón and made during the “ideological debugging” of the justicialism left current – the memorial narrative notes the fragmentation and the divisions in the Peronism.

Keywords

Revolutionary Peronism, Grupo Cine Liberación, memory, workers.

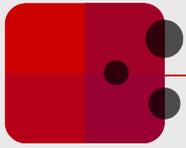


Resumen

A principios de los años 1960, toma fuerza en Argentina una reinterpretación del movimiento peronista realizada desde la izquierda. Las nuevas tendencias peronistas hacen una “reconstrucción retrospectiva” del justicialismo al que se le atribuyen características revolucionarias que llevan a insertarlo entre los movimientos de liberación del Tercer Mundo. En este artículo se analiza como el colectivo de realizadores *Grupo Cine Liberación* construyó en los filmes *La hora de los hornos* (1968) y *Los hijos de Fierro* (1975) una memoria de la resistencia de las bases peronistas durante los años 1960 y 1970, que se inscribió dentro del peronismo revolucionario. En el primero de los filmes se recurre al material de archivo y a entrevistas a militantes para edificar una memoria donde se pone de relieve la unidad del movimiento. En cambio, en el segundo filme dicha memoria se elabora en forma metafórica, a partir de una adaptación y actualización del poema *Martín Fierro* (José Hernández, 1872-1879). Si bien ambos largometrajes hacen énfasis en el relato de la resistencia peronista, *La hora de los hornos* desemboca en un llamado a la acción armada y una sacralización de la figura del guerrillero, cuyas características de sacrificio y martirologio son destacadas. No obstante, en *Los hijos de Fierro* –concluido tras la muerte de Perón y realizado en plena “depuración ideológica” de las corrientes de izquierda del justicialismo– el relato memorial termina por constatar la fragmentación y división del peronismo.

Palabras clave

Peronismo revolucionario, Grupo Cine Liberación, memoria, trabajadores.



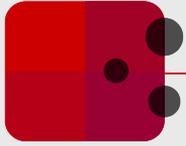
Es la memoria un gran don,
 calidad muy meritoria;
 y aquellos que en esta historia
 sospechen que les doy palo,
 sepan que olvidar lo malo
 también es tener memoria.

(José Hernández, *Martín Fierro*, XXIII. *Los hijos de Fierro*.)

Durante los años 1960 surge en Argentina el peronismo revolucionario, una reinterpretación realizada por la izquierda del discurso nacionalista y antiimperialista del general Juan Domingo Perón, que había presidido la nación en dos mandatos, entre 1946 y 1955. Jóvenes intelectuales y antiguos dirigentes justicialistas como John William Cooke,² emprendieron una relectura de las doctrinas y medidas políticas de Perón, a partir de ideales revolucionarios ligados a las luchas de liberación del Tercer Mundo. Esta relectura del peronismo iba acompañada de una creciente desafección hacia los partidos de izquierda tradicionales; muchos de los nuevos intelectuales peronistas provenían de escisiones del Partido Comunista. El hecho de que, a mediados de los años 1940, esos partidos y el resto de las fuerzas políticas, integraran la *Unión democrática* –opositora al peronismo–, fue interpretado como una traición a los intereses populares, en favor de la oligarquía (TERÁN, 2008: 73).

El llamado peronismo revolucionario se constituyó en una serie de doctrinas y lineamientos políticos eclécticos que resultaban del cruce del nacionalismo populista, sindicalista y antiimperialista de Perón con teorías marxistas y tercermundistas. Como explica Silvia Sigal, la reinterpretación del peronismo desde la izquierda se llevó a cabo a través de su comparación con la Revolución Cubana, lo que permitió una nueva exégesis del justicialismo o, si se quiere, una “reconstrucción retrospectiva”. La experiencia cubana permitía establecer vínculos entre la izquierda y un movimiento nacionalista como el peronismo, porque probaba que una fuerza no marxista podía sentar las bases de un régimen socialista y antiimperialista (SIGAL, 1996: 222-224).

2. Cooke intentó convencer a Perón de exiliarse en Cuba después de 1959. El general, sin embargo, continuó viviendo en la España franquista.

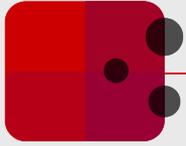


La proscripción del peronismo, el exilio de su líder y la intervención del ejército en la vida política, mediante golpes de Estado, llevaron entre fines de los años 1960 y principios del decenio siguiente a un incremento de las huelgas, manifestaciones y levantamientos populares (Cordobazo y Rosariazo, de 1969). En el periodo surgen también organizaciones armadas peronistas, como Montoneros, las Fuerzas Armadas Revolucionarias, Fuerzas Armadas Peronistas y las Fuerzas Armadas de Liberación, que intentaron facilitar el regreso del general mediante la violencia³. La tendencia revolucionaria había arraigado en la Juventud Peronista, la intelectualidad y el ala más radicalizada del sindicalismo. El propio Perón en declaraciones de la época utilizó la fraseología de la izquierda, con mención explícita a conceptos como “neocolonialismo”, “liberación” y “Tercer Mundo”, en un claro guiño hacia el peronismo revolucionario, en momentos en que éste constituía la oposición más decidida frente a la dictadura⁴. Además, esta tendencia no conquistó una posición mayoritaria en la dirigencia del justicialismo, que también contaba con corrientes de derecha y de extrema derecha.

En la práctica, Perón se rodeó de un círculo de consejeros mayoritariamente procedente del ala conservadora del peronismo, claramente anticomunista, como el general. Tras su regreso al poder (1973-1974) y, después, durante el gobierno de María Estela Martínez (1974-1976) se llevó a cabo una “depuración ideológica” del peronismo que significó la represión violenta de sus tendencias revolucionarias, a través de organizaciones paraestatales. Para Marina Franco, este proceso se inscribe en “un contexto de creciente terror de Estado desde 1973 (2011: 25).

3. Una de las acciones armadas más importantes fue el secuestro y asesinato del general Pedro Eugenio Aramburu, presidente *de facto* en Argentina entre 1955 y 1958. Los grupos armados no son un fenómeno limitado al peronismo, en el mismo periodo aparecen otras organizaciones de inspiración guevarista como Partido Revolucionario de los Trabajadores-Ejército Revolucionario del Pueblo (PRT-ERP) y la Organización Comunista Poder Obrero (OCPO) (FRANCO, 2011: 26).

4. “Las ideologías han sido superadas y el dilema ha dejado de ser comunismo o capitalismo para pasar a ser liberación o neocolonialismo. [...] Este ‘Tercer Mundo’ naciente, busca integrarse porque comprende ya que la liberación frente al imperialismo necesita convertirse en una acción de conjunto: éste, como ya hemos dicho, es el destino de los pueblos” (PERÓN, 1968: 21-22).



En el campo cinematográfico, los filmes y trabajos teóricos de *Grupo Cine Liberación* (GCL) –compuesto principalmente por Octavio Getino, Fernando Solanas y Gerardo Vallejo–, se inscriben en la “reconstrucción retrospectiva” del peronismo antes evocada. En este artículo me propongo analizar cómo el grupo construyó, a través de sus filmes, una memoria de las reivindicaciones de las bases peronistas durante los años 1960/1970, con énfasis en la clase obrera⁵. Se trata de una memoria colectiva “movilizada como bandera política” (MENESES, 1992: 28) donde la resistencia peronista es interpretada como una lucha por la liberación.

Para ello analizaré el primer filme del grupo, *La hora de los hornos* (1968) y el último *Los hijos de Fierro* (1975). Si bien ambos son espacios de memoria peronista, interesa analizar cómo el discurso muda de un primer momento donde la memoria de la lucha sirve para realizar un llamado a la acción revolucionaria, a otro donde dicha memoria termina por constatar la disgregación de la “familia peronista”.

Pese a las relaciones explícitas que establecen ambos filmes con hechos históricos concretos, no es mi objetivo determinar el grado de “fidelidad” con que los analizan, evocan o representan. No se trata, pues, de evaluar la “dimensión veritativa” de la narración de memoria elaborada por GCL –lo que Paul Ricœur, define como el “signo de fidelidad epistémica del recuerdo en relación con lo que efectivamente sucedió” (2010: 101). Busco, por el contrario, estudiar el tipo de relato que construyó el grupo de cineastas y a través del cual organizó una memoria del peronismo revolucionario. En otras palabras, se trata de indagar qué formación de ideas-imágenes se privilegió con el objetivo de reforzar la identidad y cohesión de ese movimiento.

5. Siguiendo a Meneses concibo la memoria no como un cuerpo consolidado de ideas, sino que como una elaboración que responde a las necesidades del presente y está sujeta a la dinámica social, lo que determina que sea “un proceso permanente de construcción y reconstrucción” (MENESES, 1992: 10-11).



La hora de los hornos: reconstrucción retrospectiva del peronismo

Hacia 1965 dos jóvenes realizadores cercanos al peronismo revolucionario, Fernando Solanas y Octavio Getino, proyectaron realizar un largometraje documental sobre la situación política y social de Argentina, donde se construyera una memoria del peronismo desde el comienzo del movimiento, hasta mediados de los años 1960. Para ello reunieron informativos cinematográficos, periódicos y revistas de los dos primeros gobiernos de Perón y de los años posteriores a la caída del general, en 1955. También recogieron testimonios de campesinos, obreros, intelectuales y sindicalistas peronistas acerca de sus reivindicaciones a lo largo de esos años, y viajaron a las provincias del interior para filmar la realidad social argentina.

El título elegido para el filme, *La hora de los hornos*, provenía de un verso de José Martí: “Es la hora de los hornos y no se ha de ver más que la luz”. Ernesto Guevara lo había utilizado como epígrafe de *Crear dos tres... muchos Vietnams, es la consigna* (1967) su famosa carta a la Conferencia Tricontinental. Es por ello que la memoria que estructuró el filme tenía una doble inscripción intertextual de connotaciones ideológicas: por un lado adscribía al latino americanismo del discurso martiniano, por otro, se sumaba desde el campo cinematográfico a la estrategia *foquista* reivindicada por Guevara.

En 1966, un golpe de Estado derrocó al presidente Arturo Illia, dando inicio a una dictadura autodenominada “Revolución Argentina” que se extendería hasta 1973⁶. La restricción de las libertades impuesta por la dictadura llevó a que el rodaje de *La hora de los hornos* continuara en forma clandestina. Por precaución, GCL decidió finalizar el montaje en Italia. Solanas terminó la tercera parte de la película y realizó la mezcla y la ampliación a 35 mm en la productora de los hermanos Vittorio y Paolo Taviani, Valentino Orsini y Giuliani G. de Negri, que financiaron la primera copia (PRÉDAL, 2001: 27).

6. Durante la dictadura fueron jefes de Estado de *facto* los generales Juan Carlos Onganía (1966-1970), Roberto Marcelo Levingston (1970-1971) y Alejandro Agustín Lanusse (1971-1973).



El filme tiene una duración de 255 minutos y se divide en tres grandes partes, siguiendo una estructura cercana a la de un ensayo. Cada una de ellas está subdividida en capítulos de longitud variable. En la primera, *Neocolonialismo y Violencia* (90 minutos) se analiza la situación política, económica, social y cultural en Argentina y América Latina en un contexto de dependencia. La segunda parte, *Acto para la Liberación* (120 minutos) está dividida en dos grandes capítulos, *Crónica del Peronismo (1945-1955)* y *Crónica de la Resistencia (1956-1966)*. El primero de ellos es un análisis del surgimiento del peronismo y de los dos primeros gobiernos de Perón. El segundo aborda la resistencia peronista desde el golpe de Estado de 1955 hasta el comienzo de la dictadura de Onganía. *Violencia y Liberación* (45 minutos), la última parte, es una reflexión sobre la violencia como camino revolucionario e incluye testimonios de militantes peronistas y extranjeros⁷.

En *La hora de los hornos* y, posteriormente, en el manifiesto *Hacia un tercer cine* (1969) Getino y Solanas defienden la tesis de que Argentina y los países latinoamericanos –a excepción de Cuba, “primer territorio libre de América”– eran sólo formalmente independientes, pues los intereses económicos y políticos de las potencias mundiales, aliados con las oligarquías nacionales, se imponían en la coyuntura interna, creando una situación de dependencia. El subcontinente se encontraba, así, bajo un sistema “Neocolonial”. Los movimientos nacionales antiimperialistas fueron señalados por los autores como la mayor oposición al Neocolonialismo. Sin embargo, la falta de compromiso de los intelectuales con las luchas revolucionarias contribuía a limitarlos ideológicamente.

En este sentido, *GCL* consideraba que los principales constructores y defensores de la cultura nacional habían sido los movimientos obreros y campesinos y no los intelectuales, demasiado influenciados por los modelos estéticos eurocéntricos

7. Por lo general el filme no era proyectado integralmente. En Argentina la exhibición de *La hora de los hornos* se realizó en forma clandestina o semi-clandestina entre 1968 y 1973, y estuvo a cargo de grupos militantes que solían organizar debates con el público durante la proyección, convirtiendo las sesiones en reuniones políticas o “cine-actos” (una posibilidad prevista por *GCL* en la segunda parte del filme). Como apunta Mariano Mestman, en función del origen social del público –estudiantes, sindicalistas, intelectuales, etc. – o de los objetivos del acto, se proyectaban unas u otras secuencias del documental, que incluso a veces eran acompañaban de otros filmes (MESTMAN, 2008).



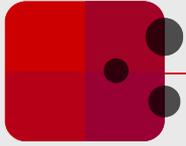
(GETINO; SOLANAS, 1969: 116-118). El grupo hereda del imaginario peronista la crítica al intelectualismo burgués resumida en el eslogan: “libros no, alpargatas sí”. La solución que proponen, frente a la brecha entre el pueblo y la intelectualidad, es la formación de intelectuales orgánicos –en un sentido gramsciano– comprometidos, a través de sus obras, con la cultura nacional surgida del proceso de “liberación” emprendido por el pueblo⁸. Como explica Susana Velleggia: “[Getino y Solanas] parten de considerar la actividad artística en general, y la cinematográfica en particular, en su relación con un contexto histórico cuyo rasgo principal es la *dependencia neocolonial*” (2009: 193).

En un contexto de creciente descrédito de los mecanismos democráticos, *GCL* sostuvo que el camino adecuado para la liberación nacional era una unión de intelectuales, estudiantes, movimientos obreros y grupos armados. *La hora de los hornos* lo representa como si se tratara de una alianza existente, por más que las profundas divisiones que en la vida real oponían –a veces violentamente– a esos agentes se les encargaron de echar por tierra esta tesis o, al menos, de revelar su artificialidad. En la segunda parte del filme se entrevista a líderes emblemáticos del peronismo revolucionario, como el abogado e historiador Rodolfo Ortega Peña⁹ –exponente de la intelectualidad revolucionaria–, Julio Bárbaro –dirigente estudiantil, presidente de la Liga Humanista de Buenos Aires– y Raimundo José Ongaro –presentado como secretario general de la CGT tras el “Congreso Normalizador de marzo del 68”¹⁰. Aunque estos representantes del sindicalismo, la intelectualidad y la

8. Esta concepción se inscribe en los debates intelectuales del momento, que defendían que el intelectual debía comprometerse con el proceso revolucionario y constituirse en un agente que mediante su actividad crítica ayudara a que éste se llevara a cabo. (GILMAN, 2012: 59).

9. Durante el último gobierno de Perón fue diputado. Murió a manos de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) en 1974.

10. Era, en realidad, presidente de la *CGT de los Argentinos* escisión de la *Confederación General del Trabajo (CGT)* surgida en 1968. Ésta última estaba dirigida por Augusto Timoteo Vandor, líder peronista, que se había alejado de la línea política establecida por Perón y había entablado negociaciones con la dictadura de Onganía. Vandor fue asesinado por un grupo de izquierda en 1969. En el film, la omisión de las divisiones al interior de la *CGT* y la presentación de una de sus facciones como la única representativa del peronismo, puede interpretarse como un intento por reforzar la idea de unidad al interior del sindicalismo justicialista.



juventud peronista nunca comparten el mismo espacio, la inclusión en el filme de diferentes corrientes de la izquierda peronista permite construir la unión soñada del movimiento. La memoria de las luchas del peronismo de izquierda entre 1955 y 1966 también es construida tomando como presupuesto la unión antes referida. Sin embargo, como explica Tzvi Tal, la convergencia de las tres corrientes sólo es posible como “un producto imaginado por los medios de expresión cinematográficos y no un diálogo cara a cara” (2005: 237).

El interés por la unidad de los militantes es heredera de las doctrinas de Perón: aunque el justicialismo le daba un rol central al proletariado, la lucha de clases no era parte de sus fundamentos (DABÈNE, 2006: 85). Sí lo era una política redistributiva fundada sobre la cohesión del movimiento peronista –de carácter interclasista– y, en segundo término, de la nación. A pesar de ello, los trabajadores son la figura central y el principal símbolo del peronismo, llegando a ser asociados metonímicamente a éste. Tienen un lugar preferencial en *Acto para la liberación* –segunda parte de *La hora de los hornos*– que está dedicada “al proletariado peronista forjador de la conciencia nacional de los argentinos”. Conviene detenerse en el término “conciencia”: el proletariado es visto como una voz y una fuerza interior difícil de contener, que guiada por un auto-conocimiento sostiene e impulsa desordenadamente a la nación. Así, en *Crónica del Peronismo (1945-1955)*, el primer capítulo de *Acto para la liberación*, se sitúa el origen del peronismo en el levantamiento popular del 17 de octubre de 1945, que se vuelve un mito fundacional.

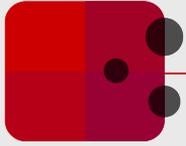
Ese día un alzamiento masivo obligó al presidente *de facto* Edelmiro Farrell a liberar a Perón, que había sido apartado de su gobierno y encarcelado. El acontecimiento es descrito como el momento de *toma de conciencia* del pueblo, que deviene agente histórico. *GCL* lo reconstruye con imágenes de archivo procedentes de noticieros de la época en que Perón ya era presidente. Se ve al general y a Eva Duarte en una concentración pública, mientras se alternan grandes planos generales de cientos de miles de personas aclamándolos. La voz *over* describe el momento como el “nacimiento” del líder, que “surge” de la conciencia proletaria:



El 17 de octubre de 1945 las masas argentinas irrumpen por primera vez en la vida política nacional. Los eternos desposeídos, los marginados, pasan a ser los grandes protagonistas de nuestra historia. El 17 de octubre comienza el proceso actual de la liberación argentina. Cientos de miles de trabajadores asaltan espontáneamente *la ciudad de piedra y hierro*. Allí hunden sus pies, en las fuentes prohibidas, para horror de los administradores y funcionarios de colonos. Los descamisados que sin organización alguna invaden las calles porteñas no son otra cosa que los herederos directos de aquellos nacionales que acompañaban a San Martín sobre los Andes o de las Montoneras que seguían a Varela o al Chacho. El pueblo reclama ese día la libertad de su líder, el 17 de octubre *hace nacer* a Perón. Perón *surge* como la expresión nacional de un pueblo resuelto a alcanzar su definitiva independencia (...) (subrayado mío).

El comentario recurre a la expresión “ciudad de piedra y hierro” para referirse al centro de Buenos Aires, en oposición a la periferia. La fórmula proviene del libro de Frantz Fanon *Los condenados de la tierra*. Con ella el psiquiatra martiniqués describía la ciudad de los colonos contraponiéndola a la ciudad de los colonizados, que viven “de rodillas” (1961: 32-33). El sueño del colonizado, según Fanon, es apropiarse de los espacios de la urbe del colono, un acontecimiento que *GCL* sitúa, en el caso argentino, en el levantamiento del 17 de octubre de 1945. La utilización de esta expresión sirve para insertar el mito fundador peronista dentro de las luchas de liberación del Tercer Mundo, de las que Fanon era uno de los principales ideólogos.

Esta estrategia se inscribe en la “reconstrucción retrospectiva” de los primeros gobiernos de Perón emprendida por el peronismo revolucionario. El recurso es más explícito en los prólogos de la primera y segunda parte del filme: *GCL* hace un llamado a emprender el camino de las armas, a través de un collage de imágenes de archivo de distinta procedencia temporal y geográfica –principalmente fotos de revistas y fragmentos de noticieros cinematográficos–, que se alternan con consignas revolucionarias y una música *in crescendo* de tambores compuesta por Solanas. Por la pantalla desfilan máximas de Perón, junto a otras de Ernesto Guevara, Fidel Castro, Aimé Césaire, Frantz Fanon, Jean-Paul Sartre, etc. Son

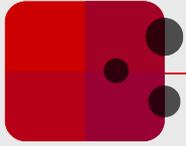


secundadas por fotografías de Douglas Bravo, Mao Zedong, Ben Barka, Ho Chi Minh y otros líderes del tercermundismo. También se introducen fotos y secuencias de noticieros sobre la guerra de Vietnam, la intervención de EE.UU. en República Dominicana y Panamá, etc.

Como explica Carolina Amaral de Aguiar, a propósito de los filmes de Chris Marker, esta utilización del material de archivo transmite “a sensação de que todos os trechos, apesar de registrados em momentos, lugares e situações distintos, fazem parte de um mesmo processo” (2011). Tal asociación de material heterogéneo permite que el nacionalismo peronista sea recuperado por la voz *over* como una suerte de movimiento de liberación *avant la lettre*: “La revolución justicialista era un expresión más de la revolución continental”. Las limitaciones que le son atribuidas en el filme –interclasismo, reformismo, alianza con sectores de la burguesía, incapacidad para defenderse en 1955– son entendidas como fruto de su anticipación histórica: “Al peronismo en el poder pueden objetársele errores y culpas, pero estos sólo pueden ser juzgados dentro de las limitaciones de un momento histórico dado”. A partir de esta constatación, la resistencia peronista tras el exilio de su líder y la proscripción del peronismo es reinterpretada en el filme como una lucha por la liberación.

La prohibición del justicialismo y sus símbolos es juzgada como un intento por “borrar de la memoria del pueblo diez años de historia”, lo que convierte a *Crónica del Peronismo* en un ejercicio de memoria –contenido hasta cierto punto en la palabra “crónica”– destinado a romper con el olvido selectivo del que son acusados los gobiernos que sucedieron a Perón: la memoria se revela así como un terreno en disputa. En el capítulo *Crónica de la Resistencia* y en la tercera parte *Violencia y liberación* se busca prioritariamente construir una memoria de las luchas que tuvieron lugar en el decenio previo a la realización del filme. Para ello *GCL* se valió tanto del análisis propio como del testimonio de diversos militantes peronistas¹¹. Con ello se le *dio la palabra* a ese pueblo que había sido descrito como “conciencia” de la nación. El rescate de la oralidad, a través de la

11. En la última parte se incluye también el testimonio de militantes latinoamericanos, lo que resulta coherente con el objetivo del filme de entroncar el peronismo revolucionario con la “solidaridad combatiente” tercermundista.

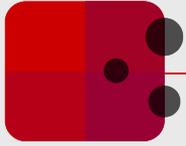


cual se mantiene vivo el recuerdo de las luchas, es para Getino y Solanas uno de los pilares de la memoria colectiva. Así lo expresan en el siguiente texto, leído por ambos, al inicio de *Crónica de la Resistencia*:

La urgencia que imponen las luchas concretas, inmediatas, dificulta al pueblo el recuento de sus combates y de sus experiencias. La historia queda en el subconsciente colectivo. Cuando se transmite es por lo general oralmente, por eso dirigimos nuestra búsqueda hacia esa memoria colectiva: hablamos con obreros de base, activistas, dirigentes sindicales y políticos, campesinos, estudiantes y empleados.

Aunque se les da un tiempo comparativamente mayor a las declaraciones concedidas por líderes sindicales, intelectuales y dirigentes estudiantiles, que al testimonio de los militantes de base –muchas veces interrumpidos abruptamente por el entrevistador, por un salto en el montaje o por la irrupción de la voz *over*, el filme se vale de estos relatos para dar cuenta de las tomas de fábricas, alzamientos y reivindicaciones que tuvieron lugar en los años 1950 y 1960. En la tercera parte del filme, el testimonio en cámara se complementa con la lectura de cartas de militantes, identificados solamente por sus iniciales, en las que reflexionan a cerca de la resistencia y de la lucha revolucionaria. La no identificación de sus autores contribuye a constituir las en una voz grupal, expresión de la “memoria colectiva” y de la “conciencia de la nación” a la que hacía referencia *GCL*. Paralelamente, las imágenes de fábricas, puertos, sindicatos y lugares de reunión del proletariado estructuran una geografía de la resistencia peronista. En la memoria construida por el filme devienen los baluartes de la cultura nacional frente al neocolonialismo.

Sin embargo, la memoria elaborada por el filme no es una hagiografía del proletariado peronista. Ésta es recogida como una herencia a partir de la cual se propone un cambio de estrategia revolucionaria proyectado hacia el futuro. Ese paso de la *memoria* a la *proposición* se encuentra condensado en una secuencia de la tercera parte del filme, en la que un anciano narra su experiencia militante a principios del siglo XX. Al finalizar el relato, el hombre, sentado y con la voz cascada por los años, afirma:

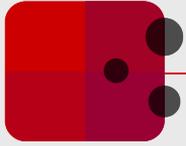


Bueno compañeros todo lo que acabo de manifestar es un resumen de mi lucha cumplida en una etapa [...] ahora estoy aprendiendo de ustedes y desearía de todo corazón que sigan con entusiasmo porque el derrumbe del capitalismo es cosa de pocos años, ya está consumido, ya se viene abajo.

Si bien a lo largo del filme el sindicalismo es definido como “motor de la resistencia”, y del proletariado del interior se llega a decir que encabeza “las luchas más combativas”, el recuento de la resistencia de las bases peronista se salda con la constatación de que se han agotado sus posibilidades de acción. *GCL* sostiene la tesis de que el “espontaneísmo” del proletariado fue una de sus principales fuerzas, porque posibilitó la resistencia y la autodefensa del movimiento peronista. Sin embargo, ese espontaneísmo era incapaz de llevar a la liberación, porque carecía de una estrategia programática. Se hacía necesario, para los autores, un punto de inflexión: el espontaneísmo debía ser encauzado por una conducción revolucionaria comprometida con la vía armada. La violencia organizada es reivindicada en *La hora de los hornos* como el camino para la liberación. Ello después de que en el filme se intentara demostrar que la vía de las elecciones burguesas, de la negociación con las fuerzas reformistas y de las tomas de fábricas era insuficiente.

Consecuentemente, las tres partes de *La hora de los hornos* concluyen con un llamado a la violencia. La figura del guerrillero –cuyo paradigma es Ernesto Guevara– no sólo es ensalzada sino que se procede a su sacralización, al compararla implícitamente con el martirologio cristiano y con la figura de Cristo. La última secuencia de la primera parte comienza con una pantalla en negro, mientras la voz *over* se pregunta qué opciones tienen los latinoamericanos frente al neocolonialismo. Enseguida, una sucesión de ocho planos muestra los cadáveres de Guevara y de algunos de sus compañeros en Bolivia. La voz *over* hace una reflexión sobre el valor del sacrificio en nombre de la revolución:

¿Cuál es la única opción que queda al latinoamericano? Elegir con su rebelión su propia vida, su propia muerte. Cuando se inscribe en la lucha por la liberación, la muerte deja de ser la instancia final, se convierte en un acto liberador, una conquista. El hombre que elige su muerte está eligiendo también una vida. Él es ya la vida y la liberación misma totales.



Un primerísimo primer plano de la cara de Guevara muerto invade la pantalla mientras la voz *over* afirma: “En su rebelión el latinoamericano recupera su existencia”. El plano fijo con el rostro del guerrillero se prolonga durante cuatro minutos, una música de tambores lo acompaña. La foto del cadáver adquiere nuevas connotaciones. Sus ojos abiertos penetran desde más allá de la muerte, en un larguísimo primer plano que parece destinado a vencerla; esa mirada interroga al espectador y se graba en su mente. Más allá de las similitudes icónicas entre la imagen del Che asesinado y el *Cristo muerto* de Andrea Mantegna (Sontag, 1977: 105), son interesantes los paralelos entre el texto en *over* citado y este pasaje de la primera carta de Juan:

Nosotros sabemos que hemos pasado de muerte a vida, en que amamos a los hermanos. El que no ama a su hermano, permanece en muerte. Todo aquel que aborrece a su hermano es homicida; y sabéis que ningún homicida tiene vida eterna permanente en él. En esto hemos conocido el amor, en que él puso su vida por nosotros; también nosotros debemos poner nuestras vidas por los hermanos (1 JN 3: 14-16).

La sacralización del guerrillero recupera el discurso cristiano según el cual el sacrificio por la comunidad lleva a la conquista de una vida *más allá* de la muerte. Así para Juan se pasa de “muerte a vida” al “poner nuestras vidas por los hermanos” mientras que para *GCL* elegir la muerte lleva a la “vida y liberación misma totales”¹². En la tercera parte del filme se hace explícito este paralelo entre cristianismo y guerrilla. La voz *over* lee una carta del sacerdote uruguayo Juan Carlos Zaffaroni (vinculado a la lucha armada en su país):

No se puede explotar al hombre sin odiar al hombre. Contra esta fuerza devastadora del odio no hay otra fuerza capaz de contrarrestarla más que la violencia del amor, el amor violento de los combatientes, en el fondo es una forma sublime de amor a la verdad. El amor de Jesucristo a la verdad lo llevó a la cruz, fue muerto porque sublevaba al pueblo.

12. El mismo sentido tiene la cita de Ernesto Guevara incluida en un intertítulo del filme: “Un hombre que despierta de su muerte y comienza a amar tanto la vida que arriesga su vida a fin de poder vivir”.



Esta sacralización del guerrillero y de la lucha armada implica entender la “liberación” como un horizonte de sentido semejante a una “salvación” colectiva. Así puede deducirse de las expresiones con las que se califican en el filme la liberación y la lucha por ella: “recuperación de la propia existencia”, “acto que triunfa sobre la muerte” “renacimiento”¹³, surgimiento del “hombre nuevo”. Dentro de esa lógica, la memoria de la resistencia peronista adquiere tintes teleológicos, deviene el relato del camino del pueblo hacia esa “salvación”. Una visión similar se mantendrá en el filme *Los hijos de Fierro*, pero se incorpora un nuevo elemento: la atribución de características mesiánicas al líder encargado de conducir al pueblo hacia la liberación.

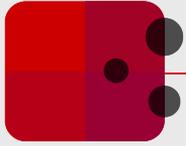
Los hijos de Fierro:

“Meta bombo y a contar la memoria popular”

Los militantes peronistas fueron los principales destinatarios de los dos siguientes filmes de GCL: las entrevistas de Perón en Madrid *Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* y *La revolución justicialista* (1971-1972). Ambos fueron distribuidos en forma clandestina o semiclandestina a través de circuitos militantes alternativos. Tras la realización de esos largometrajes el grupo cambió de estrategia de producción. El proceso de democratización del país ganaba terreno y se aproximaba el retorno del peronismo al poder. En ese contexto de apertura, los nuevos filmes de GCL fueron concebidos para ser distribuidos en el circuito comercial (TAL, 2005: 124). Gerardo Vallejo llevó a cabo *El Camino hacia la muerte del viejo Reales*, (1971) y Octavio Getino, *El familiar* (1973). Fernando Solanas, por su parte, en 1972 concibió la realización de *Los hijos de Fierro*.

El filme de Solanas está inspirado en el poema *Martín Fierro* de José Hernández (1872-1879). Hernández denuncia en su obra el abuso cometido por el gobierno durante el siglo XIX contra los gauchos que eran reclutados por la fuerza para

13. Esta connotación se encuentra en el estribillo de la canción con la que termina el filme: “[...] Prepara tus cosas para combatir / prepara el combate prepara el fusil / prepara tu mente para renacer [...]”.

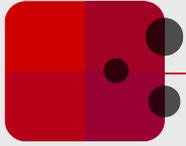


combatir a los indígenas. La obra cuenta la historia de un gaucho, Martín Fierro, que huye al desierto para no ser enrolado en el ejército. Fierro condensa una serie de virtudes –el amor a la libertad, el honor, la fuerza y la resistencia al poder– que la tradición romántica ha atribuido al gaucho. Se trata de un texto fundador, una de los cimientos de la identidad nacional y los imaginarios sociales de Argentina.

En 1968, Leopoldo Torre Nilsson había llevado a la pantalla una adaptación de *Martín Fierro* fuertemente centrada en la recreación costumbrista, con gran apego al texto del poema original. El filme despertó un vivo rechazo en *GCL*. Solanas acusó a Torre Nilsson de no ver en *Martín Fierro* “el conflicto todavía vigente del pueblo argentino contra la oligarquía”, y de proceder a la “castración del pensamiento de Hernández, que si hoy viviera sería un perseguido más [...]” (GETINO; SOLANAS, 1973: 95). En ese posicionamiento se encuentra la génesis de *Los hijos de Fierro*. El realizador reinterpreta y adapta el texto de Hernández para construir una memoria –en forma alegórica– de la luchas del movimiento peronista a partir de 1955. Antes de comenzar el rodaje, Solanas recorrió los barrios obreros de Buenos Aires para recoger testimonios y relatos sobre la resistencia y las luchas de los peronistas tras el golpe de Estado que terminó con el segundo mandato de Perón. Junto con el poema de Hernández, estos testimonios son el punto de partida del guión del filme.

Solanas concibió al proletariado argentino como heredero y depositario de los valores de Martín Fierro. En este sentido el cineasta intentó ganar para la causa peronista al mito fundacional de Hernández. La resistencia del pueblo, representada principalmente a través de huelgas, manifestaciones y conflictos sindicales adquiere la forma de una epopeya. El héroe del filme no es Fierro – que se encuentra exiliado en el desierto–, si no que los tres hijos que simbolizan las distintas tendencias del peronismo revolucionario. Los tres vienen del medio obrero y trabajan en la misma fábrica. Son llamados *El hijo mayor*, *El hijo menor* y *Picardía*. El primero encarna la lucha armada¹⁴; el segundo la base sindicalista, y el tercero la juventud peronista. El héroe del filme es el colectivo, encarnado y

14. La primogenitura del representante de la vía armada permite suponer que *GCL* la privilegia, o exalta, por encima del resto.



sintetizado en esos tres personajes. Al principio del filme una voz *over* lo explica en forma un tanto didáctica: cada barrio popular cuenta con un hijo mayor, uno menor y un Picardía. Las luchas del colectivo tienen como objetivo el retorno de Fierro. Ese padre más político que biológico es una metáfora de Perón, como permiten concluirlo distintas secuencias del filme¹⁵. La equiparación de Perón con Fierro, implica atribuirle al general las virtudes de una de las figuras tutelares de la cultura argentina, un ejercicio hagiográfico que conduce a su mitificación.

Para actualizar el relato, Solanas compuso nuevos versos de métrica octosilábica, como el poema original, que se insertan en distintos pasajes del texto de Hernández y constituyen el relato de la voz *over* o, en ocasiones, aparecen en boca de algunos personajes. La concepción espacio-temporal de *Los hijos de Fierro* rechaza una progresión lineal de la narración. El tiempo se vuelve circular, se torna sobre sí mismo, como se pone de manifiesto a través de una cita al texto de Hernández: “el tiempo sólo es tardanza de lo que está por venir, porque el tiempo es una rueda, y rueda es eternidad”. De esta manera, hay una subversión de la cronología histórica: al comienzo de la película se entremezclan soldados con quepis del siglo XIX; militantes de movimientos armados de los años 1970; gauchos galopando en la pampa; fábricas del XX y combates con sables. Así el filme participa del rasgo que Gilles Deleuze –retomando a Roberto Schwarz – atribuye al cine de América Latina: la ausencia de una evolución o revolución que permita el paso de lo antiguo a lo nuevo, lo que lleva a “la coexistencia hasta lo absurdo de etapas sociales muy diferentes” y a la “yuxtaposición o compenetración de lo antiguo y lo nuevo” (2004: 289). Esta yuxtaposición, hace que la narración discurra como los meandros de la memoria, donde pasado y presente se permean, entrelazan y confunden, lo que sugiere no sólo que la lucha social del proletariado es de larga data –y que los conflictos del pasado no han sido resueltos–, si no que la actualiza en el presente e intenta prolongarla en el futuro.

15. Hay numerosas referencias en el filme a momentos históricos precisos relativos a Perón y al peronismo: el levantamiento del 17 de octubre de 1945, el golpe de Estado de 1955, el exilio del general, el fin de la dictadura de Lanusse en 1972-1973, etc. Veinte años después de iniciado ese proyecto fílmico Solanas reconoció la asociación entre Fierro y Perón: “Lógicamente, a partir de esta concepción, el patriarca del filme encarna a Juan Domingo Perón, y sus tres hijos acaban representando varios sectores de la resistencia a los regímenes oligárquicos de los años 1950 y 1960”. (LABAKI; CEREGHINO, 1993: 46).

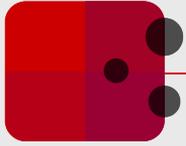


El filme se caracteriza por su experimentación y sincretismo estéticos. Para los episodios sobre huelgas y tomas de fábricas se utiliza una cámara al hombro típica del cine directo. Ciertas imágenes de movilizaciones provienen de noticieros cinematográficos sobre levantamientos populares –como el Cordobazo– que Solanas entremezcla con escenas de ficción realizadas por él mismo. El resultado son secuencias donde es difícil diferenciar el documento de la puesta en escena. En otros momentos se recurre a aceleraciones y repeticiones de imágenes, con una estética pop cercana al cómic y a la serie de televisión *Batman* (con onomatopeyas escritas que representan el sonido de las peleas entre sindicalistas). Solanas utiliza estos últimos elementos para hacer una crítica, cargada de humor, de la corrupción de ciertos líderes sindicales.

En *Los hijos de Fierro* están presentes tres elementos que serán una suerte de “firma” estilística de Solanas, presente en casi todos sus filmes. Los tres son, además, testimonios de la memoria popular. El primero de ellos son las grandes naves vacías donde se desarrolla buena parte de la acción. Esos lugares se constituyen en lugares de memoria, en tanto testimonio arquitectural de la vida obrera y del espacio de sus luchas. Solanas los filma, habitualmente, en plano general y con una gran profundidad de campo, lo que pone de relieve sus enormes dimensiones y contribuye a monumentalizarlos.

Este espacio del trabajo y de las reivindicaciones obreras es el lugar elegido para representar la victoria del pueblo sobre el Comandante –personaje que sirve de metáfora de la dictadura. En la secuencia en cuestión se contraponen, dentro de una nave, un plano en contrapicado de la multitud saltando, enarbolando banderas, portando pancartas y empuñando armas, con un plano en picado del Comandante, en el centro del cuadro, sentado, serio, cabizbajo y solo. La representación heroica del grupo contrasta con el aislamiento del dictador depuesto y empequeñecido. El colectivo porta elementos identitarios que vuelven explícita su pertenencia a la nación y al peronismo: banderas argentinas, mate e imágenes de Eva Duarte y Perón.

El segundo y tercer elemento son papeles –panfletos, cartas, consignas– lanzados al aire o desperdigados por tierra, y el bombo argentino, que construye la atmósfera sonora de las reivindicaciones y concentraciones proletarias. No

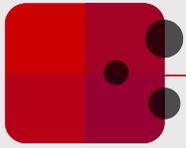


parece arriesgado afirmar que ambos sirven como símbolo de la fuerza del pueblo que deviene el motor de la historia argentina. Los papeles son un testimonio del compromiso político, una prueba de la existencia de un pensamiento que había sido censurado y proscrito por el poder y que por ello había tenido que ser frecuentemente ocultado.

Papeles y bombos tienen un lugar protagónico al final del prólogo de *Los hijos de Fierro*. Su última secuencia empieza con un gran plano general de una calle de la periferia industrial de Buenos Aires. El pavimento está tapizado de panfletos y trozos de papeles y mediante un *zoom in* la cámara acorta la distancia visual con una multitud de niños, hombres y mujeres que se aproxima. El grupo baila, canta, lanza panfletos, toca bombos y enarbola banderas argentinas. La cámara recorre la multitud a través de sucesivas panorámicas, *zooms in* y *zooms out*. Finalmente es rodeada por la multitud, que no se detiene. Los escasos centímetros que separan el objetivo de algunos de los manifestantes los hacen quedar fuera de foco. El acercamiento de la multitud festiva que toma la calle (y la pantalla) es acompañado en la banda sonora por un insistente sonido de bombos y por un grupo de voces infantiles –no hay sonido directo– que repiten: “Meta bombo y a contar la memoria popular”. La multitud, en esta secuencia, ejerce una función de apertura y comentario del relato que recuerda al coro del teatro griego. Mediante ella, el filme hace explícito que se asume a sí mismo como *memoria* del colectivo. Por otro lado, el hecho de que sean voces de niños las que anuncien el inicio de la narración sugiere no sólo la transmisión de esa memoria oral de generación en generación, sino que también su proyección hacia el futuro.

En la misma secuencia una voz *over* –masculina y adulta– establece como hito fundacional de la intervención del pueblo en la vida pública su levantamiento a favor de la liberación de Fierro, prisionero de una “camarilla militar”:

Cuenta la memoria popular que habiendo sido detenido Martín Fierro por una camarilla militar, en la capital, una mañana de octubre estalló la insurrección. Eran los trabajadores, los desposeídos, los hijos de Fierro. Marchaban de las fábricas y los talleres hacia el centro de la ciudad. Ocuparon las calles, las plazas y las fuentes, hasta conseguir la liberación de su jefe. Se iniciaban así



tiempos de paz y prosperidad para los descendientes de aquellos hombres y mujeres que habían hecho la independencia y aquellos otros trabajadores que, a través del océano, habían llegado a nuestra tierra.

El pasaje hace mención en forma, sólo ligeramente metafórica, al 17 de octubre de 1945, en que una multitud tomó la Plaza de Mayo. Como se ha visto, en *La hora de los hornos* estos acontecimientos son señalados como el hito fundacional del peronismo, pero si en ese filme Perón “nacía” de la insurrección popular, en *Los hijos de Fierro*, por el contrario, la relación se invierte. Los trabajadores son los vástagos de Fierro. La relación filial sugiere una ascendencia moral y jerárquica del líder respecto de las clases populares. La ausencia de la figura tutelar del “padre”, a lo largo de prácticamente todo el filme, desencadena el desorden y fragmentación del pueblo. La división lleva a que sea víctima de la opresión a manos del Comandante. La liberación de los hijos sólo será posible con el retorno (truncado) del padre.

Solanas decidió filmar sin actores profesionales –salvo algunas excepciones¹⁶–, porque su objetivo era hacer un filme con obreros y militantes involucrados en la resistencia del peronismo revolucionario, tras el exilio de Perón. De esta manera, el cineasta se sirvió de la fabulación, es decir se procuró “intercesores”, tomó “personajes reales y no ficticios, pero poniéndolos en estado de ‘ficcional’ de ‘leyendar’ de ‘fabular’” (DELEUZE, 2004: 293). Entre las personalidades peronistas que realizaron esta “fabulación” se encontraban Julio Troxler que encarnó al Hijo mayor –había participado del fallido levantamiento del general Juan José Valle contra el régimen de Pedro Eugenio Aramburu¹⁷–, el sindicalista Martiniano Martínez en el rol de Picardía y César Marcos, uno de los ideólogos de la izquierda peronista que interpretó a Pardal, un dirigente sindicalista que se corrompe con el paso de los años.

16. Se trata de los actores Arturo Maly (*Capitán Cruz*), Juan Carlos Gené (*El Negro*) y Mary Tapia (*Alma*). (LABAKI; CEREGHINO, 1993: 48)

17. El levantamiento fallido y la detención y fusilamiento de algunos de los militantes apresados por la dictadura fue recogido en el libro *Operación Masacre* de Rodolfo Walsh (1957). En 1972 Jorge Cedrón realizó una versión cinematográfica en la que Troxler se interpretó a sí mismo.

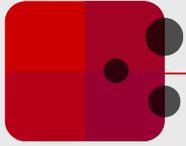


La colaboración de Troxler y Martínez con *GCL* se remonta a *La hora de los hornos*. El último es entrevistado en la segunda parte de este filme en su calidad de “dirigente del gremio automotor”. Al final de *Acto para la Liberación* se anuncia que al momento de terminar el filme Martínez había perdido el trabajo debido a su militancia y estaba entre “las listas negras” de los sindicalistas. En una escena de *Los hijos de Fierro*, Picardía, el personaje que encarna Martínez, habla sobre la persecución y proscripción que habían sufrido los sindicalistas tras el exilio de Fierro. Su relato establece un vínculo con situaciones que posiblemente atravesó el propio Martínez como dirigente sindical:

Yo era enlace sindical, tenía el gremio intervenido y andábamos clandestinos con la orden de captura [...] ninguno tenía ni un mango ni un sándwich de milanesa y, en medio de esa pobreza, yo tenía la misión de andar juntando dinero para la organización. Nunca estuvo tan sola la clase trabajadora.

El testimonio de Martínez, en voz *over*, se acompaña de imágenes donde vaga solo entre los palafitos de un muelle, en un día frío, lo que refuerza la idea de adversidad y abnegación contenida en sus palabras. Se trata de una localización muy parecida a la que *GCL* ya había utilizado, en la tercera parte de *La hora de los hornos*, en un segmento titulado *La trampa de la legalidad*, donde se lee una carta de un militante peronista que reflexiona sobre los problemas que había supuesto para el movimiento seguir la vía legal, en lugar del camino armado. Tanto el testimonio de Martínez como la localización refuerzan las conexiones entre los dos filmes y, también, los vínculos entre el personaje ficticio de Picardía y el sindicalista que lo encarna.

También en la tercera parte de *La hora de los hornos*, se incluye una entrevista a Troxler, en la que relata en forma explícita las torturas a las que fue sometido por la dictadura, en 1957, y cómo sobrevivió a ser fusilado un año antes. El militante es conducido por los miembros de *GCL* a los basurales de José León Suárez, el emplazamiento en el que acontecieron estos últimos hechos. El terreno baldío se resignifica, así, como un lugar de memoria de la represión dictatorial y de la resistencia peronista.



En *Los hijos de Fierro* se da una nueva vuelta a la tuerca a este ejercicio de memoria: Troxler –en el papel del Hijo mayor– es sometido, en la ficción, a los métodos de tortura de los que había sido víctima en la vida real y que había descrito en *La hora de los hornos*. Solanas utiliza una cámara subjetiva que asume el punto de vista del torturado y conduce a la identificación del público con éste. También recurre a planos de conjunto y a un plano cenital de Troxler-Hijo mayor en el que lo encuadra, sobre el suelo, con las extremidades atadas en la posición de la cruz de San Andrés, en una imagen fácilmente asociable al imaginario del martirologio cristiano, lo que contribuye a la sacralización de la figura del guerrillero. La frontera entre el personaje de ficción y el militante es problematizada mediante una recreación de la tortura que resulta ser una puesta en escena del testimonio recogido en *La hora de los hornos*. Por otro lado, y aunque ello evidentemente haya escapado al objetivo original de Solanas, estas secuencias tendrán un valor premonitorio, pues Troxler fue asesinado por la Triple A antes de que el filme fuera terminado. La imagen cenital de Troxler-Hijo mayor condensa así el testimonio del hombre torturado y la memoria del militante asesinado.

La producción de *Los hijos de Fierro* comenzó bajo la dictadura de Lanusse, continuó a lo largo de los gobiernos de Cámpora y Perón y fue concluida durante el de Martínez. La democratización del país iniciada en el breve mandato de Cámpora significó la liberación de presos políticos, un mayor ejercicio de la libertad de expresión y un acercamiento diplomático a gobiernos latinoamericanas de izquierda –a su nombramiento asistieron Salvador Allende y Osvaldo Dorticós–, todo lo cual se tradujo en cierto optimismo entre las filas del peronismo revolucionario, como lo muestra la carga semántica que contiene el nombre con el que se conoce al periodo: *La primavera de Cámpora*.

Sin embargo, tras el regreso de Perón a Argentina (20 de junio de 1973) y la renuncia de Cámpora (13 de julio de 1973) las divisiones al interior del peronismo llegaron a un punto insostenible –agravado muy pronto por la elevada inflación y la crisis económica–, que se saldó en repetidas ocasiones por la vía

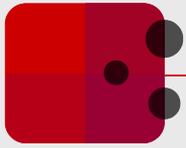


de la violencia¹⁸. Aún antes de asumir su tercera presidencia Perón sustentó la tesis de la “infiltración marxista” y del “enemigo interno” en su análisis de los grupos peronistas revolucionarios (FRANCO, 2011: 34, 35), y escoró el gobierno hacia el ala más dura de la derecha peronista, lo que se tradujo en un aumento de la influencia de José López Rega, Ministro de Bienestar y antiguo secretario personal del general. Tras la muerte de Perón, en 1974, y el nombramiento en la presidencia de su viuda, el peso de López Rega se incrementó al interior del gobierno, desde donde organizó la represión violenta contra los grupos de izquierda, a manos de la Triple A.

El proyecto de *Los hijos de Fierro* había sido declarado de interés especial por el Instituto Nacional de Cine, en 1973. No obstante, el rodaje se vio afectado por los conflictos que vivía el país. Solanas tuvo que detenerlo en numerosas ocasiones debido a la falta de financiamiento o por divisiones ideológicas al interior del equipo (PRÉDAL, 2001: 32). A finales de 1974, antes de que terminara el rodaje, Julio Troxler y J. Vera –otro miembro del equipo– fueron asesinados. Según Solanas, él mismo recibió amenazas de muerte, lo que lo llevó a esconderse en casas de amigos y realizar el montaje del filme en secreto –una situación similar a la que había ocurrido con *La hora de los hornos*. En 1975 el negativo fue enviado a Alemania y la copia cero se realizó en los estudios de la televisión germana WDR, que coproducía el filme (LABAKI; CEREGHINO, 1993: 46-47, 51).

La situación política del país guardaba vínculos con la resolución de la historia del filme. En un comienzo Solanas pretendía finalizar *Los hijos de Fierro* con el reencuentro de los hijos y la victoria frente a la dictadura. Sin embargo, la crisis política y social que atravesaba Argentina lo llevó a cambiar el final. En la última secuencia hay una nueva separación de Fierro y sus hijos. Los cuatro parten a caballo cada uno en una dirección diferente, con los suburbios industriales

18. Uno de los mayores episodios de violencia se produjo el mismo día de la llegada de Perón a Argentina. Para recibir al líder se llevó a cabo una concentración en el aeropuerto de Ezeinza. En medio de la multitud estalló un enfrentamiento armado entre la derecha y la izquierda peronista. Este acontecimiento, conocido como la Masacre de Ezeinza, permitía prever, ya en 1973, que las profundas divisiones del peronismo no se suavizarían con la llegada del líder, ni se plegarían bajo su autoridad.



de Buenos Aires de fondo. Antes de separarse de ellos, Fierro advierte a sus hijos que su muerte se aproxima, una alusión al deceso de Perón. El final puede interpretarse como una metáfora del exilio que comenzaba para numerosos militantes argentinos.

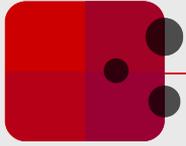
Conclusión

La unidad ansiada del pueblo sigue siendo reivindicada en *Los hijos de Fierro* como lo había sido en *La hora de los hornos*, pero se convierte en un anhelo que cede terreno frente a la constatación de la “fragmentación” y “estallido” del pueblo (DELEUZE, 2004: 291). La separación final hace que el relato quede abierto. A pesar de que Fierro afirme que su historia encuentra su prolongación en el pueblo argentino, que deberá continuarla, no hay alusiones claras a la vía que deberá seguir ese pueblo para lograr un reencuentro definitivo, truncado en el filme por la separación final de los personajes.

Si lo que caracteriza a *La hora de los hornos* es un inequívoco llamado a la acción revolucionaria, en pos de la liberación, en *Los hijos de Fierro* las certezas ideológicas y estratégicas de finales de los años 1960 dan paso a un cúmulo de interrogantes, expresadas abiertamente por la voz *over*:

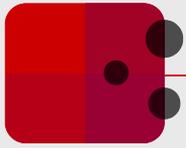
¿Podremos al fin vencer, tomar sin fuerza el poder? ¿podrá evitarse una guerra larga y cruel en esta tierra? ¿Y quién está preparado? ¿Para muchos no es temprano? ¿No es muy tarde para Fierro, después de tanto destierro? ¿Y qué imperio se retira? ¿Algún poder se suicida? ¿No vendrán provocaciones, crímenes y divisiones, volviéndonos enemigos? ¿Estamos realmente unidos o seguimos enfrentados y sólo en Fierro hermanados?

El golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 instaura una nueva dictadura en Argentina. Ese mismo año Solanas se exilia en España y más tarde en Francia, mientras que Getino lo hace en Perú y posteriormente en México. Por su parte, en 1975, Vallejo se había exiliado en Panamá y después lo haría en España. La salida del país de los integrantes de *GCL* significó la disolución del grupo.



En 1978 *Los hijos de Fierro* se presentó en el festival del Cannes, donde no fue bien acogido por la crítica europea, que receló de su discurso peronista. La distribución del filme en Argentina sólo se llevó a cabo en 1984, finalizado el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional y la guerra de las Malvinas. Para entonces, la situación social del país había cambiado drásticamente con respecto a los años 1970. Quizás a ello se deba que sólo un público minoritario haya acompañado un filme que había intentado construir una memoria heroica del peronismo revolucionario entre 1955 y 1973, pero que, a diferencia de *La hora de los hornos*, había terminado por retratar la violenta disgregación política y social de su momento de producción.

Como sugiere el pasaje de *Martín Fierro* evocado en el epígrafe, la memoria colectiva se construye también de olvidos y omisiones selectivos. Puede ser vista, según Meneses, como “un sistema de olvido programado” (1992: 16). A mediados de los años 1980, en un momento en que la memoria hegemónica que construía la entonces frágil democracia argentina optaba por relegar al silencio las consignas y discursos ideológicos sobre la “liberación” de los años 1960/1970, un filme que traía desde ese pasado una voz militante, resultaba inconveniente.



Referências

AGUIAR, C. A. “Cinema e História: documentário de arquivo como lugar de memória”. *Revista Brasileira de História*, Vol. 31, n.62, Dec. 2011. Disponible en: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882011000200013&script=sci_arttext. Acceso en 21 may. 2013.

DABÈNE, O. *L'Amérique latine à l'époque contemporaine*. Paris: Armand Colin, 2006.

DELEUZE, G. *La imagen-tiempo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2004.

FANON, F. *Les damnés de la terre*. Paris: Maspero, 1961.

FRANCO, M. “La ‘depuración’ interna del peronismo como parte del proceso de construcción del terror de Estado en la Argentina de la década del 70”. *A contracorriente*. Vol. 8, n. 3, 2011, p. 23-54. Disponible en: http://tools.chass.ncsu.edu/open_journal/index.php/acontracorriente/article/view/10/43#.UZrqdrU-bEQ. Acceso en 21 may. 2013.

GETINO, O.; SOLANAS, F. *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973.

_____. “Hacia un tercer cine”. *Tricontinental*. N. 13, oct. 1969. p. 107-132.

GILMAN, C. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.

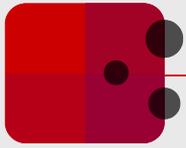
JUAN. “Primera Carta”. In: *La Santa Biblia. Versión Reina-Valera, Sociedades Bíblicas en América Latina*, 1960. Disponible en: <http://www.biblegateway.com/passage/?search=1%20Juan%203&version=RVR1960>. Acceso en 25 may. 2013.

LABAKI, A.; CEREGHINO, M. J. *Solanas por Solanas: um cineasta na América Latina*. São Paulo: Iluminuras, 1993.

MENESES, U. T. B. “A história cativa da memória?”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, No. 34, 1992. 9-24.

MESTMAN, M. “Raros e inéditos del grupo Cine Liberación”. *Revista Sociedad*. No. 27, 2008. p. 27-79.

PERÓN, J. D. *La hora de los pueblos*. Madrid: Editorial Norte, 1968. Disponible en: <http://www.movimientoperonista.com/ficheros/LaHoradeLosPueblos-Peron.pdf>. Acceso en 21 may. 2013.



PRÉDAL, R. “1936-1976: 40 ans de cinéma politique. Premier entretien avec Fernando Solanas”. In : PRÉDAL, René (ed.). *Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde*, CinémAction, No. 101, 2001. p. 18-33.

RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

SIGAL, S. *Le rôle politique des intellectuels en Amérique latine: la dérive des intellectuels en Argentine*. Paris: L’Harmattan, 1996.

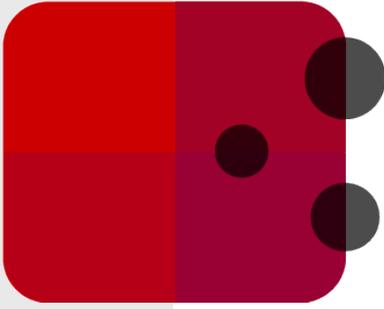
SONTAG, S. *On photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977.

TAL, T. *Pantallas y revolución: una visión comparativa del cine de liberación y el cinema novo*. Buenos Aires: Ediciones Lumiere, 2005.

TERÁN, Ó. “Ideas e intelectuales en la Argentina, 1880-1980”. In: Oscar Terán (dir.). *Ideas en el siglo XX: intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.

VELLEGGIA, S. *La máquina de la mirada*. Buenos Aires: Altamira, 2009.

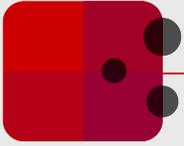
rebecca



Relatos fantasmas: os filmes históricos
cinemanovistas e a política cultural da
ditadura civil-militar nos anos 1970

Carlos Eduardo Pinto de Pinto¹

1. Doutor em História pela UFF, contemplado com bolsa CAPES incluindo Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior. E-mail: dudachacon@yahoo.com.br



Resumo

A proposta do artigo é refletir acerca das relações entre memória e história por meio do embate entre o Cinema Novo e a ditadura civil-militar nos anos 1970, período que corresponde à sistematização da política cultural dos governos militares. Entre as estratégias mobilizadas por esta, estava o incentivo à construção de uma cultura histórica pautada por leituras ufanistas do passado nacional, em que ganhava destaque a produção de filmes históricos. Como forma de aproximação do tema, aqui são abordadas duas obras: *Os herdeiros* (Cacá Diegues, 1969) e *Coronel Delmiro Gouveia* (Geraldo Sarno, 1977). Mesmo realizados em momentos distintos de tal política cultural, os filmes elaboram estratégias de resistência semelhantes. Em ambos, recorre-se à memória para uma contraposição à história ufanista exortada pelos governos, ela mesma resultado de reelaborações da memória. Como é típico da cultura histórica – que abarca qualquer discurso sobre o passado, mesmo os produzidos fora do âmbito acadêmico –, é possível perceber, nos dois lados da disputa, a presença fantasmática da memória a assombrar a história.

Palavras-chave

Memória, filmes históricos, Cinema Novo, ditadura civil-militar.

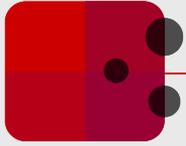


Abstract

The article aims to analyze the relationship between memory and history on the struggle of Cinema Novo facing the civil-military dictatorship during the 70's in Brazil, period in which the cultural policy of the military government was settled. In amidst the strategies of such policy was the support to a historical culture that established a nationalistic representation of the past, in which the historic movie production was propelled. Regarding our approach, two movies are to be considered: Cacá Diegues' *Os herdeiros* (1969) and Geraldo Sarno's *Coronel Delmiro Gouveia* (1977). Even though they were produced on different time periods under such policy, these films convey similar resistance strategies. It is possible to notice on both of them the use of memory to fight against the nationalist history elicited by the government, that, on its turn, was also established by memory restructuring process. Also common on historical culture – that comprises different versions of the past, including those created outside academy –, it is possible to realize, on both sides of such struggle, the phantasmagoric presence of memory haunting history.

Keywords

Memory, historic movies, cinema novo, civil-military dictatorship.



O Cinema Novo e o desejo de história

O Cinema Novo foi um movimento de vanguarda que marcou indelevelmente a produção cultural brasileira entre 1960 e 1980. Além da realização de dezenas de filmes, entre documentários e ficções, também contribuiu para diversos debates teóricos, tanto de cunho estritamente cinematográfico, quanto os referentes a áreas como política, sociologia, história e antropologia – sempre defendendo ideologias de esquerda. Por conta disso, é comparado aos movimentos modernistas, em que “a arte se relacionava com o político não só por seu pertencimento à polis, mas também por sua consideração como motor do social (...)” (ALTUNA, 2007: 13. Tradução nossa)². Devido a esse teor politizado e esquerdista, a interlocução (e, mais frequentemente, o embate) com a ditadura civil-militar (1964-1985), ganhou diversos níveis de intensidade até a dissolução do movimento, no início dos anos 1980.

O momento analisado aqui diz respeito ao período pós-1968, quando começou a se delinear, por parte da ditadura, uma política cultural. Esta viria sistematizar posicionamentos manifestados, até então, em exortações e elogios a obras paradigmáticas e na censura às consideradas subversivas. Vale notar o papel central que a preservação da história (não raro confundida com a memória) ocupou no estabelecimento dessas diretrizes. Nesse âmbito, ganharam destaque os filmes históricos, considerados interessantes por conta de seu alto poder de mobilização – o que não guarda, necessariamente, correspondência com as pesquisas historiográficas. Como indica Serge Berstein (1962: 69): “... na ordem da cultura política, é a lenda que é a realidade, pois é ela que é mobilizadora e determina a ação política concreta, à luz da representação que ela propõe”.

Ambos os filmes analisados aqui – *Os herdeiros* (Cacá Diegues, 1969) e *Coronel Delmiro Gouveia* (Geraldo Sarno, 1977) – se aproximam desse gênero cinematográfico, embora nos dois casos se recorra a algum nível de subversão de suas regras clássicas. Vale informar que o filme histórico se mostrava interessante aos cinemanovistas também por se mostrar útil à realização de seu desejo

2. “el arte se relacionaba con lo político, no solo por su pertenencia a la polis, sino por su consideración como motor de lo social (...)”.

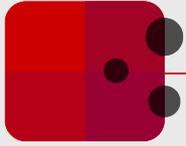


de conhecer e explicar a brasilidade através da arte. Marcelo Ridenti (2000) denominou de *romantismo marxista* a postura desses artistas que “pretendiam revolucionar a sociedade em direção ao futuro e buscavam para tanto o encontro com as raízes do passado, em meio a um acelerado processo de modernização e urbanização da sociedade” (RIDENTI, 2000: 95). De diversas maneiras, tanto na elaboração estética quanto nos discursos teóricos extrafílmicos, os cineastas pertencentes ao Cinema Novo manifestavam um *desejo de história*, uma vontade de explicar o mundo através da historicidade de suas variáveis.

Logo, o filme histórico era um gênero em que os interesses da ditadura e dos cinemanovistas se encontravam. Contudo, tanto para os governos quanto para os cineastas, se estabelecia uma indistinção entre memória e história no momento de se eleger os temas a serem representados em tais obras. Enquanto para os governos a mobilização da memória servia a moldar uma história mais palatável e de acordo com suas perspectivas sobre o passado nacional, para os cineastas essa mesma promiscuidade entre as duas áreas ganhava contornos contestatórios: a memória serviria a corrigir a história. Afinal, a memória é sempre uma questão de poder, em qualquer nível em que se apresente a possibilidade de seu exercício (LE GOFF, 1986).

Para Fernão Ramos (1987), o interesse pelo filme histórico teria sido mais intenso no que ele denomina “terceira fase” do Cinema Novo, quando, como uma reação à assinatura do AI-5, o movimento passou a apresentar produções de “fortes tons alegóricos com a preocupação de representar o Brasil e sua história” (RAMOS, 1987: 348). Tal transformação é explicada pela necessidade de repensar a realidade brasileira em outros termos que não o da revolução socialista, já que, impedidos pela censura de fazer filmes em que criticassem a realidade e propusessem mudanças estruturais – elementos típicos de suas fases iniciais – os cineastas passaram para uma via reflexiva, onde buscavam a essência do país através de alegorias ou da história.

Concordo com o autor em parte, pois acredito no impacto do Golpe de 1964 e, principalmente, do AI-5 sobre a produção desse período. Contudo, como aponte



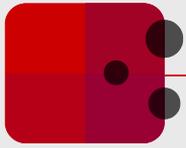
acima, percebo a existência de um desejo de história que não se manifesta somente após os golpes. Ele é anterior e tem *status* de elemento fundador da geração (PINTO, 2005; 2013). O período pós-1968 apenas fez com que ele se tornasse mais explícito e mais angustiado.

A política nacional de cultura e os filmes históricos

A relação dos cineastas com a ditadura ultrapassou o plano dos embates simbólicos quando os governos ditatoriais passaram a delinear uma política cultural mais propositiva a partir de 1975. No horizonte dessas mudanças, estava a atuação da Embrafilme, empresa estatal de cinema criada em 1969, como complemento ao Instituto Nacional de Cinema (INC), fundado em 1966. A empresa auxiliar aumentaria seu poder paulatinamente até que, no meio da década de 1970, viria a substituir o INC (AMANCIO, 2000). Percebe-se um aumento da burocratização da área, o que leva a um controle maior da produção. Tal estratégia se mostra mais eficiente do que as exortações e a censura, características dos primeiros anos da ditadura. Nessa nova conformação, os cinemanovistas precisariam dialogar para continuar trabalhando, embora diversos meios de combate ainda fossem viáveis. Afinal, diálogo não é, necessariamente, sinônimo de cooptação.

A política cultural do regime civil-militar, de cunho altamente nacionalista, apresentava forte interesse em preservar/erigir uma memória nacional que passava, indubitavelmente, pela mobilização de uma cultura histórica. Segundo Angela de Castro Gomes (2007), o conceito se refere à relação que uma sociedade mantém com seu passado, pautada não apenas pela historiografia, mas também pela cultura política. Dessa forma, com a proposta de moldar uma cultura histórica, os ditadores dispensavam atenção especial ao ensino de história, à criação e dinamização de museus, bem como à conservação e revitalização de cidades históricas, sempre a partir de uma perspectiva em que o passado assumia contornos grandiosos, dignos de respeito.

O mesmo viés pode ser encontrado nas exortações discursivas e nos concursos estatais de produção de roteiros de filmes históricos, em que o passado deveria ser – mais que representado – reverenciado. É o caso de um discurso de Jarbas



Passarinho, então ministro da Educação e Cultura, que, em 1971, incentivava a produção de filmes sobre o heroísmo nacional. Algumas instituições e personagens históricos citados eram: Força Expedicionária Brasileira, Correio Aéreo Nacional, Borba Gato, Anhanguera, Paes Leme, Oswaldo Cruz, Santos Dumont, Delmiro Gouveia, duque de Caxias e marechal Rondon. Esse último chama atenção, pois, segundo o ministro, “permitiria que se traçasse um paralelo histórico com outras nações que, ao contrário do Brasil, dizimaram seus índios durante a campanha de conquista” (FILME CULTURA, 1971). Tal afirmação, referente a um aspecto da história brasileira de caráter reconhecidamente violento, demonstra o grau de maleabilidade que a memória (tratada como história) oferecia.

Coadunando-se com essa postura, a forma privilegiada pelos agentes responsáveis por selecionar os filmes históricos dos concursos ou das produções da Embrafilme era o épico clássico – filmes históricos que têm, entre suas características, a grandiosidade e o tom espetacular, aspectos priorizados frente à veracidade dos eventos encenados (VADICO, 2012). Apesar dos esforços governamentais, no período houve apenas três representantes desse estilo – *Independência ou morte* (Carlos Coimbra, 1972), *O mártir da independência* (Geraldo Vietri, 1977) e *O caçador de esmeraldas* (Oswaldo de Oliveira, 1979). Não obstante o pequeno número de produções, vale informar que a primeira da lista, *Independência ou morte*, foi acatada pela ditadura civil-militar e se constituiu em um dos maiores sucessos de bilheteria da época (PINTO, 2005).

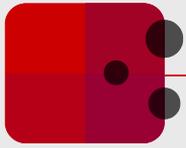
Por outro lado, os cinemanovistas foram os responsáveis pela grande maioria dos filmes históricos da década, muito embora aqui seja necessário assinalar que, apesar de se manter a referência ao gênero, a aproximação se dava privilegiadamente pelo viés da alegoria (RAMOS, 2002). Este é o caso de *Os herdeiros*, analisado aqui, e também de *Os deuses e os mortos* (Ruy Guerra, 1970), *Pindorama* (Arnaldo Jabor, 1971), *Como era gostoso meu francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1971) e *Os inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972). Em alguns casos, se recorreu à comédia, como em *Xica da Silva* (Cacá Diegues, 1976) e, em outros, à história oral, como em *Coronel Delmiro Gouveia*, também foco de análise aqui.



Qualquer que seja o recurso narrativo, no entanto, vale notar que tais filmes passam ao largo do estilo épico exortado pelos governos. São obras que estabelecem um distanciamento em relação à história, rompendo a tentativa de fazer crer que, diante do espectador, se desenrolaria a história tal como aconteceu, o que é uma das características do épico. Afinal, a despeito de seu descompromisso com a noção de verdade histórica, o gênero mantém sua força de atração à custa da crença generalizada de que sejam legítimas portas de acesso ao passado. Para marcar a diferença em relação aos épicos clássicos, denomino as obras cinemanovistas como *filmes históricos modernos* – embora deva assinalar que a literatura sobre o tema apresente outras opções, como “filme histórico inovador” (ROSENSTONE, 2010: 36).

Mesmo não seguindo à risca as diretrizes estatais, estes diretores e seus filmes acabam por se misturar à atmosfera da época, conseguindo facilidades nos canais de difusão, recebendo os ônus e os benefícios da opção político-cultural (RAMOS, 1987). Contudo, o caráter contestador desse tipo de produção se manteve, mesmo quando os cineastas tiveram suporte financeiro da Embrafilme. Os cineastas desvinculavam, em seus discursos, o plano econômico do cultural (RAMOS, 1983). Seria possível, segundo eles, fazer filmes produzidos pelo Estado sem se coadunar com as políticas culturais dos governos. Desse modo, o Estado era encarado como neutro e apenas o governo era de direita, uma equação facilitada pelo fato não haver ainda um movimento de controle total da produção.

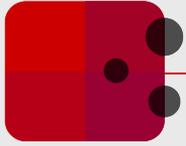
Quanto aos filmes históricos, em 1975 foi criada uma comissão para escolher projetos, uma reedição do incentivo a se filmar os “momentos edificantes da História do Brasil” (FILME CULTURA, 1971), para citar as palavras do já referido discurso do ministro Jarbas Passarinho. Apenas dois projetos foram enviados, dos quais só *Anchieta, José do Brasil* (Paulo César Saraceni, 1978) foi realizado. Em 1977, a Embrafilme mudou de tática, se propondo a financiar os custos de investigação histórica de 18 roteiros que seriam filmados se aprovados pelo MEC. Obviamente, não seriam selecionados filmes com uma visão histórica indesejada pelo Estado. Contudo, o projeto não seguiu adiante, tendo se esgotado apenas na pesquisa.



É importante perceber que essas propostas já estão coadunadas com uma política cultural mais elaborada, surgida a partir da implementação da Política Nacional de Cultura (PNC), cujo objetivo era formar um projeto homogêneo de política cultural no país. Tentava-se criar uma hegemonia ideológica e cultural tanto em setores populares (MOBRAL), como na classe média, com a criação ou dinamização de organismos como o Serviço Nacional de Teatro (SNT), o Instituto Nacional de Música (INM), a Fundação Nacional das Artes (Funarte) e na já citada Embrafilme, entre outras.

A concepção de cultura presente na PNC era de inspiração claramente antropológica, sendo encarada como “a plenitude da vida humana no seu meio” (RAMOS, 1983: 119). Estava fortemente baseada nas ideias dos intelectuais conservadores reunidos em torno do Conselho Federal de Cultura (CFC), criado já em 1965 e formado por profissionais egressos dos Institutos Históricos e Geográficos e das Academias de Letras. A base de sua concepção era a miscigenação cultural, como desenvolvida por Gilberto Freyre.

O convívio pacífico e a mistura das “três raças” fundadoras da nação teriam marcado o caráter brasileiro, explicando a suposta tolerância do país em relação a qualquer diferença cultural. A partir daí, a política da unidade nacional funcionava como um processo democrático, pois permitiria o convívio das diferenças regionais num todo harmônico. Segundo José Mário Ortiz Ramos, a “qualidade democracia passa dessa forma a constituir a essência da brasilidade, o que significa reconhecer a existência objetiva de uma ‘verdadeira’ cultura brasileira, espontânea, sincrética, plural” (RAMOS, 1983: 96). Outro aspecto do discurso do CFC diz respeito à tradição, entendida como patrimônio espiritual e material. O ser brasileiro (democrático e plural) e “o acervo legado pela história” (RAMOS, 1983: 96) formavam a tradição que deveria ser preservada. Daí a PNC considerar como seu objetivo primeiro “conservar o acervo constituído e manter viva a memória nacional, assegurando a perenidade da cultura brasileira” (RAMOS, 1983: 96).



Memória, herança incômoda

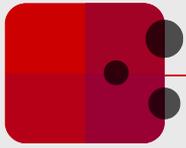
Os herdeiros (1969) é o terceiro longa-metragem de Cacá Diegues, um dos cinemanovistas que mais dialogou com a história em seus filmes desde seu primeiro longa, *Ganga Zumba* (1963), passando pelo grande sucesso de bilheteria que foi *Xica da Silva* (1976). Ainda atuando como diretor hoje, mobiliza outros estilos narrativos para tratar de temas caros ao Cinema Novo – como o Carnaval, presente desde o seu primeiro curta profissional, *Escola de samba Alegria de Viver*, parte da obra coletiva *Cinco vezes favela* (1962)³.

A diegese de *Os herdeiros* acompanha três gerações de uma família, de 1930 a 1964. Jorge Ramos (Sérgio Cardoso) é um jornalista que se casa com a filha (Isabel Ribeiro) de um rico fazendeiro (Mário Lago), em 1930. Já no período democrático, ascende socialmente, tornando-se dono de uma grande rede de comunicação. Embora ainda casado, é completamente apaixonado por sua amante (Odete Lara). Em 1964, ano do Golpe civil-militar, é assassinado por Joaquim (André Gouveia), um de seus filhos, ideologicamente vinculado à esquerda.

Como adiantei acima, trata-se de um *filme histórico moderno*. As pistas para as subversões do gênero já podem ser encontradas no subtítulo da obra: “Uma estória de nossa história, de Carmem Miranda a Brasília, de Getúlio Vargas à televisão, uma alegoria sobre a História do Brasil e a luta pelo poder desde a Revolução de 30”. Trata-se de um subtítulo excepcional, que tanto pela extensão quanto pelo nível de detalhamento caberia melhor em um livro acadêmico. Um relato do diretor sobre a trajetória do filme permite entender a necessidade de tal aposto:

O título no qual me havia fixado desde o início era “O brado retumbante”, que é uma expressão de um verso do Hino Nacional Brasileiro. Eu filmei em 1968, entre a filmagem e a montagem veio o golpe militar de dezembro, o Ato 5. Terminei o filme sob a ditadura. Nesse momento recebi uma comunicação oficiosa da censura de que esse título não seria aprovado de jeito nenhum (OROZ, 1984: 64).

3. Não coincidentemente, Cacá Diegues foi o coordenador do projeto que permitiu a realização de *Cinco vezes favela – agora por nós mesmos* (2010).



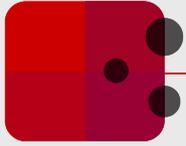
Assim, a um título altamente comunicativo – afinal, o *brado retumbante* do hino nacional é imediatamente reconhecido e carrega referências ao *povo heroico* que o emitiu – vem em substituição *Os herdeiros*, mais hermético. Daí a necessidade de um subtítulo, que marca de forma enfática de que trata o filme. De fato, as suas definições dão pistas sobre a natureza narrativa da obra, orientando a escolha de algumas cenas e sequências a serem analisadas a seguir.

Uma estória de nossa história aponta para o convívio entre personagens fictícios e históricos. Diferente de um filme clássico, em que os personagens devem ser “reais” para garantir a eficiência da fórmula *tal como aconteceu*, aqui a obra recorre também a personagens fictícios (que *poderiam* ser reais). Importante salientar que tanto os personagens históricos quanto os ficcionais se apresentam como ideias (*personas*). Jorge Ramos, centro da narrativa, não é um jornalista, é a própria imprensa. Sua esposa e sua amante não têm identidade, têm rótulos: “a mulher santa” e “a mulher puta”. Seu sogro não é um dono de fazenda de café, é o coronelismo. Cada um de seus filhos, por sua vez, substituiria a esquerda e a direita.

A mesma lógica poderia ser aplicada aos personagens históricos. A continuação do subtítulo diz: “de Carmem Miranda a Brasília, de Getúlio Vargas à televisão”. Carmem Miranda e Getúlio Vargas estariam ali, portanto, no lugar do passado – em oposição a Brasília e à TV, representando o presente (da *diegese*). Porém, diferente de uma representação naturalista que intentaria “ressuscitar” tais personagens, o filme parece evocar as sua *sombras*.

No caso de Carmem Miranda, haveria muitos recursos para se aproximar da personagem. Entre eles, a utilização de celuloides, numa alusão à “verdade” dos registros fílmicos, ou uma atriz, num jogo de *faz-de-conta* que possibilitaria levar os espectadores a crer que estivessem diante de Carmem Miranda. A opção escolhida, contudo, escapa a essa alternativa, acrescentando mais camadas de sentido à presença da cantora/atriz na trama.

Afinal, no lugar de Carmem Miranda aparece um transformista que mimetiza a tal figura, ensaiando uma cena – aqui, em duplo sentido, já que o enquadramento da câmera corresponde à boca de um palco de teatro. Embora num primeiro

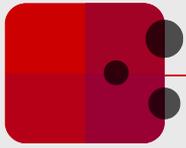


momento se pudesse pensar que uma atriz ou um transformista não se diferiam tanto entre si, acho importante salientar que a figura do travesti está carregada de memória. Sei, ao assistir ao filme, que Carmem Miranda é um dos ícones mundiais da cultura gay, uma das mulheres mais imitadas por homens em palcos. Assim, o filme não tenta me iludir com uma atriz que poderia ser Carmem, se eu aceitasse o jogo. Pelo contrário, sou lembrado de que ali não está Carmem Miranda, mas alguém que mantém sua memória, que é sua memória.

Vale ressaltar que tal memória também está associada a uma leitura de Brasil, já que seus requebros e figurinos *kitsch* remetem a um nacionalismo cunhado durante o Estado Novo. O processo está baseado na modernização de aspectos da cultura popular, como o samba e o folclore (como atesta a figura da baiana que Carmem representava), tudo regado a uma tropicalidade estilizada, marcante nas frutas que enfeitavam seu turbante (AMANCIO, 2001; FREIRE-MEDEIROS, 2005). Além disso, o cenário por trás da apresentação é uma paisagem *naïf* do Pão de Açúcar, o que remete ao teatro de revista e às chanchadas, por certo, mas também ao papel que o Rio de Janeiro desempenhou como vitrine do Brasil e caixa de ressonância da nação. Afinal, a capitalidade carioca, foi um dos elementos que possibilitaram diversas reelaborações da nacionalidade (PINTO, 2013).

Getúlio Vargas, por sua vez, também aparece menos como personagem e mais como *persona*, representando o trabalho. Para essa leitura, é significativa a sequência em que Jorge Ramos dialoga com Vargas na sala de reunião ministerial do Palácio do Catete, momentos antes de o presidente se suicidar. Novamente há um enquadramento em plano aberto – aqui exibindo os atores dispostos estrategicamente no espaço: enquanto Getúlio permanece parado em uma das cabeceiras da mesa, Jorge Ramos se desloca constantemente pelo espaço, demonstra alteração de humor. Ao fundo, está visível a pintura *A pátria*, de Pedro Bruno, que representa uma família costurando a bandeira nacional – o que, alegoricamente, corresponderia à tessitura da pátria.

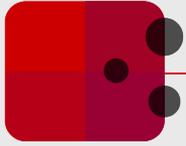
O ator que representa Vargas – Armando Nascimento, reconhecido por suas caricaturas do presidente no teatro de revista (OROZ, 1984) – permanece parado, ereto, olhando fixamente para frente, enquanto declama trechos da carta-testamento de Getúlio, entremeados a outros textos. Não existe pausa



entre suas falas e as de Jorge Ramos, que grita comentários irados sobre o texto do presidente. Não apenas a respeito do texto, mas também sobreposto a ele (como um som *over*). A sequência é a assunção de que Jorge Ramos debate, não com Getúlio, mas com as projeções (sombas) do que este representava. Ao fim, o presidente conclui: “Saio da Vida para entrar na história”, o que Jorge Ramos acusa ser mentira, pois quem faz a história são os vivos.

Os outros elementos constantes do subtítulo, Brasília e a TV, referem-se ao presente, como já indiquei. A nova capital, apesar de inaugurada nove anos antes de o filme ser realizado, fazia parte de sua contemporaneidade diegética. Caso se aceite que uma cidade pode ser personagem de um filme, Brasília está aquém de suas possibilidades. Afinal, permanece apenas alusiva, quase como um cenário tradicional de ópera, um pano caído ao fundo do palco. A TV tem apenas uma referência rápida, quando Jorge Ramos alude ao poder que teria quem a dominasse – o que poderia ser apenas uma prospecção em 1964, mas já era fato consumado em 1968. Como pode ser percebido, tanto a TV quanto Brasília não têm o peso que Getúlio Vargas e Carmem Miranda ocupam. Ambas são capazes de representar a força da modernização, a abertura do Brasil para o mundo e para o futuro – mas ficam “apagadas” diante das referências ao passado. De fato, o subtítulo avisa: *Os herdeiros é uma alegoria da História do Brasil* e, numa alegoria, o papel do presente é mesmo ficar *atrás*, é ser o não-dito (RAMOS, 2002).

A sensação de que a trama se desenrola em palcos (os “palcos da história”) é dada pelo plano geral muito presente, pela existência de palcos diversos na diegese (Rádio Nacional, teatros, palanques) e pela trilha sonora. Nessa, posso ouvir desde o cancionista popular em apresentações de estrelas da MPB (Dalva de Oliveira, Caetano Veloso) até óperas de Villa-Lobos no som extradiegético. As atuações brechtianas dos atores também depõem sobre essas opções. Não se trata de espetáculo histórico, onde o espectador *voyeur* se delicia em acompanhar a trajetória de personagens do passado. É encenação de palco e a quarta parede é rompida: as *personas* discursam, falando diretamente para a câmera/público – mas também se debatem e rastejam. É como se permanecesse o desejo de dizer, de falar ao público – o que era típico do Cinema Novo desde o início –, mas tal ação não pudesse se completar no presente.

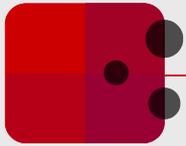


Quanto mais a diegese se aproxima de 1964, mais os personagens parecem se debater na angústia do presente onde não podem mudar o passado e, mais importante, já não acreditam poder mudar o futuro. Estão inseridos em uma *lacuna* (ARENDDT, 1968), espremidos pelo passado e pelo futuro simultaneamente. Jorge Ramos esbraveja contra o discurso de Getúlio Vargas, afirmando sua superioridade por ser capaz de fazer a história acontecer, com suas mãos de homem vivo. No entanto, suas relações com a história são agônicas, já que ela lhe persegue na figura de fantasmas (como o próprio Vargas).

Assim, a subversão do filme – frente à exortação da ditadura para que se fizessem filmes históricos – reside justamente no fato de “prender” o passado ao presente, trazendo os personagens históricos, em forma de sombras, para conviver com os vivos, que os julgam e acusam. Algumas reflexões de Cacá Diegues sobre o seu processo de criação podem auxiliar as forças que estavam em jogo nesse mecanismo de representação.

Em 1970, o diretor lembrava as reações que tivera diante da morte de Getúlio, quando adolescente: “Acho que foi nesse dia que conheci o sentido às vezes trágico da história” (DIEGUES, 1999: 8). Como visto, esse “sentido trágico” estaria muito presente em *Os herdeiros*, um filme feito “com esses sentimentos e lembranças (...)” (DIEGUES, 1999: 8). Por outro lado, acredito ser interessante também apontar outro depoimento de Cacá Diegues referente ao mesmo acontecimento, mas o abordando em termos distintos: “(...) foi o primeiro momento da minha vida em que percebi que a política podia ter uma dimensão trágica, a-histórica” (OROZ, 1984: 52). Trata-se, portanto, de uma indecisão entre considerar o passado como algo distante e localizado no tempo (como a história), ou perene e em constante pulsação (como a memória) – embora sempre, em qualquer dos casos, ele permaneça imutável, porque trágico.

Da mesma forma, Cacá Diegues oscila entre o histórico e o a-histórico em seu filme. Ali, a História – escrita propositadamente com maiúscula, em referência à grandiosidade que a ditadura lhe dava – é evocada, aparentemente como desejavam os ditadores. Porém, é violentamente retirada de seu pedestal e arrastada pelos cenários, até se tornar maleável e caber no espaço exíguo do presente – como a memória, que também é feita de passado, mas ainda latejante



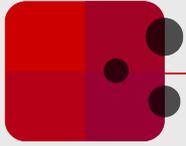
no presente. Contudo, não diria que o filme deixe de ser histórico por conta disso. Afinal, os liames entre memória e história são mais estreitos do que aparentam. Nesse sentido, valeria lembrar a profissão de fé que Cacá Diegues fez em 1970, por ocasião da estreia de *Os herdeiros*:

Daqui pra frente tudo vai ser diferente, mas é preciso enterrar o passado, esse morto fedorento (...). Que me desculpem os sociólogos, os historiadores, os cientistas, mas eu não tive a intenção de provar nada. [...] A profissão de vocês é muito séria, e dela depende a humanidade. A minha é um ofício doloroso de revelar fantasmas (...). [...] O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, a vida presente. (DIEGUES, 1999: 9)

História, memória, história, memória *ad infinitum*

Reinhart Koselleck (2006) defende que, a partir da modernidade, o horizonte de expectativa (futuro) passou a ter muito mais importância que o campo de experiência (história, memória). Tal processo se deveu ao fato de que o futuro passou a ser imaginado, se tornando espaço de elaborações, de vivências sociais hipotéticas. Gilberto Velho (1994), por sua vez, afirma que os projetos de futuro estão vinculados com a formação de identidades, só erigidas devido à maleabilidade da memória. Haveria uma linha reta imaginária ligando passados, presente e futuros. Escolhe-se um entre os muitos pontos maleáveis do passado que, unido ao ponto-presente (imutável) determine a continuação da linha até um dos pontos do futuro (pluralizado pela imaginação).

Os filmes históricos mobilizam essa dinâmica, sendo uma das formas socialmente concebidas de se imaginar o futuro. Embora pretendam se relacionar com o passado a partir da história (*a priori* uma leitura precisa e objetiva do passado), muitas vezes o que se vê são interpretações pautadas pela memória. Com graus diversos de consciência, aqueles que realizam esse tipo de produção estão igualmente interessados nos processos de construção da identidade, o que significa dizer que também pretendem formar uma linha ligando os pontos *passado-presente-futuro*.

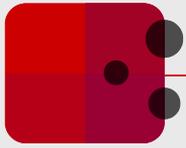


Logo, a análise da construção de sentidos nos filmes históricos é um bom caminho para se compreender os mecanismos de construção de identidade, bem como a forma intrincada como se dão as relações entre memória e história. De fato, as tentativas de separar os dois campos sempre soam impotentes. O caso da representação de Getúlio Vargas em *Os herdeiros* é bem elucidativo: história ou memória? Quanto mais reflito, menos estou convencido de que seja possível decidir. Para tentar facilitar minha tarefa, recorro a alguns estudiosos que se lançaram ao trabalho hercúleo de tentar separar a memória da história.

Jacques Le Goff (1996), no verbete *História* da enciclopédia Einaudi, classifica a memória como mítica, deformada, anacrônica e parte do jogo de poder (pode ser manipulada). A história, por outro lado, tem um compromisso com a *verdade* e possui a tarefa de corrigir a perspectiva falsa apresentada pela memória coletiva. Descontado o tom pejorativo, a definição de memória chega próximo de um nível satisfatório. Por outro lado, como aceitar uma tentativa de vincular história e verdade sem classificá-la, no mínimo, como inocente? A história também faz parte do jogo de poder e pode ser tão maleável quanto a memória.

Para David Lowenthal (1988), memória e história são duas formas de tentar atingir o “país estrangeiro” que é o passado: a primeira corresponde ao passado lembrado e a segunda, ao passado registrado. Como se a memória, ao ser registrada, deixasse de ser memória. E como se a história não tivesse, também ela, uma memória. Pierre Nora (1984) também não se furta à tentativa de estabelecer as especificidades de cada área: entre outros pontos, afirma que a memória é *vida*, sempre carregada por grupos em permanente evolução, enquanto a história é reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. É preciso lembrar que o autor se refere à “memória verdadeira”, ou seja, à memória das sociedades primitivas, sem escrita. Isso se mostra como empecilho para se usar sua definição como fonte de discussão sobre a memória nas sociedades complexas.

Henry Rousso, ao tentar estabelecer os limites da “história erudita” em relação à memória, afirma que o principal problema é a discrepância entre o que ela



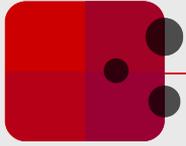
“possa dizer de um acontecimento do passado e as percepções que prevaleçam no mesmo momento no seio de uma sociedade, (...) que certamente têm peso infinitamente maior” (1998: 97). Assim, o autor volta à espécie de disputa a que Jacques Le Goff alude.

Então seria impossível separar e “apaziguar” memória e história? O mesmo Le Goff que tenta uma separação algo esquemática no exemplo dado acima, retorna com uma segunda tentativa bem mais sofisticada e satisfatória: “A memória [é] onde cresce a história, que por sua vez a alimenta (...)” (LE GOFF, 1996: 47). Tal definição, que leva em conta a relação simbiótica das duas áreas ao evocar a imagem de uma árvore e sua ligação com o solo do qual nasce e que vem a alimentar com suas folhas apodrecidas, dá conta da complexidade da questão. Duas que são uma, sem deixarem de ser duas. Quase um mistério místico, uma “santíssima dualidade”.

Os filmes históricos modernos – ao menos os abordados aqui – entendem e respeitam tal relação. Por um lado, permitem a *temporalização* do assunto tratado, ação típica da história. Por outro, *presentificam* o passado, papel cumprido pela memória. Evidente que, no vasto rol de possibilidades da linguagem cinematográfica, os filmes históricos – mesmo quando partilham a característica de serem modernos – podem efetuar essa operação de formas distintas. É o que pretendo demonstrar agora, a partir da abordagem de *Coronel Delmiro Gouveia*.

Toda história tem seus fantasmas

Lembro o já comentado discurso do ministro da Educação e Cultura, Jarbas Passarinho, exortando os cineastas a realizarem filmes que se debruçassem sobre aspectos vários da história do Brasil. As instituições e personagens referidos eram *históricos*, e deveriam aparecer em filmes *históricos* – mas o objetivo da política era preservar a *memória*. Como apresentei inicialmente, os empreendimentos da ditadura civil-militar no campo cinematográfico estavam inseridos num horizonte mais amplo, em que se encontrava uma política cultural centrada na preservação de determinada memória, apresentada como história.

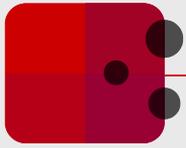


Todavia, a memória é simultaneamente fiel e móvel, como lembra Jacques Le Goff (1986), e está bem intrincada como o esquecimento. Preservá-la não significa perpetuar o estabelecido, o terminado, mas administrar a maleabilidade de um processo sempre em andamento. Devido a essas características, preservar a memória implica sempre em esculpi-la, entregando-se ao trabalho de subtrair ao seu corpo aquilo que termina por cair nas águas do Lete, simultaneamente rio e deusa da memória, segundo a mitologia grega (WEINRICH, 2001). Não obstante o caráter por vezes involuntário do esquecimento, não é rara a presença da intencionalidade.

A partir do que foi apresentado, posso inferir que a cada concepção de memória corresponde uma maneira de se perceber a história. Logo, a memória que se pretendia preservar/ construir no Brasil ditatorial mantinha relações com uma história ufanista, povoada de *heróis* envolvidos em conflitos sempre associados a uma ameaça externa. Os conflitos internos – e, por conseguinte a sua memória – como a escravidão, a discriminação racial, o genocídio dos povos autóctones e o autoritarismo deveriam ser apagados ou atenuados. Como visto, o esforço de edificação dessa memória pretendia apresentar uma *imagem* de país longe da realidade apontada por uma historiografia crítica.

A utilização do termo *imagem* na sentença acima tem uma razão que ultrapassa os limites do sentido figurado. No empenho de edificação da memória, as imagens têm importância central, desde a antiguidade, com o surgimento da mnemotécnica, a arte da memória (ALMEIDA, 2010). Tal arte consistia em construir *imaginariamente* um edifício (um palácio ou um teatro, por exemplo) e nele dispor, em lugares de destaque, imagens que, por associação, remetessem ao que deveria ser lembrado. Na era moderna, é interessante destacar as relações entre a memória visual e os monumentos públicos, além das pinturas históricas (CARVALHO, 1990) e o cinema.

Um caso clássico é a cinematografia norte-americana, que através da escolha e tratamento de temas diversos (conquista do Oeste através dos *westerns*, Segunda Guerra Mundial, Guerra do Vietnã, entre outros) conseguiu impor uma determinada memória que não se coaduna com perspectivas mais críticas sobre sua história (HOBBSAWM e RANGER, 1997). Apesar de não se constituir num

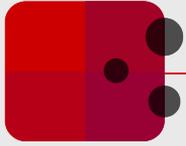


privilégio dos filmes históricos, essa capacidade de convencimento do cinema esteve sempre por trás das produções históricas, conforme indicam alguns estudos clássicos, como o de Leif Furhammar e Folke Isaksson (1976), e outros mais recentes, como o de Mark C Carnes (1997).

Geraldo Sarno, roteirista e diretor de *Coronel Delmiro Gouveia*, precisou se deparar com questionamentos semelhantes aos expostos acima quando decidiu realizar o filme. Afinal, estava se aproximando de um tema caro à ditadura, num momento em que a Política Nacional de Cultura (PNC) estava estruturada, dispondo de formas de coerção mais sofisticadas. Além de ter sido produzido pela Embrafilme, o filme dialogava com o discurso oficial. Aos leitores atentos, e com boa memória, acredito não tenha escapado o fato de que Delmiro Gouveia – pioneiro da industrialização brasileira, assassinado por concorrentes ingleses – é um dos “heróis” que aparecem no discurso bastante ufanista de Jarbas Passarinho. Daí, uma questão inevitável é: apesar de realizado em torno de sete anos após o discurso, o filme poderia ser encarado como uma consequência dele? Seria, enfim, um agente de memória da ditadura?

Os antecedentes de Geraldo Sarno apontam para uma resposta negativa. Integrante do Cinema Novo, o diretor e roteirista havia sido o responsável por um clássico do documentário brasileiro, *Viramundo* (1965). Com uma perspectiva crítica e incisiva sobre a miséria nordestina, o filme, como muitas outras obras cinemanovistas, causara incômodo à visão conservadora da ditadura civil-militar. Além disso, *Coronel Delmiro Gouveia*, mesmo sendo o primeiro filme de ficção de Sarno, não destoa de suas outras criações, que ainda mantinham unidade temática e estética.

De fato, a forma escolhida pelo diretor, em parceria com Orlando Senna, para contar a história de Delmiro Gouveia confirma tal intuição. Em vez de recorrer a uma narrativa neutra, com ponto de vista onisciente, o que daria a impressão de que a história fosse narrada a partir de um não-lugar, o filme é contado por quatro personagens que estiveram envolvidos com Delmiro Gouveia (Rubens de Falco). Assim, é reforçada a ideia de que a história é narrada por alguém – no caso, por quatro pessoas com interesses muito diferentes em relação à figura central.

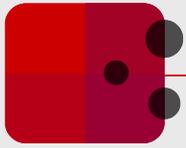


No início, a narradora é Eulina (Sura Berditchevsky), a segunda mulher de Delmiro, que o trata como um herói romântico, admirado em todo o Recife; em seguida, o coronel Ulisses (Jofre Soares), que acolheu o casal durante um tempo por motivos de perseguição política e o vê como um homem de valentia, como um par; o terceiro narrador é Iona (Nildo Parente), o sócio de Delmiro na fábrica, encarregado das contas, que o aponta como um sonhador, idealista; finalmente, Zé Pó (José Dumont), retirante transformado em operário, que já começa seu relato a partir da morte de Delmiro, ou seja, após a compra da fábrica pelos ingleses.

Essa opção aproxima o filme da metodologia da história oral (FERREIRA e AMADO, 1998), em que o conceito de memória é fundamental. A partir da difusão dessa metodologia, a memória coletiva passou a fazer parte dos estudos históricos em duas dimensões mais gerais: na primeira, a memória é invocada para subverter as afirmações da história escrita; na segunda, é a história acadêmica que, através de suas divulgações mediatizadas (como os filmes), é considerada capaz de influenciar as memórias sobre o passado (THOMSON et al., 1998).

É interessante que os dois termos mais genéricos utilizados para marcar a relação de um filme com a realidade sejam *documentário* e *ficção*. No caso de um filme histórico, isso gera um problema: caso não seja um documentário sobre um tema historiográfico, o filme será classificado como ficção. No entanto, por tratar de acontecimentos *reais*, esse filme não poderia ser considerado ficcional (como uma história *imaginada*). Na obra em questão, há uma forma documental – extremamente ligada à memória – ficcionalizada. Personagens reais, vividos por atores, fazem relatos fictícios – no sentido de que essas personagens nunca deram, de fato, os depoimentos que se ouve em *over* –, mas que *poderiam* ter acontecido.

Assim, Geraldo Sarno, ao realizar uma ficcionalização de uma história real dá à narrativa um tratamento semelhante ao de um documentário – que, por sinal, é o formato mais frequente em sua carreira. Embora não haja uma única forma que possa ser atribuída aos documentários, existem linhas genéricas (RAMOS, 2012). Em *Coronel Delmiro Gouveia*, a estratégia consiste em aproximar-se do assunto/personagem abordado através de entrevistas com um universo variado de pessoas. Nesse sentido, são interessantes as observações de José Carlos Avellar:

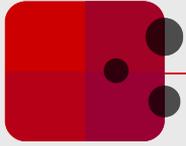


O relato de Eulina começa em 1900. Terminados os letreiros temos Delmiro, Iona e Anunciada, a primeira mulher de Delmiro, diante do relógio fazendo brindes ao Brasil para comemorar o novo século. O relato de Zé Pó vem até 1930, até a destruição da Fábrica da Pedra. Pois bem, o que se passou na sociedade brasileira está mais ou menos documentado no estilo dos quatro depoimentos. No estilo de falar, na visão que cada personagem tem das situações que narra, e não propriamente nos fatos narrados. Ou seja, a estrutura romântica da narração de Eulina corresponde muito à visão que a sociedade brasileira tinha de si mesma no começo do século, assim como o coronelismo e o cangaço do episódio de Ulisses, a capitalização do país no episódio de Iona e, finalmente, o aparecimento de uma classe operária no episódio de Zé Pó, correspondem às etapas que se seguiram até a revolução de 30 (AVELLAR, 1979: 24).

Nesse jogo, a informação que obtenho é dupla: além do que é objetivamente dito, também fico conhecendo aqueles que narram, e por sua vez, as coletividades de que fazem parte. Coletividades (no plural) porque, como defende Paul Ricoeur (2000), toda memória é individual e coletiva simultaneamente. No filme, é possível perceber essa afirmação com clareza: cada personagem-narrador é *próximo* de Delmiro Gouveia, mas representa também amplas coletividades.

Assim, além de se inteirar a respeito de múltiplos aspectos da personalidade e da biografia do coronel, é possível conhecer também algo sobre sua mulher (e sobre a mulher na sociedade brasileira do início do século XX), sobre seu empregado (e sobre os operários no final da década de 1920), sobre seu par, outro coronel (e sobre o coronelismo) e sobre seu sócio, um homem de negócios pragmático (e sobre capitalismo no Brasil do início do século XX). Lentes que se sobrepõem e testemunham sobre o que foi visto e sobre quem viu e conta. Lentes para o objeto central – Delmiro Gouveia – e para os objetos periféricos – nem por isso menos importantes – todos componentes da sociedade brasileira. Não uma biografia, mas um entrecruzamento de biografias.

Essa característica da narrativa também aparece no tratamento dado ao tempo. O filme apresenta algumas datas em legendas e em referências nas falas das personagens. Também existem elipses e mudanças nos cenários ou figurinos.

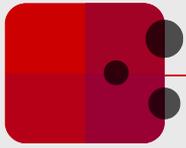


Porém, esses recursos são usados de forma convencional, sem chamar muita atenção. No que se refere à montagem, também não há grandes arroubos de criatividade: a história é narrada de forma linear, com princípio, meio e fim. No entanto, a forma como as *qualidades* do tempo são expostas possibilita reflexões inovadoras. Afinal, acredito que cada narrador (cada parte do filme) corresponda a um tempo diferente. Não apenas a uma cronologia diferente – como José Carlos indica – mas a qualidades de tempo diferentes.

Desse modo, o roteiro de *Coronel Delmiro Gouveia* confere ao tempo quatro contadores de história que, além de observadores, funcionam também como representantes de tempos distintos. Cada qual se localiza numa temporalidade diferente e representa uma mudança na percepção do tempo: romântico, autoritário, corporativo (*time is money*) e mecanizado. Quatro pontos de vista representados por quatro imagens/ personagens distribuídos por um constructo denominado *filme*.

Os artistas da memória da antiguidade, aqueles que dominavam a mnemotécnica, construía *edifícios de memória*: um espaço – que poderia ser um palácio ou um teatro – e dispunham em seus aposentos imagens que correspondiam ao que desejavam lembrar. Como artistas da memória, Geraldo Sarno e Orlando Senna dispuseram quatro *personas* em pontos sucessivos do filme (seu espaço de memória), ligando a cada uma delas uma concepção de tempo, de sociedade e de coronel Delmiro Gouveia: homem da cidade, impulsivo, apaixonado; homem do sertão, *coronel*, destemido; homem de negócios, empreendedor, idealista; patrão, ríspido e violento, compreensivo e bom; explorador e salvador. Tantas imagens e seus avessos. Todos os plurais, todos os *Delmiros Gouveias* e ainda mais.

Trata-se, enfim, de uma aproximação semelhante à que é perpetrada em *Os herdeiros*, ainda que mais centrada e pragmática. Percebemos que, mesmo lidando com personagens históricos – incluído o protagonista – o filme não pretende “ressuscitá-los”. Menos que indivíduos, eles representam coletividades. Falam por eles e por outros. Em relação a Delmiro Gouveia, essa impressão é ainda mais



reforçada. Não é tanto à figura do coronel que o filme dá acesso, mais aos seus espectros, a suas imagens refletidas nos espelhos de seus próximos. Continua a ser, portanto, um *relato de fantasmas*. Por certo, não era esse o resultado que Jarbas Passarinho buscava quando incluiu Delmiro Gouveia em seu discurso.

Memória: combates na sombra

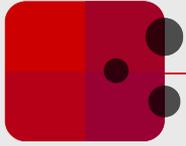
Comparando o filme de Geraldo Sarno com o de Cacá Diegues, percebo que há, no segundo, muito mais matéria de memória que no primeiro. Memória individual, quero dizer. Os fluxos visuais de *Os herdeiros* me remetem sempre a fluxos de memória. Nesse sentido, Silvia Oroz compreende a sua montagem da seguinte forma:

O filme tem a estrutura de quadros sequenciais, cuja ordem pode ser modificada sem que se perca a compreensão dos fatos. Cada quadro, por sua vez, começa com uma concepção realista e evolui até uma síntese abstrata, gerando uma síntese de cada período histórico (OROZ, 1984: 54).

O filme “lembra” aos pedaços, assim como lembram os indivíduos: sem enredo, sem início-meio-fim. Os inícios realistas parecem uma tentativa de ancorar a memória na razão. Como se a cada início de quadro, uma nova lembrança estivesse brotando e se fizesse uma tentativa de entendê-la. Mas, ao fim, o caráter diáfano e maleável da memória prevalece. Assim, *Os herdeiros* é um filme que expõe memórias, mas não é bom construtor de memória. O próprio diretor dá a pista: “É preciso ver o filme como os franceses falam: *le roman fleuve*⁴, porque é um filme *fleuve*, uma coisa que corre aos borbotões e permite diversas leituras, não é só uma narração política da história do Brasil” (OROZ, 1984: 53).

A fluidez que permite diversas leituras não é uma boa estratégia de criação de memória. Como disse “sabidamente” o presidente Médici, o filme ideal para criar memória devia ter “temas que emocionam e educam comovem e informam as

4. A tradução mais adequada para *roman-fleuve* seria “saga”, mas Cacá Diegues parece se referir ao sentido literal: algo como um “romance-rio”.

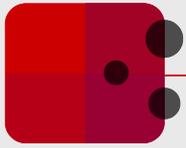


nossas plateias” (JORNAL DO BRASIL, 1972)⁵. Emocionar e educar, comover e informar não são, definitivamente, as propostas de *Os herdeiros*. E posso perceber isso na memória que tenho do filme. Lembro mais de sua estrutura e de aspectos gerais que de um enredo.

Já *Coronel Delmiro Gouveia* tem uma estrutura mais organizada e lida com a narrativa com a mesma destreza de um artista da memória. É, sim, um filme que dá a conhecer. Não quero dizer, com isso, que siga as instruções de Médici, que seja um filme nos moldes da ditadura. A memória desejada pela ditadura se concentraria na figura do coronel como homem empreendedor, industrial *avant garde*. O filme vai além, se desviando do risco de fazer culto de personalidade. A memória que constrói é coletiva, social. Mesmo realizado depois da organização da Política Nacional de Cultura (PCN) e sendo uma produção “oficial”, o filme não corresponde à interpretação da história defendida pela ditadura. Aliás, o fato mesmo de incluir, entre as memórias apresentadas, a de um operário, já atingia um ponto frágil da ditadura: a mobilização popular (MAYNARD, 2006).

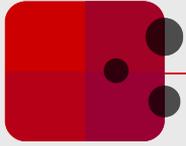
Enfim, em ambos os filmes analisados aqui, a memória foi mobilizada como elemento desestabilizador da cultura história que a ditadura pretendia erguer, tendo o filme histórico como um de seus meios. No primeiro, *Os herdeiros*, Cacá Diegues constrói uma reação mais visceral, de acordo com o momento vivenciado – à violência generalizada, ao clima persecutório, respondeu com seus fantasmas, memórias-vivas a assombrar a História. Geraldo Sarno e Orlando Senna, por sua vez, encontravam uma situação diferente, em que o discurso mais organizado e a infraestrutura burocrática da ditadura exigiam uma resposta menos passional, pautada em uma metodologia que procurasse ampliar, pela memória, os limites de um personagem que tinha tudo para ser “apenas” um herói nacional.

5. Trecho de um telegrama do então presidente brasileiro elogiando o resultado do filme *Independência ou morte* (Carlos Coimbra, 1972), um os filmes históricos clássicos que, como indiquei, foi uma dos grandes sucessos de bilheteria da década de 1970, sendo encampado pela ditadura.

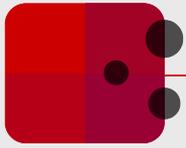


Referências

- ALMEIDA, M. J. de. C. – *arte da memória*. Campinas, SP: Autores Associados, 2010.
- ALTUNA, J. L.. “Acerca de la condición política de lo artístico en la sociedad del conocimiento”. *Concinnita*. Revista do Instituto de artes da UERJ, ano 8, vol 1, n. 10, julho de 2007.
- AMANCIO, T. *Artes e manhas da Embrafilme – cinema estatal brasileiro em sua época de ouro – 1977-81*. Niterói: EDUFF, 2000.
- _____. *O Brasil dos gringos: imagens no cinema*. Niterói: Intertexto, 2001.
- ARENDT, H. “Between past and future: eight exercises”. In: _____. *Political thought*. Enlarged edition. New York: Penguin Books, 1968.
- AVELLAR, J. C. “O velho e o novo”. In: SENNA, Orlando e SARNO, Geraldo. *Coronel Delmiro Gouveia: roteiro do filme*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.
- BERSTEIN, S. “Enjeux. L’historien et la culture politique”. *Vingtièmesiècle*. Revue d'histoire, nº 35, 1992.
- CARNES, M. C. *O passado imperfeito – a história no cinema*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Ed. Record, 1997.
- CARVALHO, J. M.. *A formação das almas: o imaginário da república no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DIEGUES, C. *Cinema brasileiro: ideias e imagens*. Porto Alegre: Editora Universidade/ UFRGS/ MEC/SESu/PROED, 1999.
- FERREIRA, M. M. & AMADO, J. *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1998.
- FREIRE-MEDEIROS, B. *O Rio de Janeiro que Hollywood inventou*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- FURHAMMAR, L. e ISAKSSON, F. *Cinema e política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- GOMES, A. C.. “Cultura política e cultura histórica no Estado Novo”. In: ABREU, M. et al. *Cultura política e leituras do passado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Faperj, 2007.



- HOBSBAWM, E. & RANGER, T. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- KOSELLECK, R. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.
- LE GOFF, J. “História”. *Memória/história*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1986 (Enciclopédia Einaudi, v. 1).
- MAYNARD, D. C. S. “A fabricação da memória no filme Coronel Delmiro Gouveia”. *O olho da História*, ano 12, nº 9, dezembro de 2006.
- NORA, P. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984.
- OROZ, S. *Os filmes que não filmei*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- ORTIZ, R. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- PINTO, C. E. P. de. *O futuro do pretérito: a representação da história em filmes cinemanovistas (1968-1980)*. 2005. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro, PUC-Rio.
- _____. *Imaginar a cidade real: o Cinema Novo e a representação da modernidade urbana carioca (1955-1970)*. 2013. Tese (Doutorado). Niterói, UFF.
- _____. “Tudo deve falar do Golpe? Os limites da ditadura civil-militar como chave interpretativa da representação urbana nos filmes do Cinema Novo”. *Revista Contemporânea*. Ano 3, nº3, 2013, verão.
- RAMOS, A. F. *Canibalismo dos fracos – cinema e história do Brasil*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- RAMOS, F. (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.
- _____. “A mise-en-scène do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles”. *Rebeca*, edição 1, n1, janeiro-junho de 2012.
- RAMOS, J. M. O. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60 e 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- RICOEUR, P. *La memoire, l’histoire, l’oubli*. Paris: Seuil, 2000.
- RIDENTI, M. *Em Busca do Povo Brasileiro*. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 2000.



ROSENSTONE, R. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

ROUSSO, H. “A memória não é mais o que era”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína. *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1998.

SENNÁ, O. & SARNO, G. *Coronel Delmiro Gouveia: roteiro do filme*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

THOMSON, A. et al. “Os debates sobre memória e história: alguns aspectos internacionais”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína. *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1998.

VADICO, L. “O épico bíblico hollywoodiano – o espetáculo como estética da salvação”. *Rebeca*, Ano 1, edição 2, nº 2, Julho-Dezembro 2012.

VELHO, G. *Projeto e metamorphose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

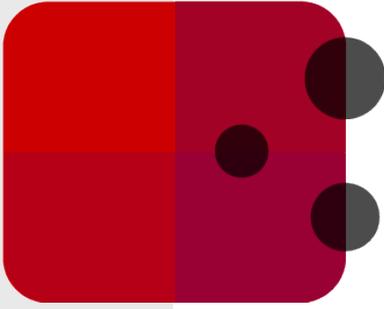
WEINRICH, H. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

Periódicos

FILME CULTURA. Ano IV, nº 19, jan./ fev., 1971.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, Ano LXXXII, n. 139, 07/09/1972, Caderno B.

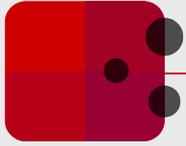
rebecca



Fantasma do Arquivo

Adriana Maria Cursino Menezes¹

1. Doutora em Comunicação e Audiovisual pela ECO-UFRJ e Universidad Carlos III de Madrid. Autora dos livros *Introdução ao Audiovisual* (Ed. CCAA, 2007), *História do Audiovisual* (Ed. CCAA, 2008), *Crítica e Análise do Audiovisual* (Ed. CCAA, 2010). E-mail: adriana_cursino@uol.com.br



Resumo

Este artigo parte de um contexto de mudança de paradigma no que diz respeito ao arquivo, assim como da emergência de novas formas de experimentar a memória através da arte do cinema. Partimos da hipótese de que são as práticas experimentais de *found footage*, produzidas a partir dos anos 90, as que melhor expressam certas percepções da história mais férteis, a nosso ver, para ampliar as conexões entre imagens e mundos diversos, as mais compatíveis com os tempos atuais, as que se esquivam de uma lógica linear em favor de um pensamento dialético. Para desenvolver nossa hipótese, analisamos e discutimos obras que deslocam o arquivo para ‘lugares’ distintos daqueles em que tradicionalmente estiveram inseridos, como documento ou prova do passado, tal como vemos nos documentários convencionais.

Palavras-chave

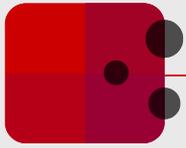
Cinema, *found footage*, arquivo, memória.

Abstract

The present article starts within the context of changes in the paradigm of archive and also within the emerging of new ways of experiencing memory through the art of cinema. Our hypothesis is that the experimental practices of *found footage* performed since the 90's are the ones that better express certain productive notions in the history field. As we see it, those notions which are able to broaden the connections between images and different worlds. They are also the most compatible with our time, escaping a linear logic in favor of a dialectic thinking. In order to develop such hypothesis we shall analyze and debate the works that are able to shift the concept of archive into diverse “places” when compared to those they have traditionally been accommodated, as document or proof of the past, as we are used to finding on conventional documentaries.

Keywords

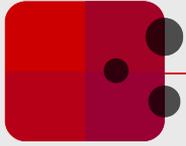
Cinema, found footage, archive, memory.



De la influencia de la Antigüedad. Esta historia es mágica de contar. Historia de fantasmas para personas adultas. (Warburg, 1929, p. 3)

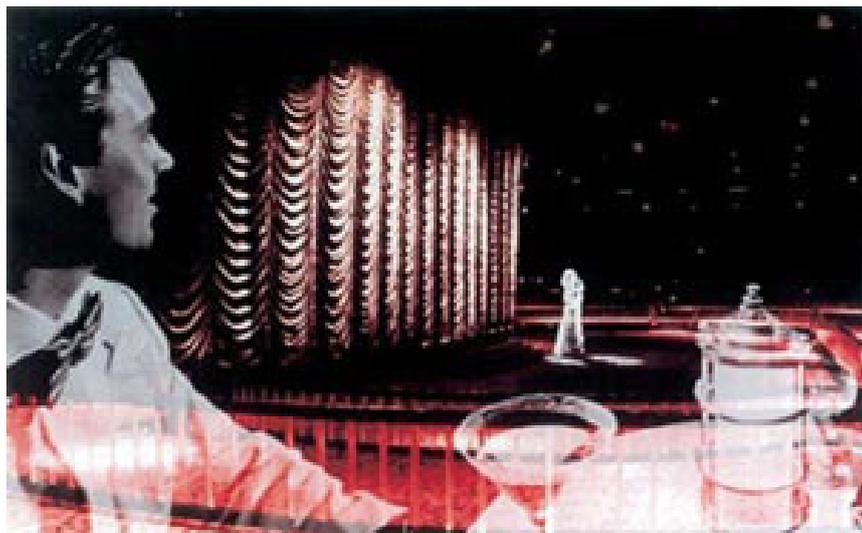
O campo audiovisual caracteriza-se hoje pela facilidade de produção de imagens, resultante dos avanços das tecnologias digitais nas últimas três décadas, e pela proliferação das imagens em diferentes suportes e meios. As produções são variadas, e a maioria reproduz modelos narrativos e formais já constituídos ao longo do tempo para atender ao mercado de consumo. Nesse contexto, vemos crescer uma produção de filmes que se vale de imagens existentes para compor suas narrativas, filmes mais experimentais que parecem, alguns deles, assumir um lugar de ‘resistência’, no modo como articulam e elaboram ideias e olhares para o mundo. É como vemos em *The decay of fiction* (Pat O’Neill, 2002) e *Raza remix* (Manel Bayo, 2010); nestes filmes, o arquivo assume forma espectral, os fantasmas são criaturas digitais que flanam pelos espaços, atingidos pelo tempo.

São filmes estranhos que, com técnicas de *collage* e *found footage*, manipulam imagens de pessoas, trazem personagens do passado para o presente, criam cores e formas em torno do arquivo para dar impressões talvez da falta que fazem alguns momentos de outrora na atualidade. Esses três filmes são frutos do presente, do acesso mais fácil às imagens, somado ao desejo de memória, de ter mais elementos para entender de onde viemos e para onde é possível ir. Não são filmes nostálgicos. Ao contrário, usam do que o cinema hoje pode proporcionar em termos de tecnologias de restauração e finalização, sobretudo para reverenciar a arte cinematográfica. Ver de novo e garantir nova vida às imagens, pois os discursos da memória são essenciais para imaginar o futuro e recuperar uma base temporal e espacial da vida e da imaginação em uma sociedade de consumo e dos meios de comunicação. Talvez esse gesto de investigar o passado, de rever imagens que são sobras e restos seja o desejo de “criar um chão”, como já dito, ainda que um chão virtual e povoado por fantasmas.



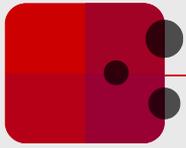
Muitas faces, *The decay of fiction*

Filme de ficção totalmente diferente do que costumamos chamar de ficção, *The decay of fiction* foi feito a partir de sobreposição fotográfica nos espaços e com atores que representam personagens de filmes clássicos de Hollywood, ambiente em que o filme se constrói e se inspira. Os espaços por onde circulam esses personagens estão no Ambassador Hotel em Los Angeles, que assume no filme o lugar de personagem principal. Esse hotel fechou suas portas ao público em 1988 e, na ocasião da filmagem, encontrava-se abandonado e com data marcada para sua demolição, que foi em 1994, exatamente quando as filmagens começaram. Construído nos anos 20, o Ambassador “carrega” consigo todo tipo de fantasma do cinema hollywoodiano.



Cena de *The decay of fiction* (2002), de Patrick O'Neil

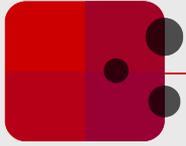
Se o reflexo, o eco e a sombra podem ser vistos como duplos de algo que se refere à realidade, como coloca o autor Clement Rosset (2008: 65), os fantasmas e as fantasmagorias, podemos dizer, são emanações e duplos do arquivo, de algo que algum dia existiu. O arquivo é, portanto, a casa dessas aparições que saem, flanam, mas retornam a seus lares. Segundo Rosset, “*assim como os fantasmas desaparecem ao amanhecer, também as fantasmagorias desaparecem no limiar do real: ‘o sol os dissipa como se fossem neve, diz Maupassant’*” (ROSSET,



2008, p. 68). O êxito dos fantasmas está em serem percebidos pelos humanos; o contrário não faria sentido. O que dá cara aos fantasmas? Como esses duplos repercutem nos originais dos quais emanam? E como iluminam o tempo presente com a segunda vida que obtêm? O que nos faz vê-los? É um movimento de ir atrás, ver o passado pelo cinema e ver adiante, como uma ideia de futuro que pode estar atrás de cada um de nós.

Os 'fantasmas' de *The decay of fiction* são figuras transparentes que flanam muitas vezes por cenários de filmes (reconstruídos no Ambassador) ou por quartos vazios. Tais figuras exercem o papel de arquivo de personagens (inventados) de clássicos do cinema *noir*. Pois o filme não reproduz diálogos, cria-os. Os fantasmas são estratégias para acessar o passado, habitá-lo com a liberdade que temos quando imaginamos situações. Sabemos que esse hotel abrigou atores e personagens de vários filmes e seguramente existem centenas de imagens de arquivo de situações nele. O filme, porém, não usa sequer uma imagem de arquivo, preferindo criar algo semelhante às imagens da realidade dos filmes de ficção e fazer do espaço físico a 'prova do real' como um espaço que abriga memórias. Esse espaço que está povoado pelos vestígios de situações que ali ocorreram. É uma espécie de inversão o que ele faz: cria imagens de suas lembranças e as insere num ambiente por onde elas passaram. Lida com a memória dos espectadores garantindo-lhes a liberdade de dar continuidade aos fragmentos de situações que os 'atores/arquivo' encenam.

Movimentos sem nexos, caveiras, vozes murmuram, a música garante o clima de suspense. A câmera parece levar-nos para dentro dos espaços mais recônditos de nossa memória. Enquanto mulheres se arrumam, um cotidiano transcorre no hotel; um grupo de detetives ao estilo *noir* tenta desvendar um crime, a respeito do qual pouco sabemos. Tudo é tratado como arquivo, e o único vestígio da realidade é o hotel semidestruído, que representa o presente, única ligação com aquele passado de memórias. O hotel nos lembra todo o tempo que aquilo já passou, a pintura descascando, o corrimão corroído, o mofo nas paredes – mais ou menos como faz *Ciudad de los signos*, que usa os espaços existentes como pano de fundo para recolocar personagens que já são espectros.



Voltando a *The decay of fiction*, a princípio tentamos identificar quais são os filmes em que atuaram aqueles atores. Quem são eles? Mas não identificamos, porque são atores do presente que representam atores do passado e reproduzem precisamente fragmentos de diálogos, cenas de filmes clássicos do cinema hollywoodiano numa polifonia audiovisual que também joga com o desejo de identificação do espectador. Pois o que importa como informação é o espaço de memória que ele constrói com todos os artifícios e estratégias estéticas das quais se vale. Os diálogos não se interligam para dar sentido a alguma narrativa, não são arquivos (tal como o termo define), mas ‘arquivos inventados’. Os atores só se interligam como parte do mesmo contexto de memória. As possibilidades de finalização digital oferecem ao cinema um poder de imersão numa realidade virtual quase sem limites.

Em *The decay of fiction* os fantasmas tomam o sentido de permanência e eternidade. Eles nos guiam aos espaços em que viveram os atores J. Edgar Hoover, Marilyn Monroe, Howard Hughes, Jean Harlow, John Barrymore, Gloria Swanson. No hotel ficava também a boate Coconut Grove, espaço em que as cerimônias do Oscar foram realizadas durante seus primeiros oito anos. Foi nele que Joan Crawford, Carole Lombard e Loretta Young foram descobertas enquanto dançavam e que Bing Crosby começou sua carreira, cantando. Ao longo dos últimos 30 anos, vários filmes e cenas ali foram feitos. Nomes e eventos que se tornaram presentes em nossas memórias sobrevivem no mar de imagens dentro de nós.

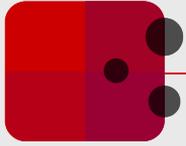
The decay of fiction nos sugere, às vezes, um estado de devaneio, uma vez que nos leva a um passeio com imagens em cor aos muitos recantos do Ambassador. Ao longo do caminho nos deparamos com convidados transparentes retratados em preto e branco, fragmentos da narrativa *noir*. Conversas soltas se sobrepõem às vozes de *gangsters*, de detetives e funcionários diversos. Criaturas estranhas e abstrações aparecem intermitentemente, dissipando-se em pequenas histórias que vão surgindo a partir de uma sucessão de efeitos técnicos a partir dos quais o filme é montado, como lapso de tempo, colagens e dupla exposição, entre outros.



Por meio de linguagem que usa os mais modernos artifícios técnicos de finalização, Pat O'Neill² em *The decay of fiction* recorre a essa estratégia estética para enriquecer a discussão em torno da personificação do passado, o que, para os espectadores, resulta numa experiência inusitada diante do arquivo, no caso desse filme, absolutamente inventado. Trata-se de linguagem gráfica que manipula formas díspares num mesmo quadro, formas humanas que se relacionam entre si e que cruzam o quadro como corpos definidos, mas transparentes. Temos a sensação de estar nos lugares, dentro dos filmes clássicos do cinema hollywoodiano dos anos 40. A câmera é muito responsável por essa sensação, porque nos leva – espectadores – a flunar pelos ambientes. Como em sonhos, que muitas vezes têm o poder de “materializar” e “narrativizar” traços de nossa memória, aqui são traços da memória do cinema numa crítica ao efêmero das coisas do presente. Esse é um pano de fundo da cultura digital de fragmentação e de superfície, um mundo pastiche de universos paralelos, múltiplas leituras, repetições – da decadência da ficção.

Na era da composição digital, do Photoshop, a linguagem de camadas e colagem é facilmente produzida e pode criar efeitos muito interessantes que fazem pensar uma organização dos sentidos das imagens hoje. O filme opera com emblemas da decadência e ruptura que sobrevivem à sua função. O uso dos espaços como personagens agrega um nível de autorreflexão aos filmes. O *Ambassador Hotel* funciona como metáfora para a câmera.

2. Tal técnica e sua aplicação são parte da linguagem que o diretor O'Neill vem aprimorando ao longo do desenvolvimento de seu trabalho. Nascido em Los Angeles em 1939, formou-se em design e fotografia e teve grande influência da arte de Maya Deren, Anger, Brakhage, John Whitney, Wally Berman, entre outros. Os curtas-metragens de O'Neill do início da década de 1960 são altamente gráficos, *assemblages*, feitos com base no domínio das técnicas de impressão óptica. De *By the sea* (1963) a *Delta Side Winder* (1976), o autor explora a ambiguidade da imagem através da manipulação técnica de “refotografia”. Além de ser um realizador experimental, O'Neill está ligado ao *mainstream* de Hollywood através de sua empresa Films Lookout Mountain, com sede em Los Angeles, e que cria efeitos especiais para filmes como *Piranha* (1978), *Star Wars episódio VI: o retorno de Jedi* (1983).



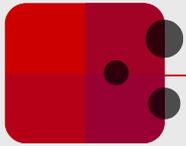
Raza original, material bruto

Raza é um ícone da cinematografia espanhola. Lançado em 1941 como uma superprodução, é um filme de ficção que sintetiza o ideário do regime franquista nos primeiros anos do pós-guerra através da história de três irmãos que vivem durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939). Dirigida por José Luis Sáenz de Heredia a partir de argumento de Jaime de Andrade, pseudônimo do general Francisco Franco, o filme foi patrocinado pelo Conselho da Hispanidade e incluía como banda sonora músicas interpretadas pelas orquestras Nacional, Sinfônica e Filarmônica. *Raza* pretendia mostrar o espírito abnegado e valente que seria próprio do cidadão espanhol e do ideário nacional-católico do regime de Franco (1939-1975) posto em prática após a Guerra Civil. O filme é também documento de sua época já que reproduz uniformes, vestimentas e simbologia republicanas em geral com precisão típica dos filmes feitos no período franquista. *Raza* é, portanto, um filme de ficção convertido numa espécie de manual de autoajuda fascista dos anos 40, uma repetição do ideário franquista, uma lavagem cerebral no povo espanhol.

Raza remix

É sobre esse material que o artista multimídia Manel Bayo se debruça para fazer um *collage* com tons surrealistas, num colorido alucinado, o atemorizante universo de seres mitológicos, monstruosos, fosforescentes, que cria para interpretar e criticar a inverossímil trama dessa superprodução. Faz uma crítica cáustica aos dogmas ideológicos que ainda ecoam na sociedade espanhola.

O projeto *Raza remix* é uma aproximação com o horror de uma época, um “corpo a corpo” com a herança formal deixada pelo franquismo, que usa como estratégia estética o humor e a ironia para indagar “um jogo do tempo, a dialética do que muda e do que resiste a mudar” (Didi-Huberman, 2009, p. 95). O filme cria uma dimensão paralela, como uma espécie de polifonia visual, para interferir no seio das tradições familiares impregnadas da moral católico-franquista. O que Manel Bayo faz é nos colocar a imaginar formas e cores para essa moral, a “materializá-la”, como algo que paira no ar e nas relações

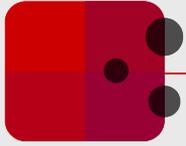


humanas, como padrões de comportamento. Segundo o historiador Burchardt, “a história tem a ver com morfologia, é um jogo de formas, entendendo-se por formas a cristalização sensível de uma dialética ou influência recíproca” (DIDI-HUBERMAN, 2009: 95). Ou seja, o que Bayo faz é criar uma maneira subjetiva de abordar um tema que é fruto de algo concreto (anos de ditadura, etc), mas que se apresenta de modo subjetivo no *corpus* social.



Cena de *Raza remix*, 2009, Manel Bayo

Raza remix é um *collage* que pisa o original. Cada chiste visual é uma metáfora, uma crítica a toda forma de dogma ideológico. É também uma volta à iconografia artística, uma espécie de versão animada de *Jardim das delícias* de Bosch, como observa Eudald Camps no site do projeto. O filme lida com a memória dos espectadores, uma memória do cinema, dos gestos e das relações do cotidiano. Segundo Comolli, “como a influência do cinema foi reforçada em todos os registros de nossas sociedades, esses corpos em imagens e em sons se tornarão talvez mais reais que os corpos reais dos quais eles eram a mera figuração. Imagens de corpos tornadas corpos de imagens” (COMOLLI, 2008, p. 210), Bayo trabalha no universo do subjetivo criando cores e formas para expressar sua crítica aos padrões de comportamento dos personagens. Mas também temos a referência do concreto, que é o filme em si, contraste que fica muito marcado em *Raza remix*. O arquivo,



aqui, é o filme de ficção, que guarda a memória daqueles tempos e possibilita a intervenção para criar o diálogo crítico entre os tempos³.

O formato final de *Raza remix* é o de um filme sobre um filme, em que o espectador descobre a articulação do visível e do invisível, a multiplicação dos tempos e dos espaços, a fragilidade das figuras e as ilusões dos poderes. O que Bayo faz é dar cor ao invisível que rodeia a imagem, como espectador, interferindo no material para criticar suas condições históricas. Cria sombras de sombras, fantasmas de personagens clássicos do cinema espanhol. Mais uma vez, vai ao cinema para buscar elementos, métodos para criticar, entender, questionar o presente.

Nesses filmes, temos a sensação de estar diante de fantasmas. A condição de fantasma nos sugere algo que não é físico, mas que é do campo do virtual, do etéreo, que está ligado a uma projeção do desejo humano de ver algo que fisicamente, como matéria, não existe. O cinema é a única arte/linguagem que pode levar a cabo esse desejo de criar imagens e ambiente para que elas existam e assim façam jus ao desejo de ver. Os fantasmas são supostos espíritos ou almas desencarnadas que se manifestam entre os vivos de forma perceptível, por exemplo, tomando uma aparência visível ou produzindo sons. São impressões, marcas do visível que estão disseminadas por toda parte: espectros, aparições ilusórias, desdobramentos, projeção astral ou alucinação telepática, como explicam quase todos os tratados de parapsicologia.

São formas corpóreas presentes em contos e filmes de medo, personagens que geralmente vestidos com roupa branca se dizem espíritos de pessoas mortas.

3. No Brasil, não temos um filme como *Raza*, que tenha tido como roteirista um líder político. Temos, porém, algo próximo que é *Descobrimiento do Brasil*, uma superprodução dirigida em 1936 por Humberto Mauro, financiada pelo governo de Getúlio Vargas. O filme é uma versão oficial da história do descobrimento do Brasil, versão que Vargas queria que os brasileiros tivessem sobre sua história, para construir um sentido de pertencimento, como um mito de origem da nação. Ao ver o filme hoje temos um estranhamento pelo patético da ideia de nação forjada. Ele é absolutamente contrário a todas as políticas indigenistas que se desenvolveram poucos anos depois. O filme não menciona o número de índios que foram mortos pelos portugueses quando aportaram em terras brasileiras. Ao contrário, reproduz a cena do primeiro encontro entre as culturas com uma ternura típica de contos de fadas. Tal com *Raza*, é documento de época e serviria perfeitamente como material base para outro filme, talvez como *Raza Remix* faz.

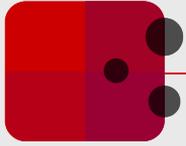


São uma percepção ilusória de um objeto que não existe. Uma transparência. Segundo Jean-Louis Comolli, “*é preciso acrescentar que se esses corpos figurados ainda vivem na tela da vida dos fantasmas, é porque eles se prestam às nossas fantasias*” (COMOLLI, 2008, p. 211), se prestam ao nosso desejo de memória. Os fantasmas resultam desse processo. Por que não tornar físicos os fantasmas que nos permitem estar próximos de nossas memórias, das memórias do cinema? A memória dá cara aos fantasmas; o cinema, suas feições e gestos. Os cenários dos filmes, todos os mencionados aqui, são referência e porto seguro dentro do universo da memória, e a memória, por sua vez, tem o espaço-tempo do cinema.

Uma história da memória

O escritor italiano Ítalo Calvino entende que a imaginação também tem memória. Ela é uma memória que nasce não da realidade vivida, mas de um sonho, que talvez seja outra memória (BORDE, 1991, p. 7). A memória sempre foi associada a tradições canônicas (religiosas), quer dizer, às estruturas da retórica que se consideravam absolutamente essenciais para fazer possível a memória social e cultural. Com o declínio das tradições retóricas e a partir do Romantismo, a memória foi associada progressivamente a ideias ligadas à experiência e a sua perda. Hoje imaginamos que a memória é mais um modo de representação e algo que cada vez mais pertence ao presente. Afinal, o ato de recordar sempre se dá no presente e a ele pertence, enquanto seu referente é o passado e, portanto, está ausente fazendo-se presente só em ondas de rememoração. Todo ato de memória comporta uma dimensão de traição, esquecimento, ausência ou invenção.

Hoje a memória histórica já não é o que foi. Antes apontava para a relação de uma comunidade ou de um país com seu passado, mas a fronteira entre passado e presente era mais sólida e mais estável do que hoje parece ser. Nas artes visuais sempre houve profundo interesse pelos temas da memória, o arquivo e o testemunho sobre o passado. Passados recentes e não tão recentes incidem no presente através dos modernos meios de reprodução, como a fotografia, o cinema, a música gravada, a internet e também pela eclosão de uma erudição histórica e de uma cultura de museu. Como assinala o autor espanhol Antonio



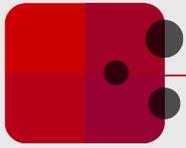
Weinrichter (2010, p. 18), “*é um dos sentidos em que o cinema entra em relação nova com o museu [...] o cinema parece ser história, no sentido de que está sendo absorvido por outros meios*”. O passado se converteu em parte do presente, de uma forma que simplesmente não se poderia imaginar; a maior parte dos arquivos está acessível para quem quiser, como já dito, o que de todo não ocorria em tempos passados, quando consultar arquivos era prática para poucos. Como coloca o teórico alemão Andreas Huyssen (2011, p.14), “*a memória era um tema próprio de poetas e de suas visões de uma idade de ouro ou de suas histórias sobre a busca de um passado inquieto*”.

No atual debate sobre a história e a memória estão em jogo uma mudança das ideias de passado e uma crise essencial do que podemos imaginar sobre futuros alternativos e o campo das imagens assume lugar de destaque. Ainda citando Huyssen (2011, p. 18), “*As fantasias da globalização da década de 1990 já passaram a fazer parte do arquivo da memória e de sua vitrina de falsas ilusões. De nada servirá nos limitarmos a substituir a obsessão que no século XX se tinha pelo futuro por nossas obsessões recém-encontradas pelo passado*”. O passado é tão importante quanto o futuro para expressar melhor nossas insatisfações políticas, sociais e culturais com o estado atual do mundo. E, hoje, a forma como pensamos o passado é cada vez mais a de uma memória sem fronteiras, característica observada nesses filmes, que, com liberdade, usam arquivo para lançar questões, mudar a origem das imagens e assim estabelecer conexões com seus temas.

Podemos associar essa liberdade à sensação de compressão do tempo e do espaço, que implica um tipo de produção de memória ou um desejo de tê-la “entre as mãos”. Porque nossas obsessões atuais pela memória no presente são indício de que nossa forma de pensar e viver a própria temporalidade mudou, como se pode notar nos debates atuais sobre a história diante da memória.

O arquivo, acima de tudo

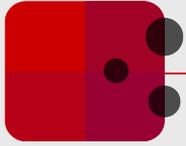
As questões sobre o mundo passam pelo que o cinema deixou como registro de mundo. Aqui, cada autor interfere e parece querer chegar o mais próximo



possível de um tempo que não existe mais, porém com liberdade criativa que gera uma estética surpreendente, que traz o passado para o presente, que resgata personagens (vivos na memória de muitos) para habitar nossos espaços. Essa obsessão pelo passado é em si gesto precioso para pensar as recentes convulsões que os discursos em torno da memória têm gerado.

Essas intervenções não são reencenações fidedignas aos fatos, mas guardam em suas representações o valor estético que o arquivo agrega, a sedução da 'prova' e o tesouro que o arquivo 'esconde' com relação às milhares de histórias humanas que ele guarda. As imagens de arquivo oferecem imagens de fatos históricos, porém apenas mostram, não podem revelar o que foi aquele passado; oferecem a possibilidade de interpretações. O que vemos nesses filmes são gestos que nos fazem pensar que o mais importante não é exatamente uma prova cabal do real, mas a rememoração que justifica a invenção, pois a própria história já não é uma invenção?

A sensação é que hoje estamos num mar de obras, de imagens, de referências e, para melhor organizar tudo isso, o *found footage*, o *collage*, a compilação, os filmes de família, em suma, o fato de trabalhar com o que já existe garante uma sensação de continuidade (de onde viemos e para onde vamos). É querer fixar, reter, criar memória. Assim, os filmes de arquivo ou os filmes de 'fantasmas' não só convocam tempos históricos passados, mas são 'porto seguro' nesse campo mais amplo de reflexão. Um dos pontos de convergência nesses filmes é a necessidade de voltar ao que já existe – ao arquivo ou a sua representação – para organizar reflexões pessoais (sem usar o recurso narrativo da primeira pessoa) sobre a atualidade, sobre a história, sobre o cinema. Saem do cinema, pensam o mundo e voltam ao cinema. Na invenção do cinematógrafo tratava-se de dar à figura humana um devir-imagem que parecesse ter o poder de enfrentar a morte “*agora as imagens desafiam a vida e a recobrem com seus despojos*” (Comolli, 2008, p. 215). As imagens fantasmais dão aos sentidos uma sensação de presente, mas nada concreto; a sensação é breve e fugidia. Porque as sensações não dependem de nós; ao contrário, nós dependemos delas. O contato com os arquivos concede a nossa percepção uma 'segunda oportunidade' de experimentar o desejo da ilusão de possuir um tempo que não existe mais. Como observa Clement Rosset



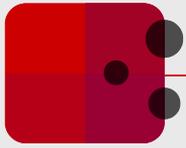
(2008, p. 63), “o duplo como ilusão principal do espírito humano – já que o duplo se apresenta como rival fantasmático do real, como compensação, sutil e irrisória dos sofrimentos ligados à suposição da realidade”. Essas experiências nos parecem constituir um ato de resistência frente a um mar de possibilidades de representação, uma revisão dos modos de fazer, dizer e refletir, e um contato mais sutil com o desejo de voltar a ver.

Como coloca o Huyssen:

hoje parece que sofremos uma hipertrofia da memória, não da história [...] É evidente que a memória é um desses temas escorregadios que todo mundo acredita que controla. Quando, porém, tentamos defini-la, as coisas começam a ficar turvas e nossas tentativas de pegá-la evadem, seja do ponto de vista cultural ou científico. A fadiga da memória se impôs [...] Admito certa sensação de excesso e saturação no mercado da memória, mas creio que a pretensão de limitar-se a seguir adiante corre o risco de perder o que as recentes convulsões do discurso da memória têm gerado. (HUYSSSEN, 2011, p. 15)

Por exemplo, a obsessão pela própria memória como sintoma importante de nosso presente cultural.

Segundo Comolli (2008, p. 209), “a sobrevivência do passado está articulada ao próprio desejo do espectador: que isso reviva, aqui e agora, nesta tela e nesta sala, para minha salvação e para minha perda. A história do cinema é inteiramente oferecida aos nossos olhares”. Nossa condição de observadores nos faz donos das imagens, de sua existência e permanência entre nós. Nesse sentido, o arquivo é um tesouro do saber, que reúne um grande número de estratos que podemos seguir, justamente de um arquivo a outro, de um campo de saber a outro. Mover-se nesse terreno concreto é aceitar as imagens de arquivo como prova das questões que se colocam. Sem dúvida, toda a questão dos arquivos, sejam eles inventados ou de fato documentos, e suas possíveis relações entre história e memória, o próprio espaço-tempo de sua existência e tudo que significou em termos de produzir novas sensibilidades abriram um campo fértil aos que desejam tentar compreender de onde viemos e para onde é possível ir: do século XX ao XXI.



Referências

BORDE, R. *Los archivos cinematográficos*. Valencia: Ediciones Filmoteca, 1991.

COMOLLI, J-L. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DIDI-HUBERMAN, G. *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores, 2009.

HUYSEN, A. *Modernismo después de la posmodernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2011.

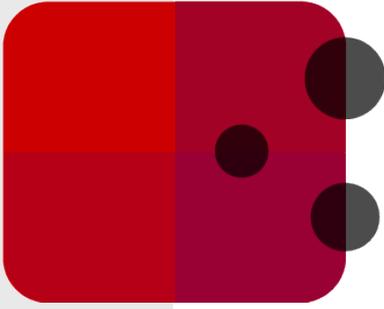
LINS, C. Do espectador crítico ao espectador-montador: *Um dia na vida*, de Eduardo Coutinho. *Devires*, Belo Horizonte, v.7, p. 132-138, 2010.

RAZA REMIX. Projeto de Manel Bayo Disponível em <http://www.manelbayo.com/esp/fusile/index.html>. Acesso em 16 jul. 2013.

ROSSET, C. *Fantasmagorias seguido de lo real, lo imaginário y lo ilusório*. Madrid: Abada Editores, 2008.

WEINRICHTER, A. El cine en el espacio del arte. *Secuencias – Revista de Historia del Cine*. Madrid, n. 32, p. 11-33, 2010.

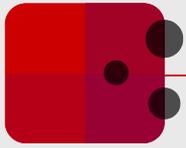
rebecca



*Acabaram-se os otários:
compreendendo o primeiro longa-
metragem sonoro brasileiro*

Rafael de Luna Freire Correio¹

1. Professor adjunto do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense (UFF), credenciado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Imagem e Informação da mesma universidade. E-mail: rafaeldeluna@hotmail.com



Resumo

O filme *Acabaram-se os otários* (1929), considerado perdido, foi tradicionalmente objeto de equívocos, simplificações ou mal-entendidos pela historiografia do cinema brasileiro. Para uma melhor compreensão do primeiro longa-metragem brasileiro sonorizado, este artigo propõe analisar a produção e a realização desse filme de Luiz de Barros de forma mais abrangente e aprofundada dentro do conturbado contexto de transição do cinema silencioso para o filme sonoro.

Palavras-chave

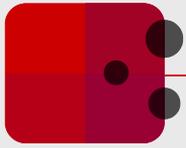
Filme sonoro, disco, música caipira, exibição.

Abstract

The film *Acabaram-se os otários* (1929), considered to be lost, has usually been the object of misunderstandings, errors and simplifications by Brazilian film historians. For a better understanding of the first Brazilian sound feature, this article aims to analyze the movie's production and reception in a deeper and broader way, studying Luiz de Barros's film in relation to the complex context of transition to sound cinema in Brazil.

Keywords

Sound cinema, disc, film exhibition, Brazilian popular music.

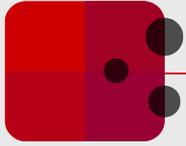


O filme *Acabaram-se os otários* (1929), dirigido por Luiz de Barros, entrou para a história do cinema brasileiro como “o primeiro filme completamente sonorizado” feito no país (VIANY, 1959: 98). Entretanto, como muitos outros filmes brasileiros desse e de outros períodos, seus negativos e cópias se perderam e aos nossos dias chegaram somente poucos e breves fragmentos de suas imagens. Como em muitos outros casos também, o desaparecimento dos materiais resultou em interpretações duvidosas sobre a origem, o formato e a repercussão do filme.

Por esse motivo, este artigo partiu de uma ampla pesquisa baseada numa grande variedade de documentos (textuais, imagéticos e sonoros), não restritos somente ao cinema brasileiro, mas que sustentavam o necessário diálogo com áreas como as da história da música popular, do teatro e do disco. A pesquisa de base documental definitivamente forneceu mais subsídios para uma interpretação menos especulativa sobre o filme, atentando especialmente para seu atrelamento às características particulares do contexto histórico, cultural e tecnológico em que ele foi produzido e consumido.

Afinal, apesar da maior parte das imagens de *Acabaram-se os otários* não ter sobrevivido, foi possível verificar, por exemplo, que as canções apresentadas nele baseavam-se em discos pré-gravados, lançados comercialmente e filmados *a posteriori* e que ainda existem em vários acervos de discos 78 rpm. Já a parte falada sincronizada do filme, também registrada em discos, era considerada inteiramente desaparecida até serem identificadas recentemente três gravações que incluíam até mesmo diálogos do filme.

Em comunicação realizada durante o XVI Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE), em outubro de 2012, o pesquisador Rafael de Luna Freire (2013) destacou como o filme de Luiz de Barros constituía-se numa produção majoritariamente acompanhada por música não sincronizada, apresentando ainda as gravações *Tango mania* (“couplet cômico”), *A quadrilha* (“scena cômica”) e *Serenata malograda* (“scena de gargalhada”). Esses registros estão disponíveis em formato digital na base de dados do acervo do Instituto Moreira Salles (<http://acervo.ims.uol.com.br/>) e foram identificados como pertencentes à banda sonora original de *Acabaram-se os otários*, tendo sido realizados especialmente para o filme.



Pelo menos até a descoberta dessas informações preciosas, a principal – e quase sempre a única utilizada – fonte sobre *Acabaram-se os otários* era o livro *Minhas memórias de cineasta* (BARROS, 1978). Distanciado historicamente dos acontecimentos de 1929, o carioca Luiz de Barros (que então vivia em São Paulo) narrou em seu livro a origem do pioneiro filme sonoro de forma gaiata, como o resultado inesperado de uma ocasional aposta:

Um dia, encontrando na rua o Sr. Bruno, que era, naquele momento, diretor das Empresas Cinematográficas Reunidas, que estava entusiasmado com o cinema sonoro, que acabava de chegar, eu lhe disse, confesso que para gozá-lo:

- Ora, Sr. Bruno, não é só americano que faz filme falado. Eu também vou fazer um.

Ele acreditou e, continuando com seu entusiasmo:

-Vai? Como se chama o filme?

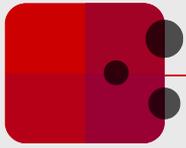
E, para gozá-lo ainda mais, respondi:

- ACABARAM-SE OS OTÁRIOS.

- Eu faço negócio no escuro. Vamos ao escritório.

Fui. Conversa vai, conversa vem, saí de lá com negócio fechado e data marcada para a estreia do filme! (BARROS, 1978: 104).

Como evidenciaremos neste texto, o contrato acertado entre João Antonio Bruno – diretor juntamente com Vicente D’Errico, das Empresas Cinematográficas Reunidas – e o realizador Luiz de Barros era mais do que uma aposta fortuita. Mesmo tendo alegado que tudo começou com uma brincadeira por não ter nada anteriormente preparado para a produção, apenas inventando o título jocoso na hora (BARROS, 1967), o diretor não deixou de ver ali uma grande oportunidade. Na verdade, a tal aposta representava um acordo mutuamente benéfico entre um exibidor e um cineasta visando aproveitar as condições específicas do mercado cinematográfico do país naquele exato momento. Para o cineasta, era uma chance de alavancar um longa-metragem com garantia prévia de exibição (e provável adiantamento de renda), algo importante para qualquer realizador brasileiro naquele momento. Para o exibidor, era uma oportunidade de oferecer um produto exclusivo para o seu circuito de salas que o distinguiria frente aos



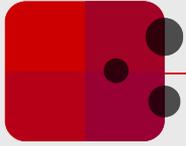
“palácios” paulistanos já aparelhados para os *talkies*, como o Cine Paramount, e, logo depois, o Cine Odeon, de Francisco Serrador. Acima de tudo, o filme sonoro de Luiz de Barros daria a Reunidas um trunfo na concorrência direta com os demais cinemas da cidade, que, como os dessa empresa, ainda não tinham sido convertidos para o então caro e complexo sistema de projeção sonora.

Este artigo, portanto, examina o filme *Acabaram-se os otários* de uma forma mais ampla, atentando para os diferentes aspectos de sua realização e recepção no momento particular de transição para o cinema sonoro no Brasil. Desse modo, buscamos desfazer alguns mal-entendidos, imprecisões e generalizações equivocadas a respeito do início da produção de filmes falados brasileiros.

A filmagem

Diante do seu acerto com o João Antonio Bruno, mais do que apenas realizar um filme falado em português, Luiz de Barros se viu diante do desafio de desenvolver e construir equipamentos nacionais de filmagem e projeção sonora, algo que não existia então em abril de 1929 e que eles precisaram criar ao longo dos três meses seguintes. Os sócios do produtor e diretor nesse empreendimento foram Tom Bill (além de ator, mecânico), José Del Picchia (cinegrafista) e Gustavo Zieglitz, dono da Agência Cinematográfica Pathé, distribuidora de filmes e representante de equipamentos franceses. Comerciante de projetores, Zieglitz era ainda proprietário das oficinas onde foram construídos os aparelhos para filmagem e exibição sonora batizados de *Sincrocine* (na grafia da época *Synchrocine*) – nome que enfatizava obviamente a atração do *sincronismo* entre som e imagem. De fato, sincronismo era a palavra que melhor representava o verdadeiro aperfeiçoamento do cinema sonoro frente aos “cinematógrafos falantes” de outrora, tornando-se a palavra da moda naquele momento.

Entretanto, *Acabaram-se os otários* consistia naquilo que em Hollywood era chamado de “parcialmente dialogado” (*part-talkie*), formato de muitos dos filmes norte-americanos que estavam chegando às telas brasileiras. Diferentemente dos então ainda pouco frequentes filmes “todos falados” ou “100% falados” (*all-talking*), a maior parte do filme de Luiz de Barros era simplesmente musicada



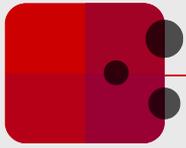
por discos não sincronizados. Portanto, uma parte da produção foi filmada da mesma forma como se faziam os filmes silenciosos.

Outra parte do filme, porém, foi sincronizada por discos de canções já gravadas, sendo os cantores filmados apenas mexendo os lábios e fingindo tocar os instrumentos. Como se recordou em depoimento o músico Paraguassú ([1974] 2000), nome artístico do cantor paulista Roque Ricciardi (1894-1976), suas cenas foram filmadas num “sítio em Santo Amaro”, por uma câmera silenciosa (operada por Del Picchia), com ele tocando um violão e dublando suas próprias músicas que eram executadas pelo alto-falante de uma vitrola em plena locação. Ou seja, o filme utilizava o tradicional método de utilizar discos já gravados para depois filmar a cena correspondente, sendo o som registrado anteriormente às imagens (e não simultaneamente), buscando um sincronismo “artificial” na projeção. Isso que hoje chamaríamos de *playback*, na época era tido como usar os discos como “ponto”, da mesma forma como, no teatro da época, os atores tinham um assistente que, instalado no palco, mas escondido da plateia, os lembravam dos diálogos durante a apresentação da peça.

Por último, outra parte do filme teve discos gravados especialmente para o filme, contendo variados diálogos (FREIRE, 2013). A partir das informações reunidas ainda não é possível afirmar com certeza se, nessas cenas, o registro da imagem e do som foi realizado simultânea e sincronicamente, ou se os diálogos foram gravados antes, com a posterior filmagem dos atores dublando suas próprias falas (o mesmo sistema utilizado para as canções)².

Assim, para a filmagem das cenas sincronizadas – fossem com discos tocando ou sendo gravados na hora – o principal problema técnico era ajustar a velocidade da passagem do negativo pela câmera para que ela se mantivesse sempre constante e em regularidade com a velocidade de execução ou gravação dos discos. Isto teria sido alcançado pelos técnicos Francisco Fuerbach e Kourt Koschar, os chefes mecânicos da oficina de Zieglitz.

2. A audição dos registros sonoros sem as imagens correspondentes pode levar à conclusão de que o som e a imagem teriam sido captados simultaneamente no estúdio de gravação de discos (FREIRE, 2013). Entretanto, Luiz de Barros (1967) declarou expressamente em depoimento que todas as cenas sincronizadas foram feitas em *playback*. Não sabemos se ele se referia somente às cenas com números musicais (como outros fizeram no Brasil na época), ou também às poucas cenas faladas.



Fossem sincronizados às imagens ou não, os discos do sistema SincrocineX não eram iguais aos discos do sistema Vitaphone, que vinha sendo instalado nos principais cinemas do Rio e São Paulo. O *sound-on-disc*, da Western Electric, fazia uso de discos especiais de 33 e 1/3 rpm (rotações por minuto), de maior diâmetro (40 centímetros), com a agulha tocando de dentro para fora no sentido anti-horário, resultando em duração de até 11 minutos – equivalente a um rolo simples de filme 35 mm (300 metros ou 1000 pés). Assim, tocava-se um disco para cada rolo de filme projetado.

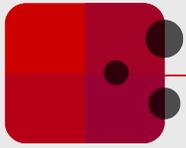
Por outro lado, o SincrocineX utilizava os discos comuns da indústria fonográfica, de menores dimensões (25 a 30 centímetros), com maior velocidade (78 rpm) e, logo, com menor tempo de registro (cerca de três minutos), sendo necessários pelo menos quatro discos para se obter a mesma duração de um rolo do filme. Como era divulgado nos jornais, o SincrocineX era diferente do Vitaphone “por não se poder ainda gravar discos [no Brasil] daquele tamanho e aquela rotação” (*Diário Nacional*, 14 jul., 1929: 20)³.

Filme caipira

Um ponto fundamental sobre *Acabaram-se os otários* refere-se ao gênero caipira ao qual a produção clara e assumidamente se alinhava. Na verdade, a origem do filme de Luiz de Barros estava intrinsecamente ligada a um gênero teatral característico de determinadas salas de espetáculos de São Paulo.

Afinal, o estúdio de filmagem de Luiz de Barros ficava nas dependências do Palacete Santa Helena, na Praça da Sé, que tinha em seu térreo um cineteatro inaugurado em 1926 e arrendado justamente pelas Empresas Cinematográficas Reunidas. Se foi exatamente nesse cineteatro que *Acabaram-se os otários* estreou, a produção foi filmada num “teatrinho de variedades”, localizado embaixo do

3. Nos suportes analógicos, em geral, ao diminuir-se a velocidade de registro e execução, amplia-se a duração da gravação. Assim, quanto mais lentamente um disco rodar no aparelho, isto é, quanto menos *rotações por minuto* (rpm) ele fizer, mais longo será o seu tempo de registro. A mesma lógica se aplica, por exemplo, às gravações em fitas de vídeo. Basta lembrar das diferentes velocidades e correspondentes durações da fita VHS (*Standard Play* (SP), *Long Play* (LP), *Extended Play* (EP)).



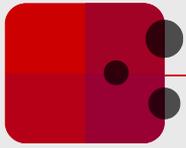
teatro principal, utilizado inicialmente em espetáculos teatrais estrelados por Tom Bill e Genésio Arruda e produzidos pelo próprio Luiz de Barros. Como relatou em suas memórias, foi nesse teatrinho que ele montou seu laboratório cinematográfico (BARROS, 1978, p. 103).

Apesar de dotado de luxo e elegância, o cineteatro Santa Helena, pouco depois de sua inauguração, adquiriu um contraditório tom popular e caipira, representativo da decadência prematura do centro velho de São Paulo. Nos anos seguintes, a sala de espetáculo acabaria se destacando “*por sediar apresentações dos grandes nomes da música caipira: Cornélio Pires e seus ‘causos’, o duo Jararaca e Ratinho, a trupe na qual se destacaria mais tarde o comediante Mazzaropi*” (CAMPOS; PERRONE, 2006, p. 146 -156).

A ligação entre palco e tela fica mais evidente pelo fato de Lulu de Barros ter utilizado em seu filme o mesmo tipo de música e o os mesmos astros – Tom Bill, Genésio Arruda e Vicente Caiafa (ou Vincenzo Caiaffa) – de espetáculos que ele próprio vinha encenando no *Moulin Bleu*, na Praça da Sé, número 47 (o cineteatro Santa Helena ficava no número 13). Mesmo nas primeiras semanas após o lançamento de *Acabaram-se os otários* entre agosto e setembro de 1929, os astros do filme permaneceram apresentando espetáculos de variedades, em sessões contínuas, com ingressos populares, na mesma rua do cinema em que ele estava sendo exibido.

Além disso, o gênero caipira ao qual *Acabaram-se os otários* se alinhava – tanto por sua trama, quanto pelos artistas e músicas – também galgava exatamente naquele momento enorme popularidade na indústria de discos, sobretudo através da atuante figura de Cornélio Pires.

Conforme Rosa Nepomuceno, “Cornélio Pires foi o maior divulgador da cultura caipira nas primeiras décadas do século. Escreveu livros, fez palestras e representou roceiros em monólogos criados por ele” (1999, p. 101). Adorado pelas plateias, mas visto com reservas por outros escritores, as lucrativas criações de Cornélio foram descritas, por exemplo, em carta de Monteiro Lobato, em 1918: “*O caboclo de Cornélio é uma bela estilização, sentimental, poética, ultrarromântica, fulgurante de piadas – e rendosa. O Cornélio vive, e*

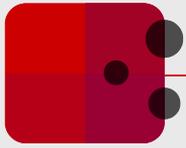


passa bem, ganha dinheiro gordo, com as exposições que faz do ‘seu caboclo’”. Dá caboclo em conferências a 5 mil-réis a cadeira e o público mija de tanto rir. (SCHVARZMAN, 2010, p. 6).

Inspirado pelos documentários brasileiros exibidos na Exposição de 1922, Cornélio decidiu investir no cinema, iniciando a realização de *Brasil pitoresco: viagens de Cornélio Pires* (direção de Cornélio Pires e José Palácios, 1925). Além de codirigir a película, Cornélio também atuou frente à câmera, fazendo o papel de guia do espectador por diversas cidades do Brasil, apresentando costumes, paisagens e tipos humanos curiosos e típicos de cada região (SCHVARZMAN, 2010). A participação de Cornélio certamente não ficou restrita às imagens da tela muda, pois as exposições do filme eram frequentemente enriquecidas pela sua consagrada verve, já que, “diretor e principal personagem do filme, ele em geral antecedia as projeções fazendo uma pequena palestra” (SOUZA, 2009, p. 19)⁴.

Se Sheila Schvarzman indicou como Cornélio fez “do filme um novo suporte para suas apresentações” (SCHVARZMAN, 2010, p. 9), o folclorista, particularmente atento aos novos e modernos meios de comunicação, seguiu buscando outras possibilidades de expandir e diversificar o acesso do público à sua fértil e lucrativa obra caipira. Assim, em 1929, o folclorista decidiu encomendar, com recursos próprios, a gravação e prensagem através do moderno processo elétrico de seus cinco primeiros discos no estúdio e na fábrica da Columbia. Como um pioneiro produtor independente (e eficiente “cavador”), ele mesmo bancou, com dinheiro emprestado de um amigo, a iniciativa de gravar com o grupo “Turma Caipira Cornélio Pires” – composto por vários cantores e duplas caipiras – uma série de anedotas, desafios, declamações, canas-verdes e cateretês, além da primeira moda de viola registrada em disco (NEPOMUCENO, 1999, p. 110; MORAES, 2000, p. 5).

4. Sheila Schvarzman (2010) analisou *Brasil pitoresco: viagens de Cornélio Pires* como um misto de *travelogue* (filme de viagem) e *cavação* (filme de propaganda ou de encomenda), destacando que, em cada cidade visitada, além de realizar suas lucrativas palestras, Cornélio Pires seduzia empresários e fazendeiros locais a pagar pela filmagem de suas empresas, propriedades e realizações. Isto é, “cavava” dinheiro para prosseguir a viagem e continuar realizando o filme.



O investimento valeu à pena e o sucesso de faixas como “Simplicidade do caipira” ou “Numa escola sertaneja” foi enorme, sendo descrito na época pelo jornal *O Paiz*:

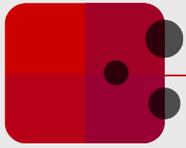
Cornélio Pires teve a fortuna de descobrir e saber aproveitar-se de um magnífico filão de ouro: o gênero caipira. Os seus livros em que conta com certa graça coisas dos nossos sertanejos, são sempre procurados. As suas palestras sobre anedotas dos matutos não fazem menor sucesso. Assim, pois, é natural o êxito que estão obtendo os discos em que a Columbia está gravando piadas e ditos caipiras contadas por ele (*O Paiz*, 1929, p. 10).

Um ano depois, a Columbia já custeava a gravação de novos discos de Cornélio Pires, que passavam da segunda dezena e mantinham o sucesso:

O nosso inconfundível “rei do humorismo”, profundo conhecedor de nosso “folk-lore” regional, tem, sem dúvida, feito a Columbia vender discos em penca, pois é um gênero que conta com imenso público. São chapas que desopilam os apreciadores desta forma de rir e que servem para muitos sentirem de perto a inteligência e a manha de nosso sertanejo, através, geralmente, de interessantes anedotas caipiras (*Phono-arte*, 1930, p. 30).

Desse modo, embora *Acabaram-se os otários* se aproximasse de um gênero de já longa tradição na cultura brasileira – incluindo até o cinema, desde o então distante *Nhô Anastácio chegou de viagem* (com direção de Julio Ferrez, 1908), por exemplo –, a música caipira, em particular, passava a ser crescentemente consumida pelas camadas urbanas num momento de acentuada expansão da indústria fonográfica brasileira. Em meio ao sucesso de vendas tanto de discos humorísticos (Procópio Ferreira, Pinto Filho, Batista Júnior, Alfredo Albuquerque, etc) quanto de música regional (Turunas de Mauricéia, Bando dos Tangarás, Jararaca e Ratinho, Patrício Teixeira, Mandi e Sorocabinha, etc), os discos de canções e anedotas caipiras revelavam particular êxito comercial.

Acabaram-se os otários revela-se, portanto, um filme musicado e falado plenamente inserido nessa voga de música regional, da mesma forma, por exemplo, que um dos curtas realizados por Paolo Benedetti, em setembro de



1929, com o Bando dos Tangarás tocando o lundu “Vamos falá do norte”. Surpreendentemente, as imagens desse curta foram as únicas de toda a produção sonorizada da Benedetti-Film que sobreviveram⁵.

Menos de dois anos depois de *Acabaram-se os otários* e *Vamos falá do norte*, o longa-metragem inteiramente sincronizado *Coisas nossas* (com direção de Wallace Downey, 1931) ainda investiria na mesma vertente sertaneja, especialmente na longa sequência em que Jararaca e Ratinho alternam causos e piadas com canções de viola. Mas além da música, também o fio de história assumidamente simples e despretensiosa do filme de Luiz de Barros ajudava a deixar o “tom popular e caipira” ainda mais claro.

Afinal, a trama de *Acabaram-se os otários* era assumidamente despretensiosa: “Espetáculo para distrair o espírito e não para complicar o cérebro do povo”, justificava o jornal *Folha da Manhã* (1929, p. 6). No filme, Bentinho Samambaia (Genésio Arruda) era um “caipira da gema” da cidade de Pindurassaia que, junto com o italiano sabido Xixilio Spicafuoco (Tom Bill), acabava ludibriado em São Paulo por um espertalhão que tentava lhe vender um bonde, numa ilustração da conhecida piada. Junto com Grilo (Vicente Caiafa), Bentinho e Xixilio viviam peripécias nas ruas, parques e cabarés da grande cidade. Eram destacadas as cenas em que os dois tentavam depenar uma galinha com uma gilete, assim como a longa sequência, completamente falada – aliás, provavelmente a única com diálogos –, num “cabaré alegre”. Os personagens eram arrastados para lá por duas belas mulheres e acabavam perdendo seus últimos vinténs. Mas neste cabaré, indignado com os tangos e *black-bottons* estrangeiros, Bentinho promovia uma sensacional quadrilha, sendo a dança caipira e o solo de pistom desafinado de Tom Bill interrompidos pela gargalhada dos assistentes⁶.

5. Almirante, um dos integrantes do Bando dos Tangarás, juntamente com Noel Rosa e João de Barro, entre outros, lembrou-se que a filmagem de quatro números pelo Bando dos Tangarás ocorreu “num dia de setembro”, no quintal da casa do fotógrafo, no Catete, com “um velho gramofone no chão a rodar os discos, com as cinco figuras, inteiramente mudas, apenas gesticulando as cantigas e mal soando os instrumentos” (ALMIRANTE, 1977, p. 157). A canção “Vamos falá do norte” havia sido lançada como o lado A do disco Parlophon, n. 13010, de 1929.

6. Como apontou José Geraldo Vinci de Moraes (2000: 6-8), o amplo espectro sociocultural da cidade de São Paulo era evidenciado na mistura de personagens caipiras e estrangeiros e no cruzamento entre a música popular sertaneja e as referências estabelecidas. Esse aspecto claramente presente na obra de Paraguassú, é facilmente notado também em *Acabaram-se os otários* através da presença do italiano Xixilio



No final do filme, o caipira vivido por Genésio Arruda cantava “Eu deixei de ser otário”, enquanto ao longo da projeção havia ainda a execução de “Bem-te-vi” e “Triste caboclo”, interpretadas por Paraguassú, entre outras canções⁷.

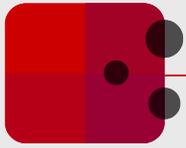
Exibição

Acabaram-se os otários estreou em São Paulo, com “record de bilheteria”, em 2 de agosto de 1929, ficando em cartaz no cineteatro Santa Helena por surpreendentes 52 dias. Segundo Luiz de Barros (1967), a Reunidas lhe ofereceu o cinema lançador do circuito, o Cine República, mas ele preferiu o menos requisitado, que era o Santa Helena, “para ficar o tempo que fosse preciso”. O sucesso foi inesperado e estrondoso, com a polícia sendo chamada para conter a multidão e a produção da SincrocineX rendendo um “dinheirão”, como lembraria o cantor Paraguassú ([1974] 2000). Em pouco mais de um mês o filme já teria sido visto por 35 mil espectadores. Após permanecer em cartaz no Santa Helena de 2 de agosto a 22 de setembro – uma carreira absolutamente excepcional –, *Acabaram-se os otários* foi exibido em dezenas de outras salas paulistanas nas semanas seguintes (BERNARDET, 1979: s.p.).

O fato é que, através do SincrocineX, Luiz de Barros levava um filme falado em português a todo o circuito das Empresas Cinematográficas Reunidas. Àquela altura, apenas o Cine República tinha sido convertido para o cinema sonoro, com sua aparelhagem sendo inaugurada justamente no começo de agosto de 1929. Mas nenhuma das demais salas do amplo circuito Reunidas estava equipada para a projeção desse tipo de filmes, sendo então programadas para exibirem os da SincrocineX. Assim, ao “fazer o circuito”, *Acabaram-se os otários* apresentava para inúmeras plateias paulistanas não apenas o primeiro

interpretado por Tom Bill, assim como das paródias musicais transculturais do filme (FREIRE, 2013).

7. As canções de Genésio Arruda e Paraguassú executadas no filme estariam nos seguintes discos da gravadora Columbia destacados em publicidades: de Genésio Arruda, os discos 5098 (Deixei de ser otário / Pé no chão), 5075 (Pamonha/ Pindurassaia), 5021 (Vai Santinha/ Odalisca); de Paraguassú, os discos 5026 (Lamentos / Triste caboclo), 5024 (Brasileirinha / Magnólia), 5058 (Sou do sertão / A alguém), 5091 (Nunca mais / Noites gaúchas), 5029 (Casinha pequena / Não posso te amar); 5072 (Meus amores / Canoa furada), 5062 (Bem-te-vi / Casa branca da serra) (*Cinearte*, 1929: s.p.).



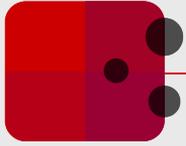
filme falado em português, mas o primeiro filme falado em exibição naquelas salas – isto é, o primeiro contato de grande parte dos espectadores com o próprio *cinema sincronizado*, mesmo que improvisadamente através de discos 78 rpm.

No Rio de Janeiro, o filme estreou em 26 de setembro de 1929, no Cine Rialto, cinema lançador da empresa Exibidores Reunidos Sociedade, de Luiz Severiano Ribeiro, que vinha exibindo basicamente filmes europeus silenciosos em meio à febre dos *talkies* norte-americanos. A produção da SincrocineX repetiu na capital federal de então o sucesso de público. O jornal *O Paiz* (1929, p. 20) informou que 5.324 pessoas já tinham visto *Acabaram-se os otários* em seus três primeiros dias em cartaz. O filme ficou em exibição no Rialto por mais de uma semana, sendo depois lançado em diversos outros cinemas cariocas que também não tinham ainda instalado projeção sonora.

Em 13 de outubro, ele estava em exibição no Cine Theatro Íris, sala de João Cruz Júnior arrendada à mesma Exibidores Reunidos Sociedade. Dias depois, um anúncio da Botelho Film Ltda oferecia *Acabaram-se os otários* para exibição em cinemas do “Distrito Federal e Estados do Rio de Janeiro, Minas Gerais e Espírito Santo”, afirmando que a produção da SincrocineX tinha rendido fabulosos 450 contos de bilheteria somente no Santa Helena e no Rialto (*Correio da manhã*, 1929, p. 8)

Acabaram-se os otários foi exibido no Rio de Janeiro, entre outubro e novembro de 1929, em outras salas do mesmo circuito de Luiz Severiano Ribeiro, entre as quais os cinemas Centenário, Guanabara e Tijuca, que, assim como o Rialto e o Íris, não tinham ainda projetores sonoros.

Se a recepção do filme pelas plateias populares – a julgar pelo sucesso de bilheteria e pelas inúmeras reprises – foi efusiva, o julgamento de muitos críticos foi bastante severo. Numa retrospectiva do cinema nacional feita em 1929, o rigoroso Octávio de Faria, por exemplo, chamou *Acabaram-se os otários* de “pachouchada ridícula”, criticando a tentativa de se fazer um cinema no mesmo (baixo) nível do teatro nacional, recusando-se até mesmo a comentar o filme: “É incrível de patetice, de idiotices, de abobalhamento” (*O Fan*, 1930, p. 8).



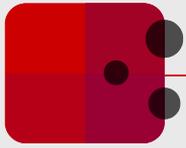
Entretanto, fora as críticas ao inegável tom de comicidade popular do filme – o que era combatido pela sua publicidade que sempre afirmava a assumida simplicidade e despreensão da produção –, o que foi mais destacado em *Acabaram-se os otários* eram “as melhores canções do nosso *interlan*” e os “números de canto tipicamente *folk-loristas*”. O grande atrativo do filme de Luiz de Barros eram, sem dúvidas, as “belas canções brasileiras” e o fato de ser falado em português – traços valorizados por uma crítica “patriótica”, e possivelmente condescendente, algo que o já citado Octávio de Faria combatia ferozmente. Por outro lado, esses elementos de identificação certamente tinham o seu valor, como reconheceu o crítico de *Fon-Fon!* (1929, p. 70): “O enredo vale pouco, já o dissemos, mas as canções, caracteristicamente nacionais, encantaram o numeroso público que viu o *film*”.

Tendo como principal atração a música caipira, associada especialmente ao interior de São Paulo, *Acabaram-se os otários* chegou a ser definido em seu lançamento no Rio de Janeiro como “um filme regionalista, da vida paulistana, o que justifica o sucesso que na cidade de S. Paulo obteve” (*Fon-Fon!*, 1929, p. 70).

De qualquer modo, a música executada pelos discos elétricos era tida realmente como um dos principais atrativos de *Acabaram-se os otários*, até porque Luiz de Barros não teria sido o responsável pelo “primeiro” filme brasileiro falado, conforme afirmava a já citada crítica de *Fon-Fon!*: “É o primeiro *film* sincronizado brasileiro – diz-se. Isto não é rigorosamente verdadeiro. O Rio já viu, em aparelho nacional, *films* sincronizados em português”.

De fato, outras salas cariocas já vinham exibindo filmes curtos sonoros, espécies de “proto-videoclipes”, produzidos pelo Circuito Nacional de Exibidores (CNE) ou pelo já mencionado Paolo Benedetti. Entretanto, justiça seja feita, o filme de Luiz de Barros foi devidamente anunciado na imprensa carioca como o “primeiro grande filme brasileiro cantado e falado em português” (*Gazeta de Notícias*, 1929: 5. Grifo nosso). Ou seja, o primeiro *longa-metragem* sonoro nacional.

Além disso, diferentemente dos filmes do CNE e das primeiras experiências de Benedetti, Luiz de Barros seria reconhecido por ter dado um passo a frente, não somente utilizando discos pré-existentes, mas gravando discos especialmente

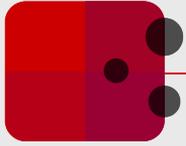


para o seu filme, inclusive com diálogos. Assistindo a *Acabaram-se os otários* no Rio de Janeiro, Pedro Lima, da revista *Cinearte*, foi um dos que notou o relativo avanço de Luiz de Barros frente aos concorrentes, dizendo que seu filme não era apenas um “disco ilustrado”, mas tinha “história, cenário, intérpretes”, ainda que com poucas sequências faladas. Ou seja, era um filme narrativo, com o som subordinado não simplesmente às imagens, mas, acima de tudo, à história. Além do mais, ressaltava o crítico Octávio Mendes, não era um filme “impróprio”, como os eram os espetáculos teatrais de Genésio e Tom Bill, frequentemente entremeados a nus artísticos. Tratava-se, na verdade, de uma fita “decente e até ingênua”. Por outro lado, dentre as primeiras experiências sonoras brasileiras, *Acabaram-se os otários* era também a obra que contraditoriamente mais deixava a desejar na opinião de Pedro Lima, apresentando uma direção completamente falha e mostrando uma São Paulo de “fundo de quintal” (*Cinearte*, 30 out. 1929, p. 5; *Cinearte*, 18 set. 1929, p. 20).

A projeção

Ao comercializar o SincrocineX, além de levar a cópia de seu filme, Luiz de Barros também ficava encarregado de instalar seu sistema de projeção sonora nas salas onde *Acabaram-se os otários* seria exibido. Assim, da mesma forma como ocorria nos primórdios do cinema em sua fase inicial itinerante, o produtor Luiz de Barros e seus sócios ofereciam aos empresários, em 1929, um pacote completo: o filme, o equipamento de projeção e os operadores para manejarem o maquinário.

Em meio à chegada do cinema sonoro ao Brasil, o filme sincronizado nacional era um produto destinado às salas de exibição menos capitalizadas – o circuito mais popular – que tinham no SincrocineX uma alternativa para concorrerem com os novíssimos *talkies* de Hollywood. As cópias destes últimos vinham sendo alugadas pelos distribuidores a preços bem mais elevados do que os filmes silenciosos. Dessa forma, o SincrocineX deve ser compreendido no contexto em que vários exibidores brasileiros tentavam adquirir contrafações nacionais dos caros projetores Vitaphone para concorrerem com a febre do cinema sonoro através de exhibições de filmes mudos acompanhadas por discos (FREIRE, 2012).

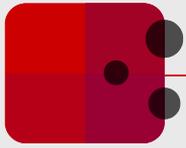


Não à toa, a questão técnica mais complexa do SincrocineX era a construção de um projetor que funcionava sincronicamente a uma vitrola ligada a alto-falantes. Em julho de 1929, o técnico José Del Pichia revelava que ele e seus sócios ainda estavam concluindo a complexa construção da aparelhagem de projeção, enquanto os equipamentos de filmagem já estavam prontos havia mais de um mês (*Correio Paulistano*, 1929, p. 10).

Aliás, um artigo sobre a produção do filme revelava que a maior dificuldade técnica tinha sido acertar “a normalidade da marcha do motor que aciona as agulhas, afim de que as quedas de voltagem não produzissem variações nas marchas, o que faria desafinar os discos” (*Folha da Manhã*, 1929: 6). Esse aspecto do cinema sonoro envolvia o trabalho com eletricidade, o que demandava conhecimentos especializados e atualizados. Se os técnicos cinematográficos geralmente lidavam com questões ligadas à mecânica, química e ótica, para lidar com o som tornava-se necessário contratar profissionais de outras áreas. Também não à toa, a “parte rádio (som)” de *Acabaram-se os otários*, – aquela que envolvia a transmissão e amplificação elétrica do som, o controle de volume etc. –, tinha ficado a cargo dos técnicos de rádio Moacyr Fenelon e Romeu Muniz Barreto, responsáveis pela construção dos amplificadores e alto-falantes (*Diário Nacional*, 1929, p. 20).

Até *Acabaram-se os otários*, os pioneiros do cinema sonoro no Brasil, entre os quais as produções da CNE e da Benedetti-Film, tinham se dedicado a realizar curtas-metragens limitados pela duração máxima do registro sonoro, isto é, os discos de 78rpm com cerca de 3 minutos. Sendo um longa-metragem e sem acesso aos discos Vitaphone que tinham a duração de um rolo cinematográfico, os produtores de *Acabaram-se os otários* se deparavam com um grande problema. Em depoimento ao Museu da Imagem e do Som, Luiz de Barros declarou expressamente: “Como os discos eram curtos, a projeção é que era a história!” (BARROS, 1967). Em suas memórias, o diretor explicou mais detalhadamente como lidou com essa questão:

Isso foi resolvido da seguinte maneira: o operador colocava no projetor número um as cenas sincronizadas, como disse, acertando o *start* do disco e do filme. Enquanto essa cena era projetada, ele colocava no projetor número



dois a cena intermediária não sincronizada e no outro toca-discos a música que a devia acompanhar. Quando no projetor número um a cena chegava ao fim, ele passava para o projetor número dois, como até hoje se faz na passagem de uma parte a outra. Enquanto essa cena era projetada, ele acertava o *start* do filme e do disco da segunda cena sincronizada e, no final desta, tornava a passar para o projetor número dois, onde a outra cena musicada já estava preparada. E assim por diante! (BARROS, 1978, p. 105-106).

Com base no depoimento de Luiz de Barros (1967), podemos tentar resumir ainda mais o procedimento de projeção do SincrocineX: num rolo foram reunidas todas as cenas faladas, cada uma com duração de cerca de 3 minutos, com espaço entre elas. Este rolo ficava no projetor sincronizado a um toca discos. Em outro projetor era colocado um rolo com as “as cenas mudas apenas musicadas”, isto é, aquelas a serem acompanhadas por discos não sincronizados.

Assim, apenas um projetor – aquele que exibia as canções ou diálogos sincronizados – devia manter a correspondência exata com a velocidade do toca-discos acoplado a ele. Luiz de Barros esclarece novamente: “Em um outro rolo coloquei *as cenas mudas* que eram acompanhadas, na tela, por músicas tocadas *por outro toca discos*, não sincronizadas” (BARROS, 1976, p. 69. Grifo nosso).

Desse modo, era alternada uma cena sincronizada – de curta duração – com outras cenas, possivelmente mais longas, não sincronizadas. Enquanto essas “cenas mudas” eram exibidas, trocava-se o disco e preparava-se o projetor “número um” para a próxima cena sincronizada. Ou seja, era um processo extremamente trabalhoso e complicado, com um projetor sendo utilizado por apenas 3 minutos (duração do disco 78 rpm) e não por cerca de 10 minutos, como no Vitaphone.

Diante dessa complexidade técnica, devem ser revistos os julgamentos mais apressados de que *Acabaram-se os otários* era uma produção rápida, barata e improvisada. Reportagens da época estimavam que toda a aparelhagem do SincrocineX tinha custado mais de 100 contos de reis. Mesmo que possivelmente inflacionado para fins publicitários, trata-se de uma escala de valor bastante alta para o cinema brasileiro da época. Se o filme paulista *Piloto 13* (direção de

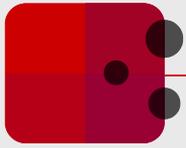


Achille Tartari, 1929) teria custado 23 contos segundo o seu diretor (GALVÃO, 1975, p. 84), 100 contos estava próximo do orçamento divulgado na imprensa de uma produção muito mais ambiciosa como *Escrava Isaura* (direção de Antonio Marques Filho, 1929), da Metrópole Film de Isaac Saindenberg. Por esse motivo, não foram construídos muitos aparelhos de projeção SincrocineX (talvez apenas dois), o que explica porque, em geral, *Acabaram-se os otários* só foi exibido em uma sala de cinema de cada vez⁸.

Além disso, essas dificuldades técnicas parecem explicar a razão de, no cineteatro Santa Helena, terem sido programadas inicialmente apenas duas sessões por dia, às 14h30min. e 19h30min. Da mesma forma, a trabalhosa projeção torna compreensível a possibilidade de falhas no sistema, como ocorreu na anunciada estreia do filme no Rio de Janeiro. *Acabaram-se os otários* seria lançado no Cine Rialto em 23 de setembro, uma segunda-feira, mas imprevistos técnicos obrigaram o cancelamento da sessão. Segundo *O Paiz*, (23 set. 1929, p. 10), o problema foi que, na última hora, “deu-se pela falta de uma peça do aparelho de som”.

Segundo o relato do próprio cineasta, a ligação entre o projetor e o toca-discos que deviam executar as partes sincronizadas se dava através de um mecanismo ligando o eixo da manivela do projetor ao eixo da manivela do toca-discos. Isto é, o sincronismo entre os dois equipamentos aparentemente *era mecânico e não elétrico*, como no Vitaphone e mesmo em processos pioneiros da década de 1910. A parte elétrica, na verdade, ficava restrita ao amplificador ligado por fio a um “alto falante debaixo da tela” (BARROS, 1978: 105). O problema no Rio de Janeiro ocorreu quando se verificou que os projetores utilizados no Cine Rialto tinham uma velocidade diferente daquela a qual tinha sido ajustado o toca-discos do SincrocineX.

8. Numa reportagem elogiosa ao SincrocineX, comparando-o com os caros projetores importados, o jornal *Folha da Manhã* fornecia outros valores, talvez mais realistas em relação aos custos do equipamento da produção de Luiz de Barros: “Enquanto os [projetores sonoros] americanos custam 250 contos, os brasileiros podem ser vendidos por trinta” (1 set. 1929: 6). Entretanto, haviam os demais gastos de produção e Paraguassú ([1974] 2000), por exemplo, revelou que ganhou 1 conto e 500 mil réis por sua participação em *Acabaram-se os otários*.



Assim, o dinheiro dos ingressos vendidos para a sessão de segunda-feira foi devolvido aos espectadores e a estreia carioca adiada em três dias, para a quinta-feira, 26 de setembro. A solução era simples, lembrando que o filme alternava sempre uma parte sincronizada com discos com outra projetada sem sincronismo, apenas acompanhamento musical. Por isso, “mudou o projetor (bastava um) e tudo correu bem” (BARROS, [1976] s.d., p. 71).

Entretanto, a ligação mecânica entre o projetor e o toca-discos, jamais absolutamente perfeita, deve explicar a irregularidade dos resultados para o espectador, conforme a avaliação de Octávio Mendes: “o sincronismo do filme é às vezes bom, às vezes mau. Às vezes péssimo” (*Cinearte*, 18 set. 1929, p. 29).

Nesse mesmo sentido, o bem-informado crítico da sessão “Músicas e Discos” da revista *O Malho*, espectador assíduo dos *talkies* exibidos no Quarteirão Serrador, não se impressionou com as alardeadas proezas do Sincrocine. Na verdade, ele já estava ciente das limitações técnicas do sistema – tido como uma imitação ou deturpação do cinema sonoro estrangeiro – quando foi assistir ao lançamento de Luiz de Barros:

O filme em questão – *Acabaram-se os otários* – foi precedido de um “reclame” espalhafatoso e logrou atrair boas frequências, o que desmentia, evidentemente, o conceito da película.

Mas nós, que sabíamos da inexistência no Rialto dos aparelhos Vitaphone ou Movietone, não fomos até lá, é claro, para apreciar a “arte cinematográfica brasileira”, a “sincronização nacional”, nem o “primeiro filme falado em português”.

Fomos, isto sim, ouvir algumas músicas regionais cantadas por Paraguassú e as piadas humorísticas de Genésio Arruda, todas elas gravadas em discos “Columbia” e executadas por uma vitrola, ou coisa que valha, que sabíamos existir por trás da tela, funcionando nos momentos oportunos.

Queríamos ouvi-las no paralelismo, embora defeituoso, do desenrolar da ação, para registrarmos os efeitos porventura alcançados.

No final de contas, o crítico revelou-se sumamente decepcionado com o filme, tendo saído, “como toda a gente, profundamente irritado com a desonestidade

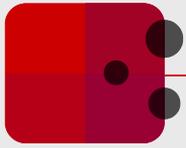


desses expedientes ‘artísticos’”. Nem a parte musical mereceu elogios: “E quanto às canções de Paraguassú e as piadas do Arruda, é preferível que os phonófilos adquiram os discos em que elas se encontram e os escutem em casa, mais comodamente e com a vantagem de repeti-los quantas vezes quiserem...”

Obviamente, o crítico de *O Malho* se endereçava aos seus leitores das classes médias e altas que tinham condições de comprar os novos discos gravados por processos elétricos vendidos por preços que variavam de 12 a 25 mil réis cada um (de quatro a oito vezes o valor do ingresso do Cine Rialto). Esses mesmos leitores supostamente também já possuíam em suas confortáveis residências as caríssimas vitrolas que custavam, em média, várias centenas de mil réis.

Por outro lado, grande parte do público popular só tinha acesso então aos discos elétricos por “contrabando”. Isto é, somente na rua, no espaço público, é que muitas pessoas podiam ouvir as modernas vitrolas já instaladas em bares, restaurantes e lojas de discos, sendo, por isso, apelidadas de “basbaques da vitrola” (GONÇALVES, 2006, p. 68). Esse aspecto é exemplificado pelo comentário de que “Pagan Love Song” – o tema musical do filme sonoro americano *O Pagão* (direção de W. S. Van Dyke, 1929), posteriormente parodiado, aliás, por Luiz de Barros em *O babão* (1931) –, era “a melodia que se ouve frequentemente nos cafés providos de ortophonicas, nos ‘halls’ dos cinemas e [...] em outros lugares onde se faz música para o público, que pára, esquecido da vida, onde quer que ouça uma vitrola (*O Malho*, 2 nov. 1929, p. 53). As salas de cinema já haviam se tornado, portanto, uma das primeiras opções de acesso público e pago do grande público à tecnologia dos discos elétricos, sendo possível comprar ingressos não apenas para ver, mas também para ouvir⁹.

9. Por outro lado, o crítico musical da revista *Phono-arte* chegou a reclamar da execução de discos antes das sessões dos filmes sonoros nos bons cinemas já adaptados. Servindo apenas de propaganda para esses discos e pelo fato de já serem exibidos vários “shorts musicais” antes dos filmes, ele não via a necessidade dessa “tal audição discográfica preparatória” (*Phono-arte*, 15 set. 1929: 28). Entretanto, para o espectador comum que não era “phonóphilo” como o tal crítico, a audição de discos na sala de projeção – assim como nas salas de espera – devia gerar agrado e interesse. Vale lembrar que, àquela altura, cinemas luxuosos como o Odeon e o Palácio Theatro começaram a promover “sessões populares” dos *talkies*, aos domingos pela manhã, com ingressos a 2 mil réis, destinadas aos “operários e classes menos abastadas” que não tinham tido ainda a oportunidade de conferir a novidade (*Gazeta de Notícias*, 1 ago. 1929: 5). Ou seja, ingressos mais baratos até do que os cobrados pelo Cine Rialto (onde estreou *Acabaram-se os otários*) e acessíveis para a baixa classe média, embora ainda dificilmente estivessem ao alcance do proletariado.



Dessa forma, além do aspecto nacionalista – o primeiro longa-metragem brasileiro falado em português, com músicas caracteristicamente brasileiras –, a atração da sincronização entre som e imagem de *Acabaram-se os otários* atraía, sobretudo, as plateias populares. Não apenas as pessoas curiosas pela recente revolução da indústria fonográfica e pelas dezenas de discos lançados todas as semanas, mas também espetadores ainda afastados dos *talkies* pelo alto preço dos ingressos dos cinemas convertidos para o som e/ou pelo desconhecimento da língua inglesa nas versões originais norte-americanas então lançadas nos cinemas brasileiros.

O SincrocineX, como vimos, era uma atração conjunta (filme, projetor e operador) que levava o cinema sincronizado às plateias que possivelmente ainda não o conheciam, de forma semelhante ao que ocorria nos primórdios do próprio cinema, no período dos exibidores ambulantes entre aproximadamente 1896 e 1907. O anúncio da distribuição do filme deixava isso claro aos exibidores interessados: “*Os aparelhos de som serão instalados em poucas horas pelos técnicos da SincrocineX que acompanham o film, sem ônus para o exibidor*” (*Correio da Manhã*, 17 out. 1929, p. 8).

Luiz de Barros relatou a questão da projeção de *Acabaram-se os otários* em suas memórias, tratando, inclusive, de minimizar, na *realização* do filme, o papel do futuro cineasta Moacyr Fenelon, que esteve ligado apenas à sua *exibição*:

Como o meu aparelho era leve e facilmente portátil, eu estava em condições de levar o meu filme falado a cinemas não possuidores de aparelhagem sonora. Para acompanhar e instalar o aparelho nos cinemas, e só para isso, contratei o Moacyr Fenelon, que sequer entrou num local onde eu filmava e nunca teve a menor participação nas filmagens de *Acabaram-se os otários*. Fenelon foi contratado por mim porque trabalhava numa casa de rádio na Rua Direita, em São Paulo, e por isso entendia bem de amplificadores (BARROS, 1978, p. 105-6).

Essa experiência com o SincrocineX – andando de cinema em cinema instalando os toca-discos e alto-falantes – seria lembrada pelo próprio Moacyr Fenelon anos mais tarde, embora sem especificar tratar-se dos filmes de Luiz de Barros:



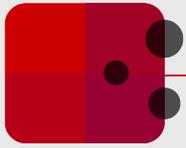
Já exibi filme brasileiro dentro de automóvel, percorrendo todo o centro e sul do Brasil, com um equipamento sonoro às costas. Era o tempo do vitafone. Chegava às 8 horas da manhã, numa cidade, numa vila. Iniciava imediatamente o trabalhozinho de transformação. Passava o dia adaptando aos projetores mudos a minha aparelhagem ambulante. E à noite, do próprio chevrolata do qual eu arrancara o banco traseiro, controlava o espetáculo que pela primeira vez era oferecido às populações do interior do país (*Cine-Rádio Jornal*, 25 jun. 1941, p. 4; BARRO, 2001).

Conclusão

Acabaram-se os otários foi exibido em salas paulistanas até, pelo menos, fevereiro de 1930 (BERNARDET, 1979: s.p.). Entre 1929 e 1930, Luiz de Barros lançou outros filmes de apenas um rolo (cerca de 10 minutos) sonorizados e produzidos pelo SincrocineX, como *Amor não traz vantagem* (1929) ou *Uma encenca no Olimpo* (1929). Em sua biografia, o cineasta rememorou também o esquete cômico *Minha mulher me deixou*, que parece se constituir numa cena do próprio *Acabaram-se os otários*, na qual Tom Bill tenta depenar uma galinha com uma navalha (BARROS, 1978, p. 107). Isso parece indicar que o primeiro longa-metragem da SincrocineX teria sido desmembrado em curtas-metragens exibidos independentemente como complemento de sessão¹⁰.

Certamente, Luiz de Barros, Del Picchia e Fenelon levaram o SincrocineX, ao longo de vários meses, para diversas cidades do interior do Brasil que ainda não conheciam o cinema sonoro ou que teriam um público em potencial para um filme falado em português. Desses programas sincronizados por discos fariam parte também os filmes *Lua de Mel* (1930) e *Messalina* (1930).

10. O curta-metragem sincronizado *Bem-te-vi*, filmado por José Del Picchia com Paraguassú cantando a música título, provavelmente também era parte do filme *Acabaram-se os otários*, tendo sido posteriormente exibido de forma avulsa. Desse modo, é imperativo corrigir sua datação equivocada – a de que o filme teria sido feito e exibido em 1927 –, informada por Alex Viany (1959: 98) e José Ramos Tinhorão (1972: 249-250), entre outros, e que ainda vem sendo divulgada pela Filmografia Brasileira (www.cinematoteca.org.br) e transcrita pelos historiadores de cinema e música. É impossível o filme ter sido filmado em 1927. Além do fato de que teria sido um caso pioneiro de filme sonoro brasileiro do qual haveria registros na imprensa, a Columbia (onde Paraguassú gravou o disco com *Bem-te-vi*) só inaugurou seu estúdio no Brasil em 1929. Questionado por Alex Viany especificamente a respeito desse curta, o próprio Luiz de Barros (1967) frisou em seu depoimento que *Bem-te-vi* veio depois de *Acabaram-se os otários*.

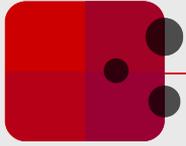


Por outro lado, a conversão do circuito exibidor em grandes cidades como São Paulo foi rápida ao ponto de, em 1931, Luiz de Barros lançar *O babão*, um filme inteiramente sonorizado em discos Vitaphone, isto é, em 33 1/3 rpm. Isso representava não apenas a concretização final da possibilidade de finalmente se gravar discos nessa rotação no Brasil (o que foi feito nos estúdios da Odeon), mas também um sinal de que mesmo as salas paulistanas destinadas ao público popular já estavam aparelhadas para exibição de filmes falados no sistema de som em discos. Àquela altura, ao produtor brasileiro bastava fornecer o filme sonoro, não mais o projetor e o operador.

Diferentemente de *Acabaram-se os otários*, *O babão* foi “subvencionado” pelo Programa Matarazzo (*Diário Carioca*, 28 fev. 1931, p. 5), embora Luiz de Barros (1978: 107) tenha dito que o filme só foi comprado por essa agência distribuidora depois de pronto. O diretor afirmou ainda que o filme foi realizado em 21 dias e custou apenas 21 contos de réis, tendo sido vendido ao Programa Matarazzo por 600 contos (BARROS, 1967) – um valor aparentemente exagerado.

Ainda assim, é significativo que o coprodutor ou comprador do longa-metragem SincrocineX de 1931 tenha sido um distribuidor e não mais um exibidor como em 1929. Parece ser um possível indicativo de que, passado o momento mais atribulado da conversão das salas de exibição para o cinema sonoro, os interesses dos produtores brasileiros e dos principais exibidores brasileiros não mais convergissem como naquele encontro casual entre Luiz de Barros e João Antonio Bruno relatado nas páginas de *Minhas memórias de cineasta*.

Desse modo, tomando emprestados os termos de Paulo Emílio Sales Gomes ([1966] 2001, p. 36), podemos concluir que as turbulências decorrentes do advento do som teriam possibilitado um breve e efêmero momento de *solidariedade de interesses* entre determinados produtores, exibidores e espectadores ávidos pela novidade do som. Essa convergência teria se cristalizada, em particular, na bem-sucedida realização e exibição de *Acabaram-se os otários*. Passado esse fugaz momento de convergência de interesses, o mercado voltou ao que era antes – essencialmente atrelado ao filme estrangeiro – e *O babão*, por exemplo, não repetiu o sucesso de seu precursor. E, não por acaso, o filme sonoro seguinte de Luiz de Barros, *Carioca maravilhosa*, seria feito apenas em 1935 – após um intervalo de longos quatro anos –, já nos estúdios da Cinédia, com gravação de som ótico direto.



Referências

ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

BARRO, Máximo. *60 anos de Atlântida: Moacyr Fenelon e a criação da Atlântida*. São Paulo: SESC, 2001. Disponível em: < <http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/atlantida/>>. Acesso em: 15 abr. 2013.

BARROS, L. *Minhas memórias de cineasta*. Rio de Janeiro: Artenova: Embrafilme, 1978.

_____. Rio de Janeiro, [1976] s.d. Mimeografado. Acervo Cinemateca do MAM-RJ.

BERNARDET, J.-C. *Filmografia do cinema brasileiro: 1900-1935 – jornal O Estado de São Paulo*. São Paulo: Secretaria de Cultura/ Comissão de Cinema, 1979.

CAMPOS, C. M.; PERRONE, Rafael. “O Palacete Santa Helena: implantação, construção e arquitetura”. In: CAMPOS, Candido Malta; SIMÕES JÚNIOR, José Geraldo (orgs.). *Palacete Santa Helena: um pioneiro da modernidade em São Paulo*. São Paulo: SENAC: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

FREIRE, R. L. Truste, músicos e vitrolas: a tentativa de monopólio da Western Electric na chegada do cinema sonoro ao Brasil e seus desdobramentos. *Imagofagia: Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 5, abr. 2012. Disponível em: <http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/images/stories/pdf5/n5_pasados_5.pdf>. Acesso em: 3 mai. 2013.

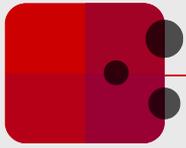
_____. *Acabaram-se os otários: cinema e disco na chegada do filme sonoro*. In: ENCONTRO SOCINE, 16, 2012, São Paulo. *Anais*. São Paulo: Socine, 2013. p. 289-399.

GALVÃO, M. R. E. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.

GOMES, P. E. S. Panorama do cinema brasileiro: 1896-1966. In: _____. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. 2 ed. São Paulo: Paz & Terra, 2001.

GONÇALVES, C. K. *Música em 78 rotações: “Discos a todos os preços” na São Paulo dos anos 1930*. 2006. Dissertação de mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo.

MORAES, J. G. V. “Polifonia na metrópole: história e música popular em São Paulo”. *Tempo*, v. 5, n. 10, dez. 2000.



NEPOMUCENO, R. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Editora 34, 1999.

SCHVARZMAN, S. *Travelogue e Cavação no Brasil Pitoresco de Cornélio Pires*. In: COMPÓS, 19, 2010, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://compos.com.puc-rio.br/media/gt11_sheila_schwarzman.pdf>. Acesso em: 6 mai. 2013.

SOUZA, C. R. *Resgate do cinema silencioso brasileiro: 27 filmes*. São Paulo: Sociedade de Amigos da Cinemateca. Cinemateca Brasileira, 2009. Encarte da coleção de DVDs.

TINHORÃO, J. R. *Música popular: teatro & cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

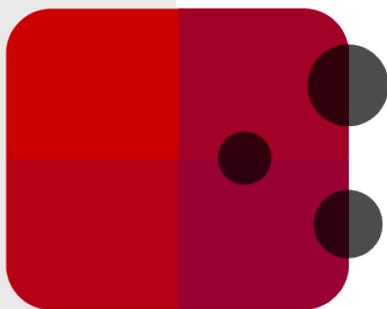
Registros sonoros

BARROS, Luiz de. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro, 23 jun. 1967. Entrevistado por Alex Viany, Plínio Campos e Brício de Abreu. Acervo MIS-RJ.

BILL, Tom. *Tango mania*. São Paulo: Parlophon, 1929, disco n.12020, lado A; BILL, Tom. *A quadrilha*. São Paulo: Parlophon, 1929, disco n. 12020, lado B; ORQUESTRA MILITAR PARLOPHON. *A serenata malograda*. São Paulo: Parlophon, 1929, disco n. 12014, lado B.

PARAGUASSÚ. Talento e formosura. In: PARAGUASSU. *A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes - Paraguassu*. São Paulo: SESC, 2000 (Gravação de show e entrevista concedida a Fernando Faro, em 1974).

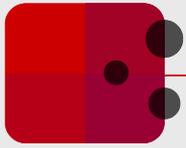
rebecca



A memória outsider em A figueira do inferno do Telephone Colorido

Ricardo César Maia¹

1. Possui graduação em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo (2005.2) pela Universidade Católica de Pernambuco - Unicap e Mestrado em Comunicação / Estética e Cultura Midática (2009.2) pela Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, com orientação de Paulo Cunha. Atualmente é doutorando em Comunicação / Mídia e Estética também pela UFPE, com orientação de Nina Velasco e Cruz, e professor da Aeso - Faculdades Integradas Barros Melo. E-mail: rmaiajr80@gmail.com



Resumo

Este artigo pretende investigar o audiovisual pernambucano: *A figueira do inferno* (2004) do coletivo Telephone Colorido. Sobretudo, a partir do que esse material pode problematizar enquanto produto de uma memória outsider. E é através de um olhar fílmico não-convencional entre conceitos e realizações audiovisuais mediadores da memória que busca-se entender as transformações do cinema e da própria sociedade brasileira contemporâneos, em tensão analítica e embates críticos.

Palavras-Chave

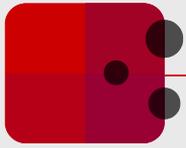
Memória, *outsider*, audiovisual.

Abstract

This article investigates the audiovisual from Pernambuco-Brazil: *A Figueira do Inferno* (2004), made by the collective Telephone Colorido. Especially from what this material can discuss as a product of a memory outsider. And it is through a look unconventional filmic between concepts and achievements audiovisual mediators of memory that seeks to understand the transformations of cinema and contemporary brazilian society, in tension analytical and clashes critical.

Keywords

Memory, *outsider*, audiovisual.



1. Conceitos e aproximações teóricas

Aparentemente, essa relação entre a memória, o *outsider* e o audiovisual do coletivo pernambucano Telephone Colorido, *A figueira do inferno* (2004), pode soar distante ou mesmo absurda. Mas, é através dessa tríade que vão ser inferidos os pontos em tensão da análise! Para fins metodológicos, optei, primeiramente, por desenvolver um panorama teórico a respeito da aproximação entre a memória e o *outsider*, em seguida, vou contextualizar o processo criativo do filme e, concomitantemente, colocar os três elementos da pesquisa juntos, de fato, para debater e ir afunilando as linhas de encontros e de conflitos.

A memória nos ajuda a recordar e a nos atualizar, mas, paradoxalmente, escapa, engana, ilude, nos passa pra trás! E nesse jogo de autenticidade entre o real e a virtualidade, além da memória, a percepção e a afecção, o espírito e o corpo lutam, geralmente, por uma racionalidade de comportamento que se transparece na ação do indivíduo perante os outros. Pois, estamos sempre no processo de ser vigiados e punidos e também de estar vigiando e punindo! E a repressão ao comportamento desviante pode dar-ser, de modo geral, devido a condutas indevidas em lugares ou situações inapropriadas, porém essas concepções variam de pessoa para pessoa, de grupo para grupo e de cultura para cultura – para não esquecer que estamos falando de relações, de trocas entre o indivíduo e o coletivo.

Comumente, pensa-se a memória como uma referência direta ao passado, uma tentativa de resgatar uma lembrança qualquer, ou seja, o simples ato de lembrar, recordar, etc. Por isso, é importante perceber que além da memória nostálgica ou melancólica ou saudosista, há uma memória de vontade política, de atuação na malha social e no desenvolvimento individual. O que fica escondida com essa definição primeira é a força de transformação da memória, que o segundo conceito aborda. A partir desse embate, duas questões aparecem: primeiro, como atua essa memória instigada? Através do confronto entre o que fica no ostracismo da coletividade e aquilo que foi posto como o fato ou a coisa que vai ser lembrado, que vai representar ou reverberar no espírito coletivo. E essa tendência política da representação é essencial para pensar a memória *outsider*,

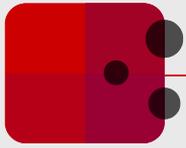


pois segundo a concepção de José Van Dijck sobre a *cultural memory* sempre há “um ato de negociação ou luta para definir a individualidade e a coletividade² (DIJCK, 2007, p. 12. Tradução minha). A memória cultural é interessante para perceber que há uma relação e, conseqüentemente, um confronto entre essa dualidade! E é a partir desse conflito que aparece a necessidade de trazer à tona temas, coisas e fatos a fim de termos um debate social mais amplo, seja sobre alguma questão marginalizada ou a respeito de um produto ilegal, como é o caso do filme do Telephone Colorido.

O segundo questionamento é: há uma memória ligada ao passado e outra ao porvir? Essa questão é importante para tirarmos a carga linear e temporal da memória, dessa forma, reforçando o embate que envolve o recurso de memorização! Pois, a distinção cronológica do tempo não compreende o dinamismo da memória como processo em constante mudança, pois é no movimento não-linear que essa relação se dá e no calor do momento presente. Então, a memória resulta na mistura entre o passado, o presente e o futuro, entre a afecção e a percepção, enfim, entre o corpo e o espírito, todos percebidos enquanto unidades conceituais, mas, principalmente, entendidos como parte de um sistema maior, que está sempre aberto ao infinito.

O que é, para mim, o momento presente? É próprio do tempo decorrer; o tempo já decorrido é o passado, e chamamos presente o instante em que ele decorre. Mas não se trata aqui de um instante matemático. Certamente há um presente ideal, puramente concebido, limite indivisível que separaria o passado do futuro. Mas o presente real, concreto, vivido, aquele a que me refiro quando falo de minha percepção presente, este ocupa necessariamente uma duração. Onde portanto se situa essa duração? Estará aquém, estará além do ponto matemático que determino idealmente quando penso no instante presente? Evidentemente está aquém e além ao mesmo tempo, e o que chamo “meu presente” estende-se ao mesmo tempo sobre meu passado e sobre meu futuro [...] É preciso portanto que o estado psicológico que chamo “meu presente” seja ao mesmo tempo uma percepção do passado

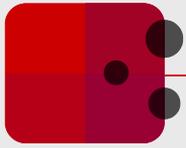
2. “an act of negotiation or struggle to define individuality and collectivity”.



imediate e uma determinação do futuro imediato. Ora, o passado imediato, enquanto percebido, é, como veremos, sensação, já que toda sensação traduz uma sucessão muito longa de estímulos elementares; e o futuro imediato, enquanto determinando-se, é ação ou movimento. Meu presente portanto é sensação e movimento ao mesmo tempo; e, já que meu presente forma um todo indiviso, esse movimento deve estar ligado a essa sensação, deve prolongá-la em ação. Donde concluo que meu presente consiste num sistema combinado de sensações em movimentos. Meu presente é, por essência, sensório-motor (BERGSON, 1999, p. 161-162)

Esse conceito *bergsoniano* ajuda a responder o segundo questionamento lançado na análise, pois é incontestável que o fundo de intuição real, e por assim dizer instantâneo ou presente, sobre o qual se desenvolve nossa percepção do mundo exterior através do corpo é fortemente envolvido com tudo o que nossa memória nele acrescenta – estando ela nesta movimentação das sensações do passado com a ação futura. E quando aliado à memória instigada e ao embate entre memória e *outsider* é possível perceber que há sempre um confronto, seja no processo de construção do intelecto através da percepção temporal, seja no atrito ou no limite dos corpos, seja na troca de ideias. Em meio ao embate temporal também acontece o embate político entre o coletivo e o indivíduo por uma memória cultural, e é daí que emergem as memórias mediadas pelas tecnologias da mídia! O produto audiovisual é um desses objetos mediadores da memória:

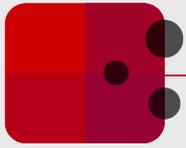
Memórias mediadas são as atividades e os objetos que nós produzimos e nos apropriamos por meio das tecnologias de mídia, para assim criar e recriar um senso de passado, presente e futuro de nós mesmo em relação aos outros. Objetos e atos mediadores de memória são cruciais para a negociação entre o que conta como privado e como público, e como a individualidade se relaciona com a coletividade. Como momentos tranquilos no passado e no futuro – lembrando e projetando experiência vivida. Memórias mediadas não são objetos estáticos ou depósitos, mas relações dinâmicas [...] Memórias mediadas referem-se tanto aos atos de memória (interpretando uma identidade relacional gravada em dimensões de tempo) e produtos de memória (objetos pessoais de memória onde as mentes individuais e o coletivo se encontram).



O termo não é nem um deslocamento da definição psicológica de pessoal da memória cultural, nem é um desligamento da noção de coletivo da memória cultural do historiador. Em vez disso, ele oferece uma ferramenta para analisar casos complexos de formação e transformação da memória, tendo a caixa de sapato com itens pessoais como objeto culturalmente relevante³. (DIJCK, 2007, p. 21-22)

Essa tomada de posição em favor da memória cultural sendo ela a tensão entre o indivíduo, o coletivo e os produtos midiáticos, salienta mais ainda a faceta política da memória – a fim de que os agentes da esfera privada saiam do ostracismo e acrescentem algo ao reino público, levantando questões relevantes sobre a identidade do indivíduo numa cultura específica e em certo momento da contemporaneidade. Através desse entendimento sobre o importante papel das mídias na construção da memória cultural de uma pessoa, de um grupo e de uma sociedade, é necessário discorrer sobre dois pontos no intuito de saber o que queremos colocar a respeito disso: primeiro, que essa noção de memória mediada não se restringe aos meios massivos de comunicação, como a televisão e o rádio, ela compreende muito mais esses produtos privados, como objetos íntimos de uma coleção pessoal de lembranças e produções *outsiders*; e é a partir daí que o segundo ponto se apresenta, pois é com essa necessidade de dar voz à caixa de sapatos com itens pessoais mediadores e das realizações midiáticas desviantes que a memória marginalizada pretende romper com os eixos de ação do discurso convencional ou hegemônico de construção da memória cultural – seja ela do indivíduo ou coletiva ou mesmo que esteja no entrelugar dessa relação.

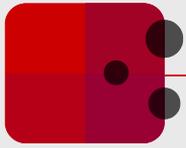
3. *Mediated memories are the activities and objects we produce and appropriate by means of media technologies, for creating and re-creating a sense of past, present, and future of ourselves in relation to others. Mediated memory objects and acts are crucial sites for negotiating between self and culture at large, between what counts as private and what as public, and how individuality relates to collectivity. As stilled moments in the past and future – remembering and projecting lived experience. Mediated memories are not static objects or repositories but dynamic relationships [...] Mediated memories refers both to acts of memory (construing a relational identity etched in dimensions of time) and to memory products (personal memory objects sites where individual minds and collective meet). The term is neither a displacement of psychological definition of (personal) cultural memory, nor it is a dislodgment of the historian's notion of (collective) cultural memory. Instead, it offers a tool for analyzing complex cases of memory formation and transformation, taking personal shoebox items as culturally relevant objects.*



É por essa razão que a memória *outsider* se aproxima mais à idealização da memória individual, pois ela acaba sendo restrita a um pequeno grupo de pessoas. Porém, mesmo tendo uma pequena repercussão, é uma memória cultural também, de fato e por direito! Com essa memória desviante, o embate entre as memórias individual e a coletiva é constante, talvez, com mais fervor pela forte tendência política de sair do ostracismo. Assim como os relatos dos indivíduos comuns vêm revolucionando a história tradicional com sua narrativa calcada em grandes feitos e nomes, a memória marginalizada das mídias audiovisuais também é o caminho para expansão da pesquisa científica, seja ela cinematográfica ou sociológica ou psicológica ou em qualquer outro campo de estudo afim. E para compreender melhor e ampliar o que anseio denominar enquanto memória *outsider*, a visão sociológica de Howard S. Becker sobre comportamento desviante é fundamental:

[...] *grupos sociais criam desvio ao fazer as regras cuja infração constitui desvio*, e ao aplicar essas regras a pessoas particulares e rotulá-las como *outsiders*. Desse ponto de vista, o desvio *não* é uma qualidade do ato que a pessoa comete, mas uma consequência da aplicação por outros de regras e sanções a um “infrator”. O desviante é alguém a quem esse rótulo foi aplicado com sucesso; o comportamento desviante é aquele que as pessoas rotulam como tal. (BECKER, 2008, p. 22)

É importante pensar sobre a memória porque ela molda o comportamento, a moral, a ética e todo o aparato a mais que compõe o agente cultural na malha da sociedade. Então, essa memória mediada *outsider* não é somente aquela que escapa ou que nos ilude, ela é, principalmente, aquela que incomoda, que infringe uma regra, que tem um comportamento desviante, que enfrenta os tabus. Por isso, talvez, seja aquele tipo de lembrança que a maioria das pessoas faz questão de esconder ou mesmo esquecer! Elas podem ser também aquela memória traumática ou neurótica! Todavia, ela também pode ser aquela memória política, revolucionária, de ruptura, do limite, da transgressão! E é através dessa luta pela memória cultural que os produtos *outsiders* são importantes na construção crítica e a criativa do indivíduo e da coletividade, por um movimento de expandir as identidades e de não cristalizar as relações com os outros.



Não há razão para se supor que somente aqueles que finalmente cometem um ato desviante têm impulso de fazê-lo. É muito mais provável que a maioria das pessoas experimente impulsos desviantes com frequência. Pelo menos em fantasia, as pessoas são muito mais desviantes do que parecem. Em vez de perguntar por que desviantes querem fazer coisas reprovadas, seria melhor que perguntássemos por que as pessoas convencionais não se deixam levar pelos impulsos desviantes que têm. (BECKER, 2008, p. 37)

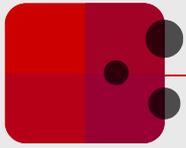
Esses impulsos desviantes povoam e incitam a memória do sujeito para atuar na coletividade munido de produtos midiáticos. E a resposta para a pessoa fugir da tentação do ato desviante pode ser encontrada “no processo de compromisso pelo qual a pessoa ‘normal’ torna-se progressivamente envolvida em instituições e comportamento convencionais” (BECKER, 2008, p. 37). E é assim que há o controle do impulso desviante, pois o sujeito acaba pensando nas múltiplas consequências que podem ser acarretadas por ceder à essas memórias *outsiders*. Os itens da memória desviante mediados – também denominados como *Memory’s technologization*: “a memória é também central para a construção de um senso de continuidade entre o indivíduo e o outros”⁴ (DIJCK, 2007, p. 3, tradução minha) – são importantes ferramentas conceituais, pois lançam outras perspectivas e associações inusitadas à análise cultural, o que expande as subjetividades nas tensões entre o poder e o saber, numa perspectiva estética e, conseqüentemente, política e poética dos audiovisuais.

E é valendo-se da noção da dinâmica dos micropoderes e da aproximação com produtos fílmicos obscuros e pouco debatidos, que o embate crítico pretende trazer inferências sobre os esquemas dos *habitus* e as estruturas dos campos⁵ da coletividade e do indivíduo, em tensão.

Além de reconhecer que o desvio é criado pelas reações de pessoas a tipos particulares de comportamento, pela rotulação desse comportamento como

4. “memory is also central to constructing a sense of continuity between our selves and others”.

5. [...] há, de um lado, uma gênese social dos esquemas de percepção, pensamento e ação que são constitutivos do que chamo de *habitus* e, de outro, das estruturas sociais, em particular do que chamo de campos (BOURDIEU, 1990, p. 149)



desviante, devemos também ter em mente que as regras criadas e mantidas por essa rotulação não são universalmente aceitas. Ao contrário, constituem objeto de conflito e divergência, parte do processo político da sociedade. (BECKER, 2008, p. 30)

Os produtos audiovisuais *outsiders* fazem parte desta memória desviante que nos escapa. Eles tocam em temas tabus e assuntos interditados que as instituições estabelecidas e os comportamentos convencionais tentam deixar esquecidos ou imperceptíveis, com o intuito de que ninguém referencie nem debata a respeito. Talvez, seja por isso que esses produtos da transgressão acabem sendo atemporais! O conteúdo e a forma fílmicos permanecem sendo contemporâneos, no sentido de Giorgio Agamben (2009), pois esses produtos audiovisuais ainda carregam relevância e pugência enquanto elementos de transformação cultural. E através dessa aproximação conceitual com o contemporâneo de Agamben, várias indagações surgem, como: o que acontece a uma obra ou a um artista para ser ou não ser contemporâneos? Deixar de ser *outsider* seria a razão decisiva, pois passaria a ser estabelecido? Algumas dessas produções podem ser apontadas em uma condição de eterna transgressão? O contemporâneo é o *outsider*?

Para Agamben, o contemporâneo procura nas sombras, a eminência de uma luz que não se encontra, de fato, mas que impulsiona a movimentação do pensamento crítico/criativo: “reconhecer nas trevas do presente a luz que, sem nunca poder nos alcançar, está perenemente em viagem até nós” (AGAMBEN, 2009, p. 66). Ele seria, na verdade, um inatual, um desconectado, e é nesse anacronismo que, paradoxalmente, o agente pertence mais ao seu tempo, não no sentido cronológico temporal, daqueles que se deixam cegar pelas luzes de sua época, pois “aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo olhar sobre elas” (AGAMBEN, 2009, p. 59); o contemporâneo está na direção daqueles que expandem os limites das coisas procurando na escuridão, a origem, num eterno retorno renovado: “a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente” (AGAMBEN, 2009, p. 69).

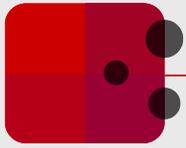


Entre o arcaico e o moderno está a chave do contemporâneo, pois ele busca coisas escondidas no imemorial e no pré-histórico. Não é um movimento de simples regressão nostálgica “a um passado remoto, mas a tudo aquilo que no presente não podemos em nenhum caso viver e, restando não vivido, é incessantemente relançado para a origem, sem jamais poder alcançá-la” (AGAMBEN, 2009, p. 70). Por isso que ser contemporâneo significa, paradoxalmente, “voltar a um presente em que jamais estivemos” (AGAMBEN, 2009, p. 70), no sentido de garimpar e, conseqüentemente, lançar novas possibilidades para o instante-já, através dessa movimentação temporal, pois “todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros” (AGAMBEN, 2009, p. 62-63).

[...] não se pode falar em retorno às condições perdidas na história, mas que somente nos é possível entrever em meio às luzes do presente o escuro que lhe é inerente, uma *origem* que não está fora da história, mas que garante um olhar não saudosista para o passado e um mirar o futuro sem esperanças outras que não a própria capacidade de repensar o presente. (AGAMBEN, 2009, p. 21-22)

O que nos leva a pensar a história como esse processo contínuo de rememoração em que o passado retorna, não como fato, mas como abertura e imprevisibilidade. Nesse sentido, a memória desviante estaria na escuridão das mentes dos seres humanos, para aqueles que não a procuram, provavelmente, ela deve estar instalada no inconsciente ou mesmo rejeitada por uma consciência doutrinação pelas condutas e pelas instituições convencionais estabelecidas.

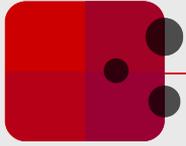
Os comportamentos e os produtos *outsiders* não atuam por uma transgressão sem sentido, esvaziada de intenções políticas. Ao contrário, eles estão impregnados de conflitos, de rupturas, de discontinuidades, de dissensos, de revoluções, enfim, de transformações na memória cultural do indivíduo e da coletividade. É nesse embate conceitual, estético e político que o discurso fílmico de *A figueira do inferno* do grupo pernambucano Telephone Colorido pode nos apresentar um relevante confronto teórico entre o audiovisual e a associação lançada pela pesquisa através da concepção da memória *outsider*.



2. *A figueira do inferno*

O filme é um documentário de curta-metragem (25' 13''), lançado em 2004. Nos letreiros iniciais do audiovisual, a obra é apresentada assim: Telephone Colorido & Rec Produtores Associados apresentam: *A figueira do inferno*: um registro etnobotânico da utilização de Daturas e Brugmânsias no Nordeste brasileiro. E no final do filme, as funções são destacadas: realização do Telephone Colorido e co-produção da *Rec Protutores Associados*, ou seja, os membros do TC que dirigiram, roteirizaram, editaram a imagem e o som, enfim, eles que conceberam, de fato, a feitura audiovisual da obra e os integrantes da *Rec* fizeram a produção executiva ou burocrática. O roteiro de Abel Alencar, Ernesto Teodósio e Raoni Valle foi premiado pelo concurso Ary Severo e Firmo Neto realizado pelo governo do estado de Pernambuco e pela prefeitura da cidade do Recife, isto é, teve incentivo do Funcultura do Governo de Pernambuco através da secretaria de Educação e Cultura e da Prefeitura do Recife. Um filme de baixo orçamento com uma equipe de trabalho mínima de 23 pessoas elencadas nos letreiros finais de créditos, entre, direção, roteiro, edição, produção, design, equipe de fotografia e de som, os motoristas, psiconautas e consultores em etnobotânica e um etnomusicológico, além de laboratório, estúdio de mixagem e telecines de 16mm e super 8. Enfim, essa descrição da produção é interessante para perceber que não é independente no sentido de os realizadores arcarem os custos da produção dos próprios bolsos e também pode parecer uma proposta atrelada a interesses alheios, pelo fato do roteiro ter sido adequado a uma seleção a partir de editais de instituições públicas. Mas aí que está o engano, pois, ao mesmo tempo, *A figueira do inferno* não deixa de ser uma produção independente, *outsider*. A realização funciona como armadilha, pois fez entrar em ação o poder público a serviço das lutas contra a violência simbólica. Conseguiu tirar proveito da condição do patrocínio e fazer um produto legitimado por instituições estabelecidas que analisa um tema interdito, para ser mais específico, a questão das drogas, da ilegalidade e uso marginal de algumas substâncias!

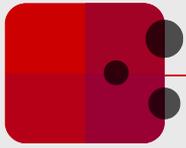
E, dessa maneira, concebendo um produto audiovisual enquanto memória mediada desviante o qual luta para expandir a subjetividade dos comportamentos convencionais e dos discursos doutrinados, que o Telephone Colorido dá voz



a uma memória *outsider*, que toca indiretamente na origem das ocupações humanas no Brasil. Em depoimentos de índios, de caboclos, de pajés, de pais-de-santo, de mães-de-santo, de curandeiros, de cientistas e de usuários comuns, a análise documental aborda os usos de *Daturas* e *Brugmânsias* no Nordeste brasileiro – plantas nativas que foram associadas às drogas psicoativas, mas que também carregam benefícios na feitura de medicamentos e usos terapêuticos. O antropólogo etnobotânico, Pedro Luz, fala em som direto um texto introdutório que sintetiza bem o argumento fílmico:

Este documentário que veremos mapeia o uso contemporâneo de espécies no gênero *Brugmânsia* e *Datura* no Nordeste brasileiro. Tal é devedor do uso de três matrizes culturais: o xamanismo ameríndio, o curandeirismo africano e o complexo de medicina folk. E bruxaria luso-brasileira que aqui forjaram uma tradição difusa do uso destas plantas! Tradição essa que revela as virtudes terapêuticas das mesmas, como plantas medicinais. E seu uso mais co-ritual decorrente de suas propriedades psicoativas, cada vez mais deturpáveis e descontextualizadas.

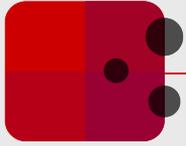
O grupo fez um longo percurso para realizar as entrevistas do documentário, a ordem e as cidades percorridas são essas: Recife, Caruaru, Condado, Baía da Traição, Icapuí, Fortaleza, Almofala, Jericoacoara, Tatajuba e Camocim. Três municípios em Pernambuco, um na Paraíba e seis no Ceará. Muitos dos dados apresentados até agora já nos apontam algumas possíveis relações com a memória *outsider*. Há um movimento de ressignificação de um contexto do passado nativo que podemos relacionar com a origem brasileira. O foco do documentário é uma planta que se tornou maldita devido ao seu uso psicoativo, o que fez com que ela fosse enquadrada numa condição desviante, reprimindo o seu uso tóxico e, conseqüentemente, seu uso medicinal; apesar de que a transformação do material bruto em remédio formatado, ou seja, em produto farmacêutico, faz com que as pessoas ignorem o fato de estarem utilizando substâncias proibidas. O caminho feito pelo *Telephone Colorido* para colher os depoimentos também revela geograficamente e historicamente uma região tida como o berço da nação, mas esquecida pelos interesses políticos e econômicos,



o que a torna desconhecida para o grupo dominante ou hegemônico do país. E por fim, outro aspecto do documentário é a mistura dos status dos entrevistados na tentativa de mesclar os conhecimentos e de legitimar discursos *outsiders* em meio a posições estabelecidas.

Os nomes mais comuns dessas plantas – assim como nos revela o diálogo entre o Dr. Raiz e Seu Biu no Mercado de Ervas de Caruaru quando eles consultam a página exata do livro “A flora nacional na medicina doméstica” – são: figueira-do-inferno, dente-de-leão, guerreiro-do-mar, mamoinho-bravo, trombeta, zabumba, jabumba, aubaitinga-dos-índios, erva-dos-mágicos, erva-dos-feitiçeiros, erva-do-diabo, erva-dos-demoníacos, pomo-espinhoso, pomo-do-diabo. E o valor terapêutico: as folhas e sementes frescas trituradas e cozidas em azeite têm aplicação em irritações contra as dores reumáticas; usa-se também a erva seca em cataplasma e fomentações. Os dois – Dr. Raiz e Seu Biu – comentam sobre a quantidade de usos que podem se fazer com essas plantas, mas por elas serem tóxicas, eles alertam que devem ser usadas para problemas externos, não para os problemas internos; enfim, para aplicar sobre a pele e não para ingerir. E quando falam sobre tomar o chá, advertem que pode causar a morte ou profundas perturbações mentais! Com esses depoimentos já é possível perceber as primeiras interdições que esse vegetal carrega, além da associação religiosa com o demônio e ao mal que algumas nomenclaturas representam, ainda há o risco da morte ou de sequelas no sistema nervoso e, por fim, a recomendação ao uso controlado e específico, assim podemos fazer uma dupla leitura: da cautela por ser uma substância tóxica e da proibição por seu uso poder acarretar em condutas desviantes e indesejadas.

E a partir dessa apresentação inicial dos vegetais pela perspectiva do conhecimento popular dos dois representantes dos saberes não legitimadas pelas ciências, o filme segue nos mostrando as vozes dessas pessoas que acabam ficando de fora desse debate institucionalizado pelas universidades, pelos grupos de pesquisas e pelas empresas de remédios. Mais uma vez é perceptível a política dos poderosos que acaba selecionando os grupos hegemônicos e silenciando vozes desviantes com regras de imposição do saber. Então, seguimos viagem e encontramos Zé Borba em Condado-PE! Apesar de Dr. Raiz e Seu Biu não

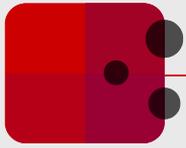


recomendarem e não relatarem sobre a utilização interna dessas plantas, como eles mesmos disseram, outros entrevistados pelos documentaristas vão falando como se deve tomar e preparar para o consumo, assim como Zé Borba. Ele também não tem diplomas universitários, mas vai explicando quais devem ser os preparativos para o uso do chá: “três dias sem tomar nada de álcool, sem tocar na mulher. Tem que chegar simples, como você nasceu”. E canta uma reza que deve ser feita antes de botar a planta na água: “flores da terra que planta tu desse, me aproximo de ti, pra tirar uma flor de ti, para a cura me dar”. Zé Borba diz que é cientista, porque consegue perceber as plantas e dizer se aquele vegetal serve para tal remédio: “eu falo com as plantas e elas me dizem”. E vai falando da filiação pessoal para justificar o conhecimento: “minha vó era cabocla de mata, nunca tomou remédio. Eu sou filho de umbanda, sou pai-de-santo, porque índio é índio”.

Depois, vamos para Baía da Traição na Paraíba onde o Telephone Colorido entrevista Maria Grossa e Seu Domingos da tribo Potiguara. Ela explica o que se pode fazer para consumir a planta por via oral, mas faz uma ressalva de que não pode ser muita a quantidade da planta e recomenda: “só três folhinhas, das pequenas. Pra uma criança, só é uma! É bom pra tosse”. Seu Domingos fala do uso para cortes, para impinge. Mostra como manipula a planta cortando-a em dois para botar aberta na ferida. Diz que o efeito pode ser ruim ou bom e que banhos espirituais também são realizados com esses vegetais.

Esses três depoimentos fazem o conhecimento popular caminhar das referências da sabedoria dos mercados públicos para os procedimentos domésticos dos mestiços e dos índios! O audiovisual vai se transformando através de seu conteúdo no resgate de um passado distante, marginalizado, mas também, paradoxalmente, tão próximo. E nesse movimento de repaginação, as lembranças *outsiders* se ligam com o esforço político do ser contemporâneo em redefinir limites e propor outras possíveis ligações históricas para a memória cultural; que a ultrapasse, que a expanda!

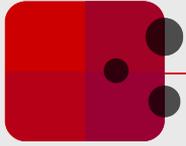
E isso implica uma atualização, uma organização da memória e dos eventos que inventam um mundo, uma pessoa, inexistente até então! Estando entre indivíduos que dão a ver as possibilidades de criação que os ultrapassa, o outro



se propaga no audiovisual, o outro se inventa com o filme e com a memória. Pois, o “interesse do documentário está em sustentar o ‘entre atualizações’, a individuação, a virtualidade, aquilo que ainda não pertence a x ou a y, mas que vibra e está a ponto de se atualizar” (MIGLIORIN, 2010, p. 16). Aproveitando o gancho deixado por Cezar Migliorin, é preciso contextualizar o documentário-objeto da discussão em termos da linguagem da produção audiovisual contemporânea!

Nas últimas décadas, o campo do documentário passou por mudanças estrondosas! Segundo Francisco Elinaldo Teixeira, as principais transformações se deram, principalmente, pelo advento da cultura cibernético-informacional e com a voracidade do digital, que permitiu o uso e reuso de vários elementos audiovisuais, realizando combinações do antigo com o novo, do próximo com o distante, do documentário com a ficção, dessa maneira, colocando os materiais em novos ciclos. Outro diferencial do documentário contemporâneo é o grande deslocamento operado na cadeia produtiva: em vez de produção, é a esfera da pós-produção que se converte no momento privilegiado. E por fim, outra característica importante é, após décadas tentando inscrever o “outro” – exótico ou distante, próximo ou familiar -, após realizar uma varredura que englobou os mais diversos temas e assuntos, o documentário volta a câmera para trazer o universo pessoal do realizador. Inicia-se uma busca sem fim das próprias origens, da tentativa de dar uma inscrição a esse “eu”, de fazê-lo condição, base ou propósito da enunciação documentária. É aí que a memória *outsider* ganha espaço, na contemporaneidade das realizações audiovisuais, pois, a caixa de sapatos repleta de objetos pessoais e de produtos midiáticos, que se tornaram uma das principais fontes dos objetos mediadores da memória, possui um vasto repertório de temas interditados.

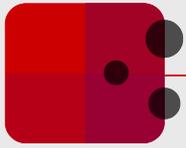
Enfim, o lugar de destaque que o documentário foi adquirindo na última década costuma levantar a indagação: a que se deve tamanho relevo na cultura audiovisual? Quase invariavelmente a resposta imediata é: trazer de volta a realidade para uma cultura que a transformou em resíduo mediante processos de virtualização. O *reality show*, o docudrama e outras formas de realismo sociocultural é perpassada inteiramente pelos dados de uma



realidade que não para de se duplicar cotidianamente e cuja saturação nos atinge por todos os lados. Nesse sentido, ao contrário desse senso comum por *mais-realidade*, padecemos de um excesso diante do qual, felizmente, podemos contra com a arte do documentário para evitar que nos mate a realidade. Desse modo, pode-se dizer que o documentário contemporâneo, se por um lado constrói uma linha de fuga do excesso de realidade que nos invade, por outro, volta-se na direção de um “real” que nos escapa e desafia em sua inextricável exterioridade. Daí a frequente sensação de confusão, de indiscernibilidade entre o documental e o ficcional de que somos hoje tomados. (TEIXEIRA, 2006, p. 285)

O documentário do *Telephone Colorido* apresenta algumas características comuns ao audiovisual contemporâneo, mas diverge em relação a outras elencadas, acima. Não faz uso de uma pós-produção elaborada, não seria o estágio mais importante da cadeia produtiva. Apesar disso, insere-se no mundo digital através do sentido da hibridização dos materiais fílmicos e das combinações desencanadas de tendências artísticas e, nesse contexto de saturação da realidade através de estímulos audiovisuais, nos apresenta um “real” que nos escapa e desafia. Também não parte para uma realização pessoal, mas carrega uma característica em comum com esse tipo de feitura fílmica, que é estar numa condição à margem das grandes narrativas históricas e a partir daí ter enfrentamentos na perspectiva da micro-política. *A figueira do inferno* é um outro exótico, mas é um ser do reino vegetal! E o enfoque do discurso fílmico é sobre a proibição e o uso clandestino e nativo das plantas. Porém, o documentário não é um grito que finda na nulidade da demanda audiovisual; é sim um mundo singular na sua diferença, sem isolamento! As interdições feitas por conta das leis de entorpecentes decretam a morte de uma planta, pois ela fica enquadrada como ilegal, o que inviabiliza os diversos usos que esses vegetais possuem, muitas vezes medicinais. Além da proibição para fins psicoativos, o que revela a seleção social sobre quais substâncias podem ser consumidas com essa finalidade.

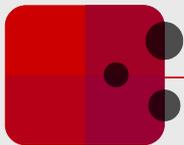
Os procedimentos de uso sejam pela ingestão ou pela epiderme revelam, além da utilização prática da planta, as pronúncias do português feitas por pessoas com baixos graus de escolaridade e as manipulações rústicas do material bruto,



o que não significa uma falta de conhecimento, na verdade, aponta para outra realidade de um grupo distinto do cidadão brasileiro urbano. Entre universidades, pequenas cidades, vilas e tribos indígenas no sertão e no litoral nordestino, o Telephone Colorido vai desmistificando os entraves que envolvem esses vegetais através do conhecimento popular e científico! Voltando para o bloco que tenta explicar como a figueira do inferno pode ser utilizada, essa parte do filme é finalizada com as declarações do professor José Matos da Universidade Federal do Ceará e de Manoel Pitaguari, em Maracanaú-CE. O primeiro relata que a planta é extremamente útil como espasmolítica, que oftalmologistas usam em colírios para dilatar a pupila e que ela também é utilizada para medicamentos que combatem as cólicas, como o Buscopan. Mas, alerta também que essa mesma planta, em dosagens altas, pode causar danos cerebrais irreversíveis! Manoel Pitaguari diz que tanto serve para humanos quanto para animais, dizendo que é utilizada para matar carrapato em carneiros e cachorros e piolho em pessoas! O que fica mais do que evidente com esses relatos, são os benefícios agregados ao uso da trombeta, todavia também é clara a ressalva feita em relação ao uso tóxico, seja como veneno ou para efeitos psicoativos. E a partir desse ponto da análise fílmica, uma questão surge: o que as coisas, as pessoas e as memórias rotuladas de desviantes têm em comum? “No mínimo, elas partilham o rótulo e a experiência de serem rotuladas como desviantes” (BECKER, 2008, p. 22). Por carregar o rótulo e a experiência de ser *outsider*, *A figueira do inferno* tem o *status* de planta maldita, associada ao diabo e a coisas culturalmente ruins. E esse produto mediador da memória cultural criado pelo Telephone Colorido através do audiovisual quer mostrar à sociedade um tema e discursos escamoteados e vai através dessa premissa desvendando práticas desviantes.

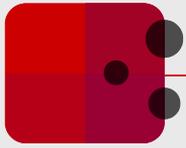
É preciso deixar claro também que a memória *outsider* acontece no encontro entre as mídias e a memória, pois “desde as ferramentas da escrita, porém de forma mais notável a partir da emergência da fotografia no século XIX, a capacidade humana cotidiana para lembrar tem sido ordenada pelas ferramentas técnicas para reprodução”⁶ (DIJCK, 2007, p.17, tradução nossa). A relação é

6. “of writing tools, but most noticeably since the emergence of photography in the nineteenth century, the human capacity to remember has been indexed in daily language by referring to technical tools for reproduction”.



de construção mútua e é a partir desse entrave de poder na memória cultural partilhada que muitos produtos mediadores de lembranças ficam fora de plano, o que faz surgir a categoria dos *outsiders*, que está ligada a materiais domésticos e produções transgressoras. Dessa maneira, quem está nesta última posição carrega potências de transformação cultural que são de suma importância para a contemporaneidade! A grande questão é saber se as pessoas estão preparadas ou interessadas por repaginações! E é através da política que a memória desviante pode propor novos pactos sociais, com o intuito de oxigenar a malha cultural, seja com rupturas ou com resgates de ideias e de ações pertinentes.

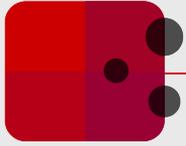
Saindo da investigação sobre os possíveis usos e a origem da figueira do inferno, os realizadores nos apresentam um grupo de usuários que utilizaram a planta para conseguir efeitos alucinógenos. São eles: Pêu e Carlos da Baía da Traição e, Seu Nô e Zé Carlos de Icapuí-CE. Vou sintetizar o que eles relataram sobre, para depois seguir analisando! Pêu diz que só tomou uma vez e, segundo ele, a dosagem estava muito forte e deu errado! Ele teve alucinações e passou três dias sob efeito da planta. Pêu afirma que se sente uma pessoa diferente depois daquela experiência e por isso não se considera uma pessoa normal. E finaliza dizendo que é a droga mais forte que existe! Seu Nô afirma que a planta é mais forte do que o crack, do que a cocaína, enfim, do que qualquer outra droga psicoativa. Conta que a pessoa fica sem noção das ações e pode se machucar que não vai sentir dor nenhuma até que os efeitos alucinógenos passem. Carlos, expondo duas plantas na mão, explica que ele e seus amigos tomavam o chá porque não tinham opção nem dinheiro para usar outras drogas e também porque queriam ficar extremamente “chapados”. Já Zé Carlos mostra a figueira do inferno plantada no chão e daí começa a falar que a pessoa pode tomar atitudes inesperadas, como bater na mulher e ofender a mãe: “prejudica teu coração e teu cérebro pra andar à toa em ilusão”. Em seguida, há um corte e estamos dentro de uma casa, talvez a do próprio Zé Carlos, onde ele está preparando o chá de trombeta numa panela com água e limão. Começa a tocar a música de Raul Seixas e Paulo Coelho, de forma não diegética: “Eu nasci há dez mil anos atrás”, o que ajuda a endossar o uso milenar dessa planta pelos povos nativos do Brasil. Ele diz que o líquido tem que ficar vermelho e que eles estão se



preparando para fazer um estudo sobre a Zabumba com o pessoal do Telephone Colorido. A equipe da produção fílmica começa a fazer parte da cena!

Esse é o bloco temático sobre os usuários da planta para fins psicoativos. Os grupos e indivíduos assumem condutas desviantes e vão nos trazendo à tona uma memória aparatada pelo dispositivo audiovisual que aborda, ao mesmo tempo, os hábitos dos primeiros povos que viveram nas terras brasileiras, a ingestão atualizada pelos nativos e por pessoas dos grandes centros urbanos e também um uso que é tratado como impróprio, como ilegal, pois estamos falando de uma droga alucinógena, tema tratado como proibido pelas leis federais. Por essas razões que é importante perceber as variáveis desta memória desviante, pois o que pode ser *outsider* para um grupo pode não ser para outro – isso pode acontecer vivendo num mesmo país ou região, como acontece nesses casos mostrados no documentário. É preciso também esclarecer que essas posições não são estanques, mas que estão vivas em constante relação e movimento. Aquilo que pode ser encarado como execrável para uns, pode ser utilizado por outros para fins legitimados e de benefícios comuns. Mas, os juízes oficiais acabam considerando tudo num mesmo saco homogêneo de condutas desviantes e o perigo dessas repulsas generalizadas é a falta de detalhes e de aprofundamento sobre os comportamentos desviantes, que acabam sendo enquadrados em perfis simplificados e grosseiros de estatísticas ou de linhas teóricas deterministas. E é dando vozes às memórias *outsiders* e aos diferentes discursos sobre uma temática interdita, que o Telephone Colorido vai desmistificando o uso da figueira do inferno, num tom de documentário investigativo.

Em seguida, somos levados para um sobrevôo sobre o território indígena Tremembé em Almofala-CE, lá a equipe do audiovisual encontra mais um uso diferente para a planta. O pajé Tremembé, Luiz Caboco e Dona Tarciza Tremembé falam que a folha pode ser seca e usada para fumar, eles afirmam que faz bem para cansaços no peito. O pajé Luiz Caboco conta um relato importante para entender mais sobre as utilidades, os perigos da dosagem exagerada e as restrições do uso da trombeta: “essa planta foi muito proibida por isso que acabou. Ela toda serve de remédio. Usamos aqui mais a flor e a folha. É boa pra puxada velha do peito, mas ao mesmo tempo ela tem um processo. Ela envenena”. Luiz Caboco



faz questão de ressaltar a proibição da planta e, em seguida, fala dos benefícios e malefícios do uso da trombeta. O que é importante notar nesse depoimento é a existência de lugares e grupos que resistem às interdições impostas pelos poderes hegemônicos, fazendo com que a memória *outsider* permaneça viva, mesmo que seja de forma restrita ou marginalizada.

E de Almofala-CE vamos para Jericoacoara, também no Ceará, onde assistimos aos depoimentos de nativos e de pessoas provenientes da capital cearense sobre o consumo de zabumba por lá, o que atraiu muitos turistas por conta dos efeitos alucinógenos da planta, desde o ano de 1977, segundo o relato de Yuri de Fortaleza. Dona Geralda fala de um menino de oito anos que comeu a zabumba e morreu. Diz que ele ingeriu de manhã e faleceu à tarde. Ela conta que o pessoal de fora da cidade fazia o chá do zabumba pra ficar “doido”. Yuri relata que a comunidade de Jericoacoara toda sabia sobre o uso do chá da zabumba, que era uma coisa coletiva e que depois virou caso policial. Para ele, a trombeta é uma droga, de fato, e não deixa de endossar os riscos do consumo: “o maxixe é completamente sem controle. É muito forte, não recomendo. Já bebi a planta inteira. É forte demais”. É interessante perceber que depois que os riscos do uso são sentidos por Yuri e que a zabumba torna-se ilegal, ele vai mudando de opinião sobre a proibição da planta. A pressão social e as más experiências individuais vão alterando os seus argumentos!

O professor José Mato tenta sintetizar o espírito do uso da trombeta, a partir de 1968 com o lançamento do livro de Carlos Castañeda: “*depois do livro da Castañeda, A Erva do Diabo, muitas pessoas fazem uso em suas reuniões, em brincadeiras e farras*”.

A erva-do-diabo tem quatro cabeças: a raiz, a haste e as folhas, as flores, e as sementes. Cada qual é diferente, e quem a tornar sua aliada tem de aprender a respeito delas nessa ordem. A cabeça mais importante está nas raízes. O poder da erva-do-diabo é conquistado por meio de suas raízes. A haste e as folhas são a cabeça que cura as moléstias; usada direito, essa cabeça é uma dádiva para a humanidade. A terceira cabeça fica nas flores e é usada para tornar as pessoas malucas ou para fazê-las obedientes, ou para matá-las. O homem que tem a erva por aliada nunca absorve as flores, nem

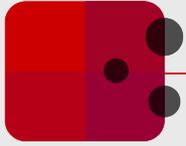


mesmo a haste e as folhas, a não ser no caso de ele mesmo estar doente; mas as raízes e as sementes são sempre absorvidas; especialmente as sementes, que são a quarta cabeça da erva-do-diabo e a mais poderosa das quatro. (CASTAÑEDA, 2009, p. 82)

Jericoacoara por ser uma praia com atributos geográficos convidativos para o turismo e, além disso, ainda teve algo a mais que foi o uso do chá de zabumba, assim, a cidade acabou tornando-se uma zona de comportamentos desviantes por conta da planta. Por isso, existe um passado *outsider* impregnado na memória cultural do lugar e das pessoas que ainda moram e que conviveram por lá. Depois que o rótulo desviante de droga tomou conta da planta, os comportamentos vão sendo empurrados para uma perspectiva impregnada de desvio e da consequente interdição do uso, das condutas acarretadas pelo consumo e dos discursos sobre.

Arlindo Artur de Jericoacoara comenta sobre um velho que andava nu pelas ruas da cidade – segundo ele, “virando bicho” e tendo alucinação – por conta do chá de zabumba. Mas, ele contextualiza dizendo que esse uso é novo e que veio depois do turismo. E Baíca relata um caso de uma moça paulista que tomou o chá de zabumba: “entrou na sala do forró, nua, saiu rebolando. Um rapaz amarrou-a e depois, veio um pessoal de São Paulo para pegá-la de avião e levá-la para casa”.

Para finalizar essa sequência de relatos sobre o consumo do chá de trombeta por turistas, Delmira de Nova Tatajiba–CE conta a história de um rapaz que perceptivelmente era de fora da cidade e que vinha andando em círculos ao redor da residência dela. Ele parou na frente da casa de Delmira, porque avistou uns pés de figueira do inferno e daí foi pedir a ela pra fazer um chá da flor de zabumba, alegando que estava gripado, com a dor de cabeça e que aquele chá ia melhorar a doença dele. Então, sem saber a real finalidade do uso do chá pretendido pelo rapaz, ela preparou o líquido bem concentrado, deu para ele beber e com dez minutos, o rapaz fechou os olhos. Começou a roncar e a sair baba da boca dele! Delmira correu percebendo que aquilo poderia dar em alguma tragédia e fez uma garapa com bastante açúcar pra ele tomar. O rapaz foi melhorando e depois acordou. Por fim, ela disse para o rapaz que ele ia morrer envenenado e

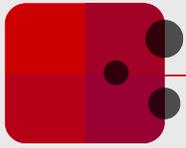


reclamou por ele ter pedido para fazer o chá com a zabumba, pois ela não sabia o que acontecia nem como proceder com o chá da planta. Esses relatos são interessantes para perceber que o uso da figueira do inferno é ampliado para um contexto de uma cidade, Jericoacoara, e também para um turismo narcótico, assim como acontece com Amsterdã.

O filme é todo calcado em entrevistas na tentativa de mostrar uma pluralidade de olhares sobre o tema. Entre o roteiro e o improviso, os encontros acabam se colocando sob o risco do real. É possível perceber através da montagem que existem blocos temáticos por grupos de entrevistados, mas o filme aqui não é apenas uma sequência audiovisual que tem uma determinada duração, pois o que está em jogo são as indeterminações, o descontrole e o improvável, ou seja, a potência do acontecimento, irreduzível à programação de um roteiro que servirá simplesmente para o consumo. Ele é feito, na verdade, para que o espectador seja transportado para a instabilidade dos encontros entre sujeitos políticos.

Muitos dos mais relevantes filmes recentes, como sabemos foram fundados nessa disposição para o encontro. Acompanhamos nos últimos anos uma série de dispositivos, entrevistas e invenções de situações em que não havia uma roteirização possível, em que o documentário se colocava sob “risco do real”, como escreveu Comolli. Esse risco permitia marcar a diferença e a contraposição entre cena e roteiro. Oposição construída por Comolli para que possamos pensar a partir da presença ou não de um operador externo. Ou seja, a cena é o lugar da negociação das representações em que os sujeitos operam, enquanto o roteiro aparece como uma operação exterior às tensões da cena, colocando o espectador não como um eventual personagem ativo da cena, mas como um consumidor do quadro acabado. No roteiro, o sujeito encontra seu papel já desenhado, sabe como deve atuar para que a ordem narrativa funcione, enquanto a cena é política. (MIGLIORIN, 2010, p. 14)

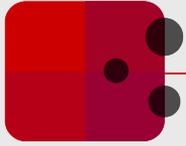
As tensões e os tabus da memória *outsider* vão sendo revelados a partir dos encontros em que os agentes se colocam sob o risco da real. Essa é a tônica de *A figueira do inferno!* No filme, é possível notar que uma pré-produção bem elaborada mapeou a maioria das pessoas selecionadas para as entrevistas, mas



as falas não seguem um roteiro fechado de perguntas, elas ganham corpo com as tensões que a temática propicia ao discurso e também com a forma que os membros da equipe de filmagem tratam os entrevistados. O Telephone Colorido empreende um documentário em que o dissenso é a ordem narrativa e, assim, os indivíduos enfrentam politicamente a coletividade. Tentando mudar a pauta da memória cultural, o audiovisual mexe nos buracos mais profundos e nos cantos mais distantes da recordação brasileira sobre a origem dos primeiros nativos.

O filme encaminha-se para o seu final com os depoimentos dos dois cientistas que são entrevistados durante o documentário, o professor José Matos da UFC e o antropólogo etnobotânico, Pedro Luz, além das falas deles, o audiovisual intercala essas cenas com outras dos três integrantes da equipe da filmagem tomando o chá da *Datura* e da *Brugmânia* – a primeira estava sendo feita, como relatei anteriormente, por Zé Carlos de Icapuí, e a segunda foi preparada pelo próprio Pedro Luz. Os membros do Telephone Colorido que tomam as substâncias são denominados nos créditos do audiovisual como psiconautas: Jonatas Ferreira, Ananías Caldas e Raoni Valle. Sobre as reações dos três, a primeira experiência com a *Datura* é relatada por Zé Carlos, não há registro audiovisual no filme, além da fala do entrevistado. Ele diz que os rapazes ficaram a noite toda sem dormir, reclamando de formigas na pele e querendo, à noite, entrar no mar para pescar, mas o próprio Zé Carlos impediu isso por recear afogamentos. A segunda experiência também não é documentada no audiovisual nem relatada, o filme acaba com os três, além do próprio antropólogo, tomando o chá da *Brugmânia*.

Os últimos relatos dos dois intelectuais são importantes para o fechamento da produção. José Matos fala sobre os possíveis sintomas para quem usar o chá da zabumba, como: pele seca, temperatura alta, pupila dilatada. E comenta sobre uma substância que pode ser usada como efeito contrário à trombete caso a pessoa esteja passando mal, que é a policarpina encontrada no jaborandi: *“se não conseguir o chá, corre para a farmácia mais próxima pra comprar um colírio de policarpina pro camarada beber”*. Dessa maneira, ele prossegue e apresenta uma alternativa inusitada para o uso da planta enquanto alucinógeno por pessoas interessadas: *“daí, você vê a necessidade de ter alguém que possa orientar as pessoas que têm facilidade de acesso aos tóxicos, de ter alguém que*



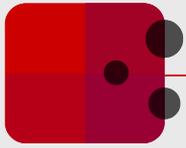
possa orientá-los na hora da intoxicação". E quando questionado sobre o porquê dessas plantas terem esses efeitos tóxicos, ele tenta explicar: "*uma teoria é que isso é o lixo do metabolismo, outros dizem que é uma evolução muito elaborada pra evitar o ataque de animais herbívoros*".

Por fim, a fala de Pedro Luz vai introduzindo o ritual de preparo e da ingestão do chá. É interessante ler na íntegra a decupagem feita diretamente do audiovisual, pois ela finaliza o documentário em tom de poesia e profético:

Colhendo as flores da espécie Brugmânsia. Sendo cozinhadas para o experimento psiconáutico. Nos preparando para o encontro com essa planta. É uma planta muito disciplinadora, a disciplina dela é muito grande e muito forte. A gente sabe que tem tribos indígenas que administram o uso dessa planta para crianças rebeldes. Se a gente respeita a disciplina dela e sabe, se aproxima com confiança, com coragem e com empenho, ela pode nos abençoar e nos apresentar seu espírito de uma forma prazerosa, para que nós possamos ganhar conhecimento com essa planta e com o corpo espiritual também. Três dedos de copo pra cada um da equipe de filmagem. (*A figueira do inferno*, 2004)

Essa sequência final com os depoimentos dos saberes legimitados pela ciência e também com a ingestão das substâncias pelos integrantes do Telephone Colorido é uma maneira de tirar a carga desviante das plantas. Pois, faz uso do poder discursivo dos cientistas para desmistificar o uso do chá para fins psicoativos, ora falando sobre uma possível orientação de um especialista para evitar danos ou mortes ora compartilhando com os membros da equipe de filmagem a substância alucinógena; essas são ações e ideias impróprias para a ciência atrelada a instituições estabelecidas. E a exibição audiovisual do uso, apesar de se limitar a mostrar só o ato da ingestão e não os efeitos posteriores, também fortalece a intenção política de mostrar ao público que o *status* desviante da Datura e da Brugmânsia é um tabu ou um mito social criado para impedir a liberdade da utilização ampla das plantas por pessoas interessadas.

É importante perceber que o que guia o filme são os vegetais e é a partir deles que os seres humanos são apresentados no audiovisual criado pelo Telephone

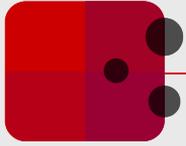


Colorido. Do acontecimento à sua rarefação e, de novo, à possibilidade do acontecimento, os selecionados para formar o discurso fílmico d' *A figueira do inferno* vão compondo uma gama de abstrações mescladas entre o visível, o sonoro, o sensível e o conceitual; tudo em torno das plantas proibidas. Cercando essa memória *outsider* e, dessa maneira, possibilitando uma experiência não apenas audiovisual, mas política, o filme nos possibilita encontros sob o risco do real onde nada é naturalizado ao ponto de ser uma verdade única sobre esse tema; o que ele nos propicia é cercar o assunto através das possibilidades audiovisuais realizadas pelo Telephone Colorido.

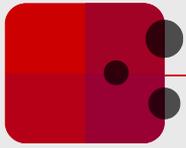
Essa espécie de “atenção desatenta” é o que permite o encontro – o afeto – entre o olho e o mundo: encontro distendido pelo tempo, mediado pela câmera, transfigurado pela edição digital (parcimoniosa aqui). Não há, contudo, a ilusão de que basta olhar o mundo para que ele se revele aos nossos olhos: objetivo e transparente. Nada é puro, natural. Apesar de seu aparente naturalismo, estas são paisagens eletrônicas, acontecimentos mediados, mundos que só podem emergir entre: o evento e sua dissolução em *pixels*. A paisagem eletrônica, que se produz entre o artifício e a natureza, é ainda uma paisagem temporal. Nela, a duração possui uma dimensão estética, mas também política. (BRASIL, 2010, p. 174-175)

3. Considerações finais

A crítica inferencial levantada pela tensão analítica entre a memória, o conceito sobre o *outsider* e o filme *A figueira do inferno* do Telephone Colorido apontou para uma relação instável, porém bastante frutífera e intrigante. O audiovisual enquanto produtor de uma memória mediada desviante não ousa na forma fílmica, é o conteúdo em si que rememora uma temática escamoteada, interdita pelas regras impostas pelas condutas “normais” dos grupos e das instituições convencionais. Permanecer na condição *outsider* não é uma questão de ganhar público e visibilidade, de jeito nenhum, mas sim um posicionamento político perante o tempo presente, e é com essa postura que o contemporâneo continua em seu movimento pela escuridão, na busca de ressignificações culturais. O filme mostra um panorama de variáveis que compõe a visão dos usuários, dos



especialistas populares e dos cientistas com o intuito de direcionar essa memória desviante para uma condição mais favorável perante as restrições de uso e do conhecimento. Talvez, a única perspectiva que faltaria ao produto audiovisual seja a opinião dos inquisidores, dos juízes, para assim termos uma compreensão mais ampla ainda. Todavia, a proposta do Telephone Colorido cumpre sua função de elucidar um debate desmistificador a respeito desta memória *outsider*, garimpada pelo grupo em, *A figueira do inferno*. E ter conseguido financiamento através das instituições públicas, que geralmente não estão interessadas em discutir temas polêmicas, também é um aspecto relevante na trajetória fílmica da obra, pois endossa a capacidade de manobra política do coletivo.



Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. 1ª edição. Chapecó: Editora Argos, 2009.

BECKER, Howard Saul. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2008.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: Ensaio da relação do corpo com o espírito*. 2ª edição. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.

BOURDIEU, Pierre. *Coisas Ditas*. 1ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

BRASIL, André. Ensaio de uma imagem só In: MIGLIORIN, Cezar (org.). *Ensaio no real*. Rio de Janeiro: Editora Beco do Azougue, 2010.

CASTAÑEDA, Carlos. *A erva do diabo*. Rio de Janeiro: Editora Nova Era, 2009.

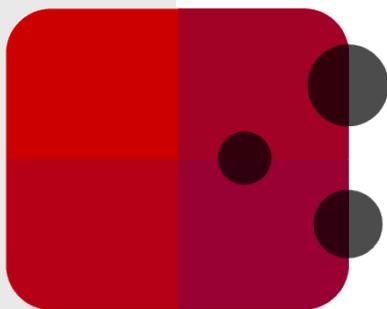
MIGLIORIN, Cezar. Documentário recente brasileiro e a política das imagens In: MIGLIORIN, Cezar (org.). *Ensaio no real*. Rio de Janeiro: Editora Beco do Azougue, 2010.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Documentário Moderno In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas: Editora Papirus, 2006.

VAN DIJCK, José. *Mediated memories in the digital age: Cultural memory in the present*. 1ª edição. California: Stanford University Press, 2007.

Referências Filmográficas

A figueira do inferno, um registro etnobotânico da utilização de Daturas e Brugmânsias no Nordeste brasileiro. Direção: Raoni Valle e Ernesto Teodósio (Telephone Colorido). 2004. Colorido. Recife-PE. Cor/som. 16 mm, 8 mm e digital. 25 min - <http://www.youtube.com/watch?v=tdNgGm-zkQc>. Acesso em: 13 de maio de 2013.



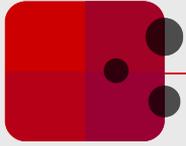
Entre fotografia e cinema:
Ruy Santos e o documentário
militante no Brasil dos anos 1940

Maria Teresa Bastos¹

Maria Guiomar Ramos²

1. Professora adjunta da Escola de Comunicação da UFRJ. Pós-doutorada em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ (2011). Doutorado em Letras/Estudos de Literatura pela PUC-Rio (2007). E-mail: bastos.te@gmail.com

2. Professora Adjunta da Escola de Comunicações da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutorado em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (2002). E-mail: guiguomarramos@yahoo.com.br

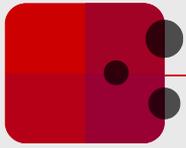


Resumo

Ruy Santos (1916-1989), fotógrafo e cineasta que dirigiu filmes de ficção e documentários, é um dos expoentes do cinema militante de esquerda brasileiro, surgido nos anos 1940. Sua obra permitiu o cruzamento explícito entre cinema e ideologia que, de alguma maneira, antecipou e contribuiu para o nascimento do cinema engajado posterior. Carioca e comunista, Ruy Santos tem uma grande atuação também como fotógrafo. Foi preso pela polícia política brasileira em 1948 e teve a maior parte de sua produção fotográfica apreendida, material que hoje se encontra preservado pelo Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro. Já no início de seu percurso profissional funda, em 1945, com Oscar Niemeyer e João Tinoco de Freitas, uma produtora ligada ao Partido Comunista Brasileiro, a Liberdade Filmes, produzindo três documentários: *Comício: São Paulo a Luís Carlos Prestes* (1945), *Marcha para a democracia* (sobre as viagens de Prestes pelo Brasil, 1945) e *24 anos de luta* (sobre a história do PCB, 1947). O primeiro deles é motivo de análise deste artigo.

Palavras-chave

Cinema militante, fotografia, comunismo, arquivo



Abstract

Ruy Santos (1916-1989), photographer, film and documentary director, is one of the exponents of the leftist Brazilian militant cinema which emerged in the 1940s. His work allowed the explicit intersection between film and ideology somehow anticipating and contributing to the birth of a later engaged cinema. A carioca and a communist, Ruy Santos had a great production also as a photographer. He was arrested by Brazilian political police in 1948 and had most of his photographic work apprehended, now preserved by the Public Archive of the State of Rio de Janeiro. Early in his career, in 1945, he founded Liberdade Filmes along with Oscar Niemeyer and João Tinoco de Freitas, a producer connected to the Brazilian communist party, producing three documentaries: *Comício: São Paulo a Luís Carlos Prestes* (1945), *Marcha para a democracia* (on the trails of Luís Carlos Prestes in Brazil, 1945) and *24 anos de luta* (about the history of the PCB, 1947). The first mentioned documentary is analyzed in the present article.

Keywords

Militant cinema, photography, communism, archive



Muito se fala do cinema engajado no Brasil, identificado com o final dos anos 1950 através dos filmes de ficção com tendência esquerdista, como *Rio 40°*, e depois com os documentários cinemanovistas de Leon Hirszman, Wladimir Carvalho, Paulo César Saraceni, Linduarte Noronha, Joaquim Pedro de Andrade e Geraldo Sarno. Mas desde os anos 40 é possível apontar para o surgimento de um cinema militante de esquerda, onde há o cruzamento explícito entre cinema e ideologia. Tal cruzamento, de alguma maneira, antecipou e contribuiu para a projeção do cinema engajado que viria posteriormente.

Nesse contexto, destaca-se Ruy Santos (1916 – 1989), importante cineasta e fotógrafo brasileiro que já no início de seu percurso profissional funda, em 1945, com Oscar Niemeyer e João Tinoco de Freitas, uma produtora ligada ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), a Liberdade Filmes, produzindo três documentários: *Comício: São Paulo a Luiz Carlos Prestes* (1945), *Marcha para a democracia* (sobre as viagens de Prestes pelo Brasil, 1945) e *24 anos de luta* (sobre a história do PCB, 1947).

Ruy Santos, nascido em 1916, foi fotógrafo e cineasta com extensa trajetória como fotógrafo de ficção, atuando em conhecidas produções como *O malandro e a grã-fina* (1947), de Luiz de Barros; *Sol sobre a lama* (1963), de Alex Vianny e *O saci* (1951 e 1953), de Rodolfo Nany. Dirigiu alguns longas-metragens como, na década de 1960, *A doce mulher amada* (uma adaptação da obra de Máximo Gorki) e, em 1977, *O desconhecido* (uma adaptação da obra de Lúcio Cardoso), entre outras.

Desde muito moço Santos teve contato com o cinema brasileiro ao ser assistente de câmera de Edgar Brasil no clássico *Limite* (1930). Trabalhou como técnico de laboratório e foi assistente de câmera na Cinédia (em 1936 ele assume a fotografia de exteriores do filme *Maria Bonita*, dirigido pelo francês Julien Mandel). Ainda nos anos 1930 entra para o Partido Comunista onde realiza algumas experiências cinematográficas junto ao produtor João Tinoco de Freitas³ realizando dois documentários de curta metragem incluindo as músicas de Dorival Caymmi *A jangada* e *Itapuã*.

3. João Tinoco de Freitas, pai do conhecido cineasta Luís Carlos Lacerda, o “Bigode”.

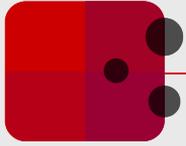


Nos filmes de ficção, Ruy Santos trabalha como câmera em *Alma e corpo de uma raça* (1938), de Milton Rodrigues. Na década de 1940 também faz o trabalho de câmera em *Pureza* (1940), de Chianca Garcia e em *Inconfidência Mineira* (1948), de Carmem Santos e de fotografia em *O Homem que chutou a consciência* (1947), de Ruy Costa.

Em 1939 entra para o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão de propaganda da ditadura de Getúlio Vargas, que representava uma forma de inserção em uma das poucas estruturas de produção acessíveis na época. No DIP já havia uma infiltração de membros do partido, como era o caso de Moacyr Fenelon e de Nelson Schultz. Além disso, de acordo com documentação encontrada pelo pesquisador e curador da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Hernani Heffner, havia um filme de Ruy Santos chamado *Favela*, fotografado e dirigido por ele. Para o DIP, tinha a função de propagandear os esforços do governo do Getúlio em acabar com a miséria, mas que, vindos de um comunista como Santos, poderiam significar uma forma de influência ideológica nos órgãos reacionários do Estado Novo⁴. Seus filmes mais conhecidos realizados nessa fase em que estava no DIP, que é quando se firma como documentarista, são os curtas *Debret e o Rio de hoje*, *Terra seca*, *Dança* e *As missões*.

Ruy Santos também realiza, já na década de 1950, os curtas *A casa de Mário de Andrade*, *A batalha dos transportes* e *Anatomia do progresso*. Em 1954, convidado por Joris Ivens, Ruy Santos dirige a parte brasileira do documentário *O canto dos rios*, uma produção da ex-Alemanha Oriental. Além dos filmes de ficção, Ruy fotografou e dirigiu mais de trinta documentários, dos quais alguns foram premiados no Brasil e no exterior. Apesar de uma extensa cinematografia, o diretor não é conhecido pelo grande público. Este artigo pretende cobrir essa

4. Heffner, em conversa com as autoras, afirma que a referência sobre este filme de Ruy Santos tem duas fontes: “a primeira foi um recorte de jornal manuseado na Cinédia nos anos 80 e que menciona este filme, indicando que ele fotografou e dirigiu *Favela*. O recorte era de 1939. A outra fonte referia-se a intervenções no subúrbio (o que o governo fez para acabar com a miséria, etc). Ele mencionava o filme sobre a Providência filmado por Humberto Mauro no *Favela dos meus Amores*, e pelo Leon Hirszman, no episódio *Pedreira de São Diogo* e incluído no *Cinco Vezes Favela*. O filme também se referia ao cais do porto, na mesma região, possivelmente como um espaço que desenvolveria o entorno ou como uma área atingida pela miséria.”



lacuna trazendo à tona não só seu percurso como documentarista, período entre os anos de 1945 e 1947, quando dirige três filmes para o PCB, como também destacar seu olhar de cineasta político-militante, além do aspecto especificamente fotográfico de sua concepção fílmica.

Pensando na trajetória do diretor até os anos 1940 como sendo marcada pela ideia de uma possível relação de influência do PCB sobre a sociedade através do cinema, podemos localizá-lo, em 1945, como o profissional escolhido para realizar três filmes do partido – então na legalidade – assumidamente militantes: *Comício: São Paulo a Luiz Carlos Prestes* e *Marcha para a democracia* e *Vinte quatro anos de lutas*. Esse momento é crucial para o Partido Comunista. Ruy Santos conseguiu registrar em imagens essa transformação, uma vez que elas demonstravam uma mudança de organização: originariamente composto por militantes profissionais, clandestinos ou semi-clandestinos, tornava-se agora um partido de massas, legalizado, reestruturado e voltado para a grande multidão. E mais, as imagens de Ruy Santos registram o PCB de Luiz Carlos Prestes no exato momento em que ele desponta para o futuro como o “cavaleiro da esperança”, a grande liderança para o povo.

Esses três documentários registram o momento em que o PCB se voltava para a mística de Prestes, quando ele passou a ser uma referência para a multidão que comparecia aos comícios. Essas imagens são representativas de um momento particular da história do PCB que, ao longo de seus setenta anos de existência, permaneceu mais tempo na ilegalidade do que com plenos direitos políticos. As imagens retratam através do olhar peculiar de Ruy Santos um dos momentos de legalidade do partido, marcado pelos paradoxos da defesa pública da União Nacional no governo Getúlio Vargas, dos primeiros meses após a libertação de Prestes ocorrida em abril de 1945 e das novas orientações políticas.

Ruy Santos foi preso em 27 de abril de 1948 pela polícia política brasileira⁵ – atuante no Brasil entre 1920 e 1983 –, quando grande parte do seu acervo foi apreendida. Essa informação está documentada num recorte do jornal

5. Desde 1992, o Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro é o guardião de vasta documentação produzida e apreendida pela implacável e obsessiva polícia política brasileira, atuante por mais de sessenta anos no controle e repressão da sociedade.



Diário Carioca, arquivado pela Polícia com data de 28 de abril de 1948. Os recortes de jornais foram uma das práticas desenvolvidas pela polícia para acompanhar e controlar suspeitos. Grande parte da massa documental encontrada no acervo da polícia política é constituída por esta espécie de clipping rotineiro realizado pelos policiais.

O PCB foi considerado um dos maiores “inimigos internos” da polícia política brasileira e, com isso, os comunistas foram alvos de suspeita, investigação e, conseqüentemente, de documentação. O nascimento da polícia política brasileira coincide com o do partido comunista brasileiro⁶ e, desta forma, cada passo dado pelos “vermelhos”, como eram chamados pela Polícia, era devidamente acompanhado pelo olhar observador dos policiais.

Do comício em si e da realização do Filme *O comício: São Paulo a Luiz Carlos Prestes (9 minutos e 14 segundos, 1945)*

Quando, em 19 de abril de 1945, as portas da cadeia se abriram para deixar sair Luiz Carlos Prestes, o legendário cavaleiro da esperança, beneficiado pela decretação da Anistia anunciada no dia anterior, o Partido Comunista parecia viver uma nova aurora, em que todos os sonhos eram permitidos. O comentário do historiador Daniel Aarão Reis descreve bem o clima que os comunistas almejavam conseguir com a realização de um comício no Estádio do Pacaembu, em São Paulo, e nos outros dois estádios do Maracanã, no Rio de Janeiro, e em Recife, marcando a aparição do grande líder.

Este comício seria realizado apenas dois meses depois da legalização do partido e da saída de Prestes da prisão, onde permanecera por 10 anos, desde o episódio da chamada Intentona Comunista em 1935, quando sua mulher Olga Benário fora extraditada para um campo de concentração nazista e ali morta.

6. “O Partido Comunista, Seção Brasileira da Internacional Comunista (PC-SBIC), foi fundado num congresso realizado nos dias 25, 26 e 27 de março de 1922. As duas primeiras sessões tiveram lugar no estado do Rio de Janeiro, no Sindicato dos Alfaiates e dos Metalúrgicos, e a reunião final foi realizada na residência da família de Astrogildo Pereira, na rua Visconde do Rio Branco 651, em Niterói” (PANDOLFI, 1995, p.70).



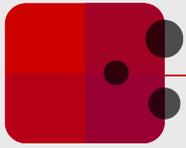
Impressiona a quantidade de pessoas presentes e a forma organizada como elas comparecem ao evento. Mas o partido já estava bastante articulado desde o Congresso da Mantiqueira, um encontro feito às escondidas em 1943, quando Prestes, mesmo estando na prisão, foi eleito como secretário do partido. Além deste comício, foram realizadas uma série de outros grandes encontros entre Prestes e o povo em estádios de futebol lotados, como o comício organizado no Rio de Janeiro e em Recife.

O fim da II Guerra Mundial, a anistia geral aos presos – que se aplicou a Prestes –, e a legalização do partido, reúnem e expandem a participação não só de intelectuais já filiados a partidos políticos, como outras camadas da população. No comício realizado em São Paulo temos a participação de Pablo Neruda, Monteiro Lobato, Jorge Amado, Graciliano Ramos, Astrogildo Pereira e Miguel Costa (companheiro de Prestes desde a Coluna Invicta, ocorrida em 1924), além de outros grupos organizados. Desses, um era a Federação de Mulheres. Elas se reuniram durante dois meses na casa das irmãs Guiomar e Brites Rocha Álvares, membros do partido. A casa das jovens havia sido escolhida como ponto de encontro por ser menos visada. Encontravam-se também no cine República, local alugado pelo partido para reuniões com grande quantidade de pessoas, justamente para poderem preparar o comício⁷.

Até aquele momento Prestes era um mito para todos, pois mesmo os militantes do partido não o conheciam. Ele era o mito sem face. Nunca havia realmente aparecido em público, já que sua participação nos momentos mais importantes da política brasileira não havia sido muito divulgada até então. Prestes pertencia ao “subterrâneo da sociedade”. Sua participação na malograda “Intentona comunista” fora preparada em silêncio e fora do Brasil. Seus contatos primeiro eram com Moscou e, depois disso, ficou preso durante 10 anos⁸.

7. Informação obtida em 2009 através de entrevista a Guiomar Rocha Álvares, hoje já falecida, na época com 101 anos de idade.

8. Não eram conhecidas as poucas imagens de Prestes como líder da Coluna que leva seu nome e atravessou o Brasil pregando uma revolução. Ele se ausenta da revolução de 1930 por discordar das diretrizes tomadas por seus integrantes e, nos poucos cine-jornais e filmes da época, aparece sempre a figura de Getúlio.



Isso significa que Prestes era o grande líder esperado, e o PCB, naquele momento, no Brasil e no mundo inteiro, era o local para onde os intelectuais convergiam, já que a atuação dos comunistas na resistência ao nazi-fascismo trouxera imenso prestígio aos Partidos Comunistas de todo o mundo. O cinema, por outro lado, poderia ser usado pela primeira vez por um partido que se acostumara a expor suas ideias através de recursos indiretos e escondidos - como já foi mencionado em relação ao cinema e pode ser visto também através da imprensa e da literatura. O partido tinha o líder e poderia, finalmente, usar o cinema para expor suas ideias e estratégias.

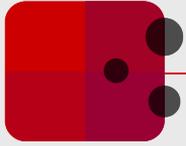
Por isso, além deste curta, foi realizado, também em 1945, pela Liberdade Filmes com financiamento do partido e do jornal *A tribuna popular*, outro curta intitulado *A Marcha de Prestes*. Ele que acompanhou uma campanha do líder Luís Carlos Prestes pelo Brasil. E em 1947, foi realizado o longa *24 anos de luta*⁹, que completa a trilogia de pretender fazer triunfar o nome de Prestes talvez até como presidente da República

Do filme

Para melhor analisar o filme *Comício: São Paulo a Luiz Carlos Prestes* o dividimos em quatro partes: os créditos, os preparativos para o comício, o dia do comício, a chegada de Prestes e os desfiles.

Logo no início da sequência dos créditos lê-se a frase “Um filme do Partido Comunista do Brasil, realização do Comitê do Partido Comunista”, seguida dos símbolos da foice e do martelo – que não mais aparecerão em nenhum outro momento –, além do crédito do estúdio (Estúdios Cinédia, produtora que talvez estivesse envolvida apenas em um momento de pós-produção), do narrador, do autor do texto narrado e do diretor e fotógrafo (Ruy Santos). Não são mencionados o nome de João Tinoco, produtor executivo, e da produtora Liberdade Filmes. Sobre essa questão vale a pena retomar a observação feita por

9. O longa foi perdido, resta dele um roteiro que está sob as guardas do APERJ. O assunto será desenvolvido mais à frente deste texto.



Heffner afirmando que a ausência do nome da Liberdade Filmes “*talvez fosse uma prática comum aos filmes militantes, e o destaque à Cinédia, que aparece também como distribuidora, por outro lado, fosse uma estratégia de se inserir no mercado cinematográfico*”.

A sequência dos preparativos pode ser sintetizada como “a cidade espera o comício”. Seria formada pelos blocos de imagens com os intelectuais de “peso”, usando intertítulos de uma mensagem de Monteiro Lobato que saudava o Cavaleiro da Esperança. O poeta chileno Pablo Neruda surge escrevendo em uma mesa, rodeado de pessoas, acompanhado por uma voz *over* que anuncia que ele pertence ao Partido Comunista e escreve um poema em homenagem a Prestes. Temos também, como representação da expectativa em torno da chegada do grande líder, *close* sobre cartazes nos muros da cidade anunciando o comício. Homens e mulheres trabalham fazendo painéis, cartazes e faixas de propaganda e realizando as preparações mesmo: estas imagens representam quase 1/3 do filme, 2 minutos e 58 segundos de um total de 9 minutos.

A voz *over* destaca a contribuição de estudantes, operários e pintores de São Paulo nos preparativos. Mostra-se a estátua de Davi com o Estádio do Pacaembu ao fundo, vazio. Novamente de uma voz *over* acompanhando diz: “a véspera de um grande dia de festa do proletariado”. Em seguida, vemos a imagem de trabalhadores estendendo faixas e uma voz *over* complementa com as palavras de ordem: unidade, democracia e progresso.

O terceiro ponto destacado no curta refere-se às imagens do dia de realização do grande evento. Um *close* sobre a estátua de Davi, um *travelling* sobre a arquibancada onde um grupo de operários come sanduíches no mesmo ritmo. Então a voz *over* muda completamente para um tom coloquial: “E se chegamos tão cedo... vamos garantir o estômago e distrair as ideias”. A imagem de mulheres na arquibancada é acompanhada pela voz *over* que anuncia: “camponesas também querem ouvir a voz de Prestes”. As cenas de camponeses foram para Ruy Santos imagens de extrema importância. Em entrevista a Alex Viany, realizada em 1980, ele comenta que acompanhou os camponeses desde a saída de casa, às 5 horas da manhã, e não os perdeu de vista no estádio.

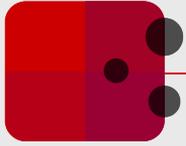


Na quarta parte, destaca-se a imagem do desfile de comitês e organizações do partido presentificada pelos cartazes que identificam os grupos ali presentes, como os operários com os cartazes onde lemos: “trabalhadores da Pirelli saúdam Prestes”. *Há uma ênfase na alternância de takes do desfile com aqueles da plateia, seguidos de uma panorâmica do estádio lotado, complementado pela voz over com o texto: “(...) é um espetáculo jamais visto”.*

O clímax desta última parte é a chegada de Prestes, momento em que são exibidas a bandeira nacional e pessoas na arquibancada saudando o líder. Os planos com a imagem de Prestes são alternados ora com as imagens da multidão, ora com a figura de Miguel Costa, líder da coluna Prestes, e do poeta Pablo Neruda. A narração anuncia a presença de cada um que está ali, mas o nome de Jorge Amado não é mencionado. Em seguida, passa-se para imagens do povo e para um *close* do rosto do Cavaleiro da Esperança. Por breves momentos temos o som direto da voz do grande líder que discursa, com o contracampo das imagens do povo.

A maneira como a imagem de Prestes é colocada em primeiro plano, antes de o vermos discursando sobre o palanque, insinua aproximações com outros filmes de propaganda política dos anos 1930, em particular com o conhecido filme de propaganda nazista: *O triunfo da vontade*, de Leni Riefenstahl (1934). E, guardadas as devidas proporções em relação à produção e o tempo de filme – aqui temos um curta-metragem de 9 minutos enquanto *O triunfo da vontade* é um longa de quase duas horas –, podemos apontar alguns procedimentos semelhantes. O filme aproveita o encontro de grandes dimensões populares, como foi o congresso nacional-socialista alemão de 1934, para caracterizar o poder do líder nazista sobre as massas organizadas. O curta *O comício* acontece a partir do encontro marcado entre Prestes, outros grandes líderes comunistas e comissões populares organizadas para recebê-lo e demonstrar apoio.

Um dos procedimentos utilizados pela diretora para destacar a imagem de Hitler foi mostrá-lo em campo e contracampo, junto à multidão que o aclama, criando a imagem de um diálogo possível. Prestes também é destacado diversas vezes em planos onde é contraposto à multidão que o aclama. Ambos os filmes caracterizam de maneira bem clara as diferentes classes sociais que



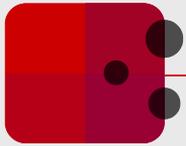
apoiam o líder, como o grupo dos operários, dos camponeses, e no caso de *O comício*, dos intelectuais. Do discurso de Prestes, como também em vários momentos do discurso de Hitler, algumas palavras de ordem são destacadas para serem repetidas como “unidade, democracia e progresso” e, no *Triunfo da vontade*, “um povo, um líder”.

Existe um ponto determinante para o filme *Comício* que não existe no *Triunfo da vontade*, e que marca a grande diferença de propósito entre os dois, é a importância da sequência relativa aos preparativos do grande evento. A imagem-signo do construir é tão ou mais importante do que a chegada de Prestes. Esta opção de linguagem explica o que realmente diferencia as duas produções: O *Triunfo da vontade* é claramente um filme de propaganda porque Hitler já está no poder e, assim, o filme representa uma ostentação da sua vitória, enquanto o filme de Ruy Santos simboliza uma militância em direção à conquista do poder.

Cinema militante

Pode-se pensar que o documentário de Ruy Santos torna-se Militante não exatamente através das opções de linguagem aqui exibidas, mas em função do contexto histórico no qual ele se insere. A participação efetiva de intelectuais como o poeta Pablo Neruda e os escritores Monteiro Lobato e Jorge Amado, que surgem no filme, além do próprio Santos e Oscar Niemeyer, produtores, são exemplos de um outro tipo de relação entre cinema e sociedade. Ao representar diretamente o Partido Comunista, ele mostra um tipo de engajamento, explicitado pelo discurso fílmico, que em nada se assemelha às produções de propaganda política.

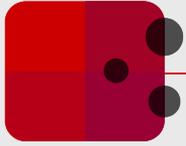
Isso evidencia-se também pelo destaque dado, através de dois planos, à estátua de Davi, situada em frente ao estádio do Pacaembu. Podemos remetê-la à história bíblica, representativa do poder do homem pequeno contra o gigante, que simboliza a possibilidade de derrocada do grande poder capitalista pelos pequenos. A serenidade, convicção e ao mesmo tempo coragem e vitória de Davi sobre o gigante Golias é emblemática da luta contra o poder instituído.



Estátua de Davi presente no estádio do Pacaembu, em São Paulo. Fonte: fotograma do filme *Comício*. Acervo da divisão de polícia política e social do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ).

Para pensar este filme como sendo um filme militante, diferenciando-o daqueles de propaganda, é necessário, finalmente, investigar o significado legítimo do termo militante. De acordo com o ensaio de Nelson Rosário de Souza (1999) sobre o surgimento da esquerda militante, o termo militante, que vem do latim *militare*, começou a ser empregado na linguagem teológica a partir da Idade Média. Naquele momento, o termo referia-se ao grau de envolvimento de um indivíduo com a Igreja no combate a seus inimigos de fé, podendo-se tomar como exemplo os calvinistas em sua defesa contra os católicos.

De acordo com a professora Adma Fadul Muhana (2003), estudiosa da prática jesuítica do padre Antônio Vieira, o emprego da expressão “igreja militante” nos séculos XVI e XVII fazia referência ao trabalho dos jesuítas em propagar a religião católica no Brasil com a perspectiva de conseguir torná-la uma igreja



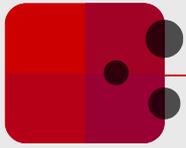
trionfante, depois de eliminar as demais como: judaísmo, maometismo e o protestantismo, entre outras.

No século XVII, o termo militante passa ser usado também para definir o soldado da milícia que guerreia por uma causa já pré-determinada, quando a militância estaria, nesse caso, mais ligada à disciplina militar exigida do que a algo que se tem fé. Já no final do século XIX, com o aparecimento dos movimentos de esquerda, a ideia de militância aparece ligada a uma forma de envolvimento necessária à defesa dos grupos revolucionários: o ato de militar em um partido significava ter todo um comportamento disciplinado de maneira a conseguir suportar as constantes perseguições, onde o esquecimento de si em prol da causa revolucionária tornava-se necessário.

Podemos apontar aí para uma proximidade entre o sentido da militância religiosa, da militância militar e política, que é a que nos interessa aqui. O militante pode ser definido como aquele que defende ardorosamente uma causa, as ideias do grupo ao qual pertence e entra em combate para vê-la vitoriosa.

Enfim, no senso comum, ser militante de um partido exigia um grau de envolvimento que era sempre diferenciado em relação ao que seria apenas a atitude de um elemento simpatizante. Podemos dizer então que a existência de um cinema militante, portanto, faz referência à representação de grupos que não estão no poder instituído.

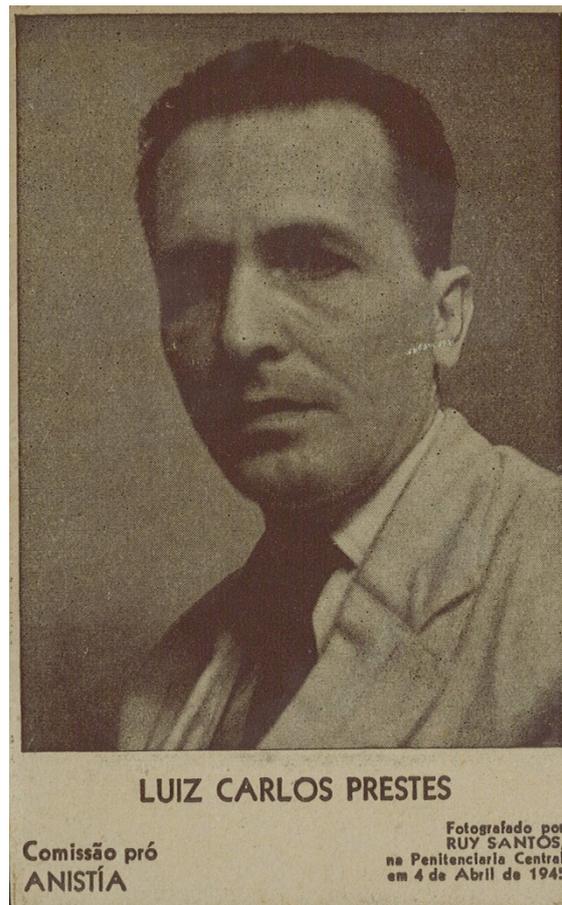
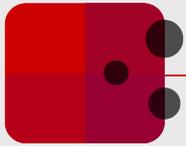
Importante observar que Ruy Santos tinha sido ao mesmo tempo do DIP e filiado ao PCB, mas suas inquietações sociais e políticas, como apontadas anteriormente por Hernani Heffner em relação ao curta *Favela*, potencializam sua veia militante. Ele não era simplesmente o cineasta do partido, mas comungava dos ideais do mesmo e, desta forma, tornou-se também um dos focos de vigilância da Polícia Política Brasileira. Sua prisão em 1948, mesmo que para “averiguações”, conforme justificado pela Polícia, fez com que muito da sua produção fotográfica fosse apreendida. O fotógrafo ficou detido somente uma noite, sendo solto no dia seguinte. Não sofreu tortura ou maus tratos, mas teve ser acervo perdido para sempre. Em entrevistas posteriores Ruy Santos chegou a comentar que esta prisão foi como “um balde de água fria” para sua carreira, visto que através do Partido Comunista estava deslançando profissionalmente.



Curioso observar que a Polícia passa de algoz a guardiã, pois o pouco do que restou da produção de Ruy Santos encontra-se no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ), hoje detentor de grande parte do acervo documental da polícia política brasileira. O material disponível no acervo do APERJ sobre o comício compõe-se, em sua maioria, de fotogramas do filme que, em função de seu arranjo, de sua identificação, enfim, de sua vida no arquivo, tornaram-se e foram vistas de maneira fixa, como fotografia.

O período democrático compreendido entre 1945 e 1947, durante o qual Ruy Santos trabalhou muito na documentação da história do partido, funcionou para a polícia política brasileira, de certa maneira, como uma oportunidade de conhecimento de líderes, membros e todos aqueles que saíram de um engajamento de surdina para mostrarem seus rostos, sua participação pública, uma vez que em 1948 o PCB estava de novo na ilegalidade.

As imagens e os filmes de Ruy Santos tornaram para a Polícia espécies de provas de atuação dos comunistas na cena social e política brasileira da época. Talvez tenha sido por isso que foram preservadas por todo este tempo. O trabalho de Ruy Santos no partido é anterior ao período democrático, como prova importante de sua atuação junto ao PCB, encontra-se a cobertura da Conferência da Mantiqueira, também conhecida como II conferência Nacional do PCB, realizada em agosto de 1943 no Rio de Janeiro e que não só marca a reorganização do PCB depois dos golpes sofridos até 1941, como aclama Prestes como secretário-geral do partido (enquanto esteve preso, até 1945, o posto foi ocupado por José Medina e Álvaro Ventura). É de Ruy Santos também a autoria do retrato do cavaleiro da esperança, realizado em 4 de abril de 1945, ainda quando detido na Penitenciária Central do Rio de Janeiro e utilizado em cartão de propaganda volante pela Comissão Pró-anistia a favor de Prestes.



Cartão volante distribuído pela Comissão Pró-anistia. Foto de Ruy Santos. Fonte: Acervo da divisão de polícia política e social do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ).

É importante observar no lado inferior direito deste cartão a informação “fotografado por Ruy Santos na penitenciária Central em 4 de abril de 1945”. Nota-se que não bastava trazer somente a imagem de Prestes, a chancela da autoria da imagem instiga um olhar engajado. A assinatura de Ruy Santos legitima ainda mais o retrato e firma seu nome no horizonte do partido. Era ele o nome da fotografia e do cinema no PCB neste período. Ele teve acesso a Prestes na cadeia e pôde fazer o retrato do grande líder. Não é à toa que a polícia política destaca que “ele privava da intimidade de Luiz Carlos Prestes”. São muitos os retratos de Prestes encontrados no acervo cuja autoria é de Ruy Santos registrando Prestes em momentos familiares, protocolares, sociais, públicos. Mas o retrato indicado é especial pela condição da produção, pela importância do crédito, além da expressão cansada, um pouco triste, porém extremamente digna de Prestes. Esta

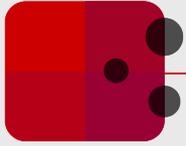


imagem reflete o abatimento sofrido em função dos nove anos de prisão do então secretário nacional do Partido Comunista do Brasil, mas também o traduz com firmeza, fibra e coragem.

Ruy Santos era comunista e comungava, como muitos artistas e intelectuais da época, dos ideais e da perspectiva do PCB entrelaçando vida, obra e política. Graças ao documentário *Vinte e quatro anos de lutas: como se formou o Partido Comunista do Brasil (1945)*, foi convidado a representar o Brasil como membro efetivo da diretoria da União Mundial dos Documentaristas, instituição já extinta, situada em Praga, Tchecoslováquia. Esta informação a polícia também fez questão de recortar.

A imagem de Ruy Santos se forma nessa soma de forças com a polícia, como também à sombra de um dos maiores inimigos que essa mesma polícia já pôde ter: Luiz Carlos Prestes. Muitas das fotografias do Cavaleiro da Esperança foram feitas por Ruy Santos. E, por outro lado, o que lhe deu o maior prestígio no início de sua carreira, abriu caminhos e o impôs na política e no meio cinematográfico internacional foi o documentário *Vinte e quatro anos de lutas: como se formou o Partido comunista do Brasil*. Um filme que pôde ser visto somente pelos contemporâneos. Foi rodado em 1945 e, para ele, Ruy Santos também filmou Prestes ainda na cadeia. Houve algumas sessões públicas, mas o documentário está desaparecido desde 1947, quando foi apresentado ao Serviço de Censura da Divisão de Diversões Públicas, visando obter licença de exibição, jamais obtida. O que restou dele foi somente o roteiro, arquivado no APERJ, junto ao prontuário de Luiz Carlos Prestes. O filme foi feito através da produtora cinematográfica do Partido Comunista, a Liberdade Filmes. Com tom heroico, bem próprio do realismo socialista, o filme realça o aspecto grandioso do grande espetáculo político-partidário que o PCB estava interessado em difundir naquele momento.

O Partido Comunista permitiu a Ruy Santos adquirir notoriedade internacional como fotógrafo e cineasta, mas sua relação política e ideológica com os ideais do comunismo vinham de longe. Oriundo de família comunista, teve mãe militante. Casou-se com Geny, cujos pais eram russos, comunistas e vieram para o Brasil no início do século XX. Os ideais comunistas eram, para ele, quase que “atávicos”, se é que podemos falar assim. Em uma de suas declarações para o pesquisador e cineasta Alex Vianny, numa série de entrevistas que este promoveu com cineastas



brasileiros (VIANY, 1980)¹⁰, ele diz que: “*todo cineasta deve situar sua obra frente à realidade que vive e que o mais importante é fazer filmes que se comuniquem com o grande público, fazendo com que ele participe daquilo que está vendo, sem ser panfletário ou demagógico*”.

Esta declaração é importante porque, em certa medida, aponta uma das facetas de Ruy Santos que podem ser evidenciadas em sua obra de um modo geral: a relação com o povo, por onde podemos apontar seu caráter político que emerge das fotografias encontradas no acervo, neste recorte temporal de 15 de julho de 1945, data de realização do *comício São Paulo a Luiz Carlos Prestes*.

Por ser fotógrafo e por ser cineasta, torna-se interessante promover aproximações e distanciamentos estéticos e políticos para podermos localizar sua produção e tentarmos compreender suas marcas e influências.

Uma faceta de Ruy Santos que poderia situá-lo entre o literário, o político e o estético com uma forte influência do realismo socialista seria sua aproximação com as obras do escritor russo Máximo Gorki (1868 - 1936), do qual adaptou para o cinema o conto *Onde a terra começa* (1965). Gorki foi um dos autores do manifesto do realismo socialista, estilo artístico aprovado pelo regime comunista da ex-URSS, por ocasião do 1º Congresso de Escritores Soviéticos, em 1934.

Entre 1930 e 1950 o realismo socialista torna-se arte oficial, referendando a linha ideológica do Partido Comunista. Seus preceitos mais importantes normatizam que teatro, literatura e artes visuais deveriam ter um compromisso primeiro com a educação e formação das massas para o socialismo em construção no país. A arte deveria ser “proletária e progressista”, empenhada politicamente, envolvida com os temas nacionais e com as questões do povo russo. Isso significa que a obra de arte deveria ser acessível ao povo e instrumento de propaganda do regime. Nada de abstracionismos, mas sim figurativismo.

Desenhos, telas e cartazes publicitários devem mostrar proletários, camponeses, soldados, líderes como heróis nacionais, muitas vezes em celebrações de movimentos sociais e feitos políticos. O intuito é o de louvor à nova sociedade. A União Soviética *exportou* o realismo socialista a quase todos os demais estados socialistas, onde a doutrina foi sendo cobrada em

10. Várias entrevistas foram publicadas em livros, mas a de Ruy Santos não.



diversos graus de rigor, convertendo-se na forma predominante de arte nesses países durante cerca de cinquenta anos. O PCB endossou esta orientação e Ruy Santos a espelha em seu trabalho.

Ainda de acordo com a pesquisadora e professora de cinema Hilda Machado, num dos poucos artigos existentes publicados sobre Ruy Santos “Ruy era a própria história da nossa fotografia de cinema e era um comunista que gostava de Godard”. Da *nouvelle vague* percebemos a força da narrativa a partir da imagem, o tempo mais lento para que seja mostrada, os contra-plongées, o “fazer cinema” com a fotografia. Ruy Santos reunia, assim, um ecletismo singular que nos dá pistas de como olhar para os mais de cinquenta filmes produzidos (entre documentários e ficção) ao longo de quase sessenta anos de cinema.

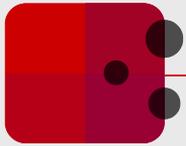
O olhar fotográfico do cineasta na construção do filme *Comício: São Paulo a Luiz Carlos Prestes*

No filme *Comício: São Paulo a Luiz Carlos Prestes*¹¹, Ruy Santos busca dar um tratamento mais apurado às imagens, mas fica visível a utilização da linguagem do cinejornal vigente na época. O cineasta narra dos preparativos à realização do comício no Pacaembu. Em prol do seu objetivo, grava cenas da cidade de São Paulo, evidenciando a capital paulista como grande metrópole. Na sede do Partido Comunista paulista capta o trabalho de produção do evento. Costureiras, pintores, secretárias, militantes, todos buscam contribuir com o acontecimento.



Luiz Carlos Prestes em desfile no estádio do Pacaembu. Fotograma do filme *Comício: São Paulo a Luiz Carlos Prestes*. Fonte: Acervo da divisão de polícia política e social do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ).

11. Uma cópia do curta foi depositada por Anita Prestes no acervo da AMORJ, no IFCS, Rio de Janeiro.



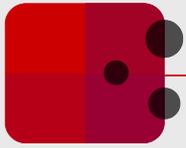
Pablo Neruda discursando no Comício de Luiz Carlos Prestes no Pacaembu. Fotograma do filme *Comício*. Fonte: Acervo da divisão de polícia política e social do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ).

Já o roteiro do longa-metragem *Vinte e quatro anos de lutas* supõe-se provavelmente a utilização do mesmo plano-sequência do curta, porém com aproveitamento de menos imagens. Assim está previsto no roteiro:

Letreiro Pacaembu. A entrada de Prestes no Pacaembu assume proporções inéditas, pela sua beleza e grandiosidade. A multidão de trabalhadores, de camponeses, de velhas e jovens, de homens e mulheres, de todas as classes vibra de entusiasmo e emoção com a presença de Prestes (ROTEIRO, 1947).

No curta, o estádio é mostrado vazio e depois, aos poucos, a multidão vai ordenadamente desfilando pelas laterais e ocupando os espaços nas arquibancadas. Nele também, um narrador ora interpreta as imagens mostradas, ora oferece informações adicionais sobre elas. Essa é uma marca do rádio que imprime ao cinema da época a voz, o imaginar a imagem, ao invés de vê-la.

Já no longa, o roteiro do filme tem sete partes. A primeira indicação, logo após o título, é de cenas de camponeses. Depois, logo na primeira cena, está previsto “esta é a casa onde reside atualmente o escritor Astrogildo Pereira, um dos fundadores do Partido Comunista” e durante todo o roteiro o narrador vai conduzindo as imagens, muitas vezes, fotografias. As imagens do comício do Pacaembu são marcantes e é com elas que o longa termina ao som do discurso de Luiz Carlos Prestes gravado em estúdio:



O partido é como um rio cujas águas se avolumam à medida que os anos correm. O delicado rio que se formou há 24 anos é hoje uma torrente. Inútil pretender estancar essa corrente porque sua fonte é o proletariado, são as grandes massas, é o povo. Mais e mais ele cresce e aprofunda seu leito e irriga novas terras onde crescerá a democracia e uma nova vida de progresso surgirá (ROTEIRO, 1947, p. 123).

As 45 fotos do comício do Pacaembu - sob os cuidados do APERJ - traduzem um enfoque do realismo socialista, fazendo do povo objeto de sua cena, tornando-o glorioso como ponto de vista e se preocupando com o acompanhamento real de seus personagens. Havia naquelas imagens um olhar cuidado, uma preocupação com a técnica e a forma da fotografia moderna, assim como as pessoas assumiam uma importância de protagonistas das cenas. Olhavam deliberadamente para a câmera que nunca está escondida, pelo contrário, faz questão de ser evidenciada a cada fotograma.

Diante dessas imagens vale conjurar aqui as ressalvas do russo Tretiakov que, na década de 1930, na Rússia, travou com o artista Alexander Rodchenko uma polêmica pública em torno das fotografias a serem produzidas em prol do regime comunista. Tretiakov argumenta sobre o ponto de vista funcional do fotógrafo dando como exemplo a fotografia de uma manifestação.

O ponto de vista adotado depende do objetivo pretendido: se a ênfase recair na multidão, dever-se-á fotografar verticalmente, em ângulo superior. Se quiser mostrar-se a composição social da multidão, será necessário fotografar diretamente, escolhendo ângulos que deem a ver a profissão das pessoas pelas roupas e recorrendo a primeiros planos. Se o foco for o avanço impetuoso da manifestação, os pés serão o elemento mais importante da imagem.

Deve-se, ainda, optar pelo ângulo inclinado para criar “a *ilusão da emanção de uma lava humana (uma indicação puramente estética)*” (FABRIS, 2005). Se o objetivo for mostrar as exigências da manifestação, será necessário fotografar os cartazes na escala mais ampla possível, deixando bem nítidos seus dizeres. Se quiser reproduzir-se a massa humana cristalizada em volta de uma força



central, poderá ser usada uma exposição dupla: à fotografia da manifestação em ângulo superior será acrescentada a imagem de uma construção análoga (um formigueiro, abelhas num favo de mel, os anéis de um tronco etc).

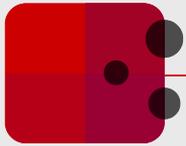
O povo está em evidência nos discursos, nas faixas e como sujeito/objeto das imagens, proporcionando elementos visuais que evidenciam seu grau de importância naquele momento da história. Ruy Santos enquadra a multidão, ordena as delegações, registra a profusão de faixas com os dizeres: “o povo quer eleições”. De abstrato e anônimo, nas imagens de Ruy Santos, o povo tem rosto, come, desfila, espera e lê a *Tribuna Popular*, enquanto aguarda o discurso dos líderes.



Participantes do evento. Fotograma do filme *Comício*. Acervo da divisão de polícia política e social do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ).



Homens leem a *Tribuna Popular* durante o evento. Acervo da divisão de polícia política e social do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ).

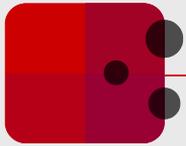


Trabalhadores comem enquanto esperam os discursos. Fotograma do filme *Comício*. Acervo da divisão de polícia política e social do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ).



Camponesas à espera dos discursos. Fotograma do filme *Comício* Acervo. Acervo da divisão de polícia política e social do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ).

A plasticidade das imagens de Ruy Santos é construída com linhas definidas, claro-escuro acentuado e controle da luz dura, numa tentativa de dotar a cena de forte traço geométrico. O grafismo da arquibancada vazia se mantém no desfile das delegações empunhando faixas e orquestrando movimentos sinuosos em seu desfile pelo estádio do Pacaembu, tendo ao fundo o grande retrato do líder.



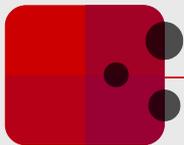
Pacaembu antes do comício, em preparativos. Fotograma do filme *Comício*. Acervo da divisão de polícia política e social do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ).



Desfile das delegações no início do comício. Fotograma do filme *Comício*. Acervo da divisão de polícia política e social do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ).



Arquibancada cheia. Fotograma do filme *Comício*. Acervo da divisão de polícia política e social do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ).



O contraluz e a geometrização o aproximam da fotografia moderna brasileira, uma certa concepção de fotografia que nasce no começo do século XX, no seio das vanguardas europeias e que no Brasil tomou corpo sobretudo no interior do movimento fotoclubista a partir de meados da década de 40. Teve como pioneiros José Yalenti, Thomas Farkas, Geraldo de Barros e German Lorca e expressão máxima na obra de Geraldo de Barros e José Oiticica filho¹².

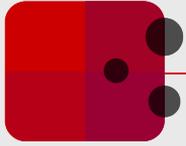
Hilda Machado polemiza ainda ao falar de Ruy Santos ao dizer que “suas imagens não devem nada às dos mauricinhos”¹³. Suas fotografias se aproximam também do trabalho da fotógrafa comunista italiana Tina Modotti, que ganhou notoriedade com suas imagens de camponeses e comunistas mexicanos nos anos 20 e 30. As imagens promovem encontros estéticos profícuos entre Ruy Santos, Farkas e Modotti, em que momentos de equilíbrio de composição são registrados com sensibilidade pelos três fotógrafos que possuem biografias muito diferentes e que nem sempre os aproxima politicamente.

Entre os curtas-metragens, dirigiu e fotografou *Áreas Verdes* (1974), *Pinheirais* (1974), *Teatro* (1974), *Pelos caminhos do Tear* (1975), *O homem e o limite* (1976), *O Pequeno Mundo de Juca* (1964) e *Delmiro Gouveia* (1968), sendo que dos dois últimos foi também produtor e roteirista.

Ruy Santos fez de tudo um pouco no cinema e reúne em sua bagagem quase uma centena de filmes entre curta, média e longa metragem, dos mais variados gostos e tendências. Ficou famoso por suas filmagens em exteriores. Seu olhar era impregnado de paixão e lirismo, um verdadeiro poeta da imagem. Mas se nos atermos ao trabalho de Ruy Santos como cineasta, atuante já há duas gerações antes do Cinema Novo, não compreendemos porque seu nome não frequentou as produções de Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, entre outros.

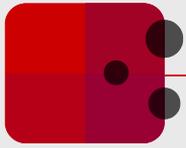
12. Para maiores informações consultar o livro de Renato Rodrigues e Helouise Costa *A fotografia moderna no Brasil*, publicado em 1996 (Funarte/UFRJ) a partir de texto realizado em 1987. Ele estabelece como um marco da experiência moderna brasileira em fotografia a *Escola Paulista*, denominação que agrupa participantes que frequentaram por um breve período durante anos 50 o conjunto de atividades ao redor do Foto Cine Clube Bandeirante (1939).

13. Ela se refere, nesse caso, aos fotoclubistas paulistas.



De acordo com Hernani Heffner, esta ausência se justifica pelo não enquadramento de Ruy Santos à estética cinemanovista da câmera nua. Ruy Santos era um cineasta que prezava sobretudo os filtros, a composição da imagem com a luz e não se dobrava ao despojamento da imagem. Apesar de ser um dos primeiros a anunciar questões políticas no cinema, não teve seu nome associado aos grandes nomes do cinema novo e tampouco era convidado para participar das produções como bom diretor de fotografia que foi e sendo marcante na história da cinematografia brasileira.

Ruy Santos pode, então, ser visto assim entre o político e o estético, apresentando a luz como grande marca de seu olhar. Para o fotógrafo francês naturalizado americano, Edouard Steichen, que também tinha sua composição marcada pela luz, “ela é uma charlatã”, que tem o poder de trapacear a realidade, criando imagens que desvirtuam o referente do real e, com isso, é capaz de criar uma nuvem de ficção para seus retratados. Para Ruy Santos, a luz é matéria-prima para realçar sua concepção documental da cena e trazer para o espectador um real menos trapaceado, mas nem por isso nu. E, com sua estética, contribuiu para a produção do cinema militante, deixando gravado um dos momentos políticos mais férteis da esquerda brasileira.



Referências

AUTRAN, A. “Ruy Santos”. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Felipe Luís (org.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC, 2000. p. 640-641.

BERNARDET, J-C. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Editora Cia. das Letras, 2003.

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

DA-RIN, S. *O espelho partido: tradição e transformação do documentário cinematográfico*. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

FABRIS, A. “Entre arte e propaganda. Fotografia e fotomontagem na vanguarda soviética”. *Anais do Museu Paulista*, jan.-jun., 2005. Vol 13, n.1. Universidade de São Paulo. p. 99-132. Disponível em :<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/273/27313104.pdf>

FARKAS, T. *Pacaembu*. São Paulo: Editora DBA, 2008.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.

MACHADO, H. “Além da ficção: cinema de não ficção no Brasil”. In: *Revista Alceu*. V.8, n.15. Jul.-dez. 2007. p. 331-339. Disponível em http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/Alceu_n15_Machado2.pdf

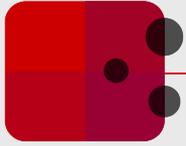
_____. “Algumas perguntas a fotogramas de Ruy Santos”. *Cinemais: revista de cinema e outras questões audiovisuais*. Rio de Janeiro, v. 35, p. 196-207, 2003.

MENDONÇA, E. R. F. de. Documentação da Polícia Política do Rio de Janeiro. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 12, n.22, 1998.

MOTTA, R. P. S. *Em guarda contra o “Perigo Vermelho”: o anticomunismo no Brasil (1917 – 1964)*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2002.

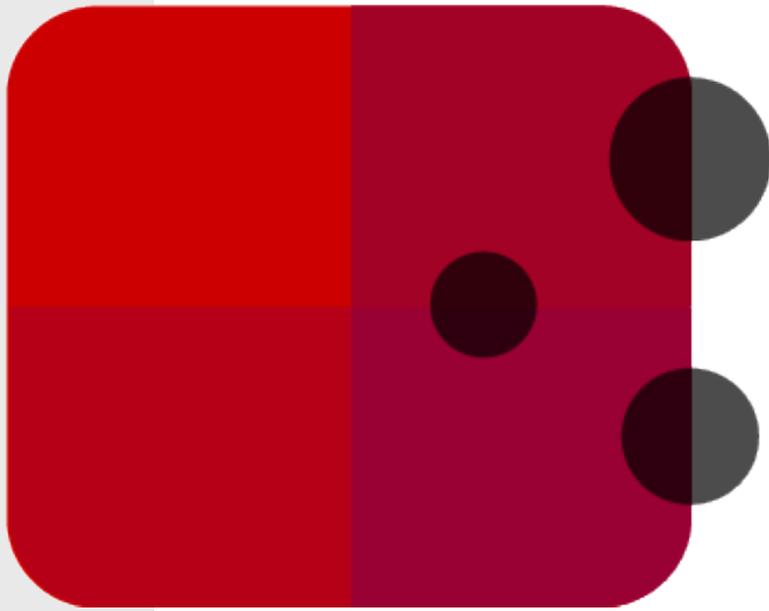
MUHANA, A. F. “Brasil: Índia Ocidental”. In: *Revista USP*. São Paulo, n.57, p. 38-49, mar.-mai. 2003.

NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papiros Editora, 2005.

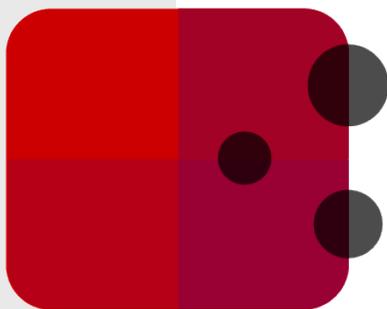


- PANDOLFI, D. *Camaradas e companheiros: memória e história do PCB*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.
- RAMOS, F.; MIRANDA, L. F. (org.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.
- RAMOS, F. *Mas afinal...o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora SENAC, 2008.
- RODCHENKO, A. "Against the synthetic portrait, for the snapshot". In: *Photography in the modern era: european documents and critical writings, 1913-1940*. New York: MOMA, 1989.
- RUBIM, A. A. C. "O partido comunista e o cinema no Brasil". *Caderno de crítica*. N. 5. Rio de Janeiro. Fundação do Cinema Brasileiro, 1988.
- SANTOS, R. *Comício: São Paulo a Luís Carlos Prestes*. Filme. Rio de Janeiro: Estúdio Cinédia, 1945.
- SEGATTO, J. A.; NETTO, J. P.; NÉTO, J. R.; AZEVEDO, P. C.; SACCHETTA, V. *PCB Memória fotográfica: 1922 – 1982*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.
- SOUSA, A. C. C. *Comício: São Paulo a Luís Carlos Prestes – o Partido Comunista e o cinema*. Disponível em www.historia.uff.br/nec/textos/.
- SOUZA, N. R. "A esquerda militante: entre o engajamento pastoral e os revides locais". *Revista de Sociologia e Política*. Jun., n.12, 1999. p.131-146.
- TEIXEIRA, F. E. (org.). *Documentário no Brasil, tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2000.
- VIANY, A. Ruy Santos Entrevista. Rio de Janeiro, 30 set. 1980. Transcrição. Disponível em www.alexviany.com.br.

rebecca



TEMÁTICAS LIVRES



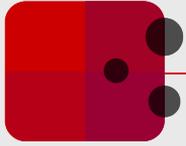
Medo e experiência urbana: breve
análise do filme *O som ao redor*

Cristiane da Silveira Lima¹

Milene Migliano²

1. Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da UFMG. É integrante do Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência e bolsista CAPES. E-mail: crislima1@gmail.com

2. Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFBA e membro da Associação Filmes de Quintal. E-mail: milenemigliano2@gmail.com



Resumo

Neste trabalho apresentamos uma breve análise do filme *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012), ficção que narra a chegada de um grupo vigilantes noturnos em um bairro de classe média recifense e as mudanças no cotidiano de seus moradores. O filme permite-nos abordar inúmeros aspectos, como urbanismo, especulação imobiliária, colonialismo, individualismo e consumo, mas optamos aqui por realizar apenas dois movimentos: primeiro, abordar a articulação que o filme faz entre medo e experiência urbana, à luz das proposições do filósofo Jacques Rancière (1996, 2009, 2010) sobre o comum e as bases estéticas da política; e, em segundo lugar, explicitar como essa articulação é traduzida em procedimentos propriamente fílmicos, como a composição do plano ou a combinação de elementos visuais e sonoros.

Palavras-Chave

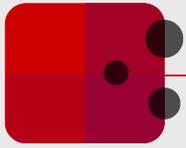
Medo, experiência urbana, cinema brasileiro contemporâneo.

Abstract

In this article we present a brief analysis of the movie *O som ao redor* (Neighboring Sounds, Kléber Mendonça Filho, 2012), a drama that approaches the arriving of a group of security guards hired by a Recife middle class neighborhood and the changes in the daily life of its residents. The movie allows us to approach several aspects, such as urbanism, property speculation, colonialism, individualism and consumerism, but we have opted for debating only two aspects: first, to approach the connection that Neighboring Sounds establishes between fear and urban experience under the propositions of philosopher Jacques Rancière (1996, 2009, 2010) about the common and the aesthetic basis of politics; second, to clarify how this connection is translated into specific movie procedures, such as the shot composition and the combination of visual and sound elements.

Keywords

Fear, urban experience, contemporary brazilian cinema.



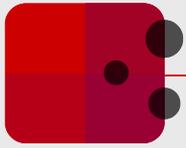
1. Introdução

O som ao redor (Kleber Mendonça Filho, 2012), ficção que se passa na região da praia de Boa Viagem de Recife, narra a chegada de um grupo vigilantes noturnos em um bairro de classe média e as mudanças no cotidiano de seus moradores. O filme dá a ver pequenas histórias que ali têm lugar e que, em alguns momentos, provoca-nos uma leitura acerca das relações de força e de poder que atravessam os grandes centros urbanos hoje. Estruturado em três grandes blocos, tem como mote a questão da violência, cada dia mais contextualizada pela grande mídia, que tende a priorizar pontos de vista atrelados à indústria do medo.

Como afirma Nan Ellin, “sem margem para dúvidas, o medo [na construção e reconstrução das cidades] agudizou-se, como sugere o aumento do número de casas e veículos fechados à chave, a abundância dos alarmes, a grande aceitação de que gozam zonas de habitação cercadas e seguras entre pessoas de todas as idades e salários, bem como a vigilância cada vez maior dos lugares públicos, além das intermináveis notícias alarmistas difundidas pelos meios de comunicação. (ELLIN apud BAUMAN, 2006, p. 37)

O filme permite, ainda, estabelecer conexões mais amplas, que se estendem ao urbanismo, à especulação imobiliária, ao colonialismo, ao individualismo e à fragilidade das relações intersubjetivas numa sociedade marcada pelo consumo. Muitas dessas discussões receberam a atenção da crítica especializada³ e serão aqui considerados apenas de forma passageira. Abordaremos de forma mais detida apenas dois aspectos: primeiramente, a articulação que o filme faz entre medo e experiência urbana, à luz das proposições do filósofo Jacques Rancière (1996, 2009, 2010) acerca do comum e das bases estéticas da política. Em segundo lugar, buscaremos explicitar como essa articulação é traduzida em procedimentos propriamente fílmicos, isto é, no manejo de recursos expressivos

3. Inúmeros artigos de jornais e revistas foram publicados durante os primeiros meses de exibição de *O som ao redor*, abordando alguns desses aspectos. Isso deveu-se em parte a sua repercussão internacional e à grande bilheteria nacional, mesmo com distribuição independente. Entretanto, análises de maior fôlego ainda estão por se fazer. Dos textos que tivemos acesso, destacamos alguns de maior interesse: Júnior (2012), Delmanto (2013), Melo (2013).

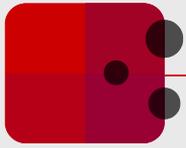


específicos, como a composição do plano ou a combinação de elementos visuais e sonoros⁴. Acreditamos que assim poderemos contribuir com novos termos para o debate acerca do filme.

O som ao redor se inicia com uma série de fotografias em preto e branco – uma espécie de prólogo –, nas quais se podem ver uma grande fazenda, plantações de cana-de-açúcar, famílias humildes enfileiradas no primeiro plano da exuberância da propriedade, um senhor de engenho. Imagens que remontam à vida no campo e a um tempo indefinido, localizado no passado. Enquanto isso, ouvimos uma marcha, em andamento moderado, com ênfase nos ataques percussivos. Um ataque grave e forte marca uma pulsação, criando uma atmosfera de gravidade e tensão. Há um salto temporal e somos levados a um passeio por uma pequena área de lazer de um prédio. Os sons aumentam em intensidade enquanto seguimos uma menina, com seus patins *roller* atrás de um menino de bicicleta. A câmera que acompanha as crianças desacelera o movimento e entra em um *playground* cheio de crianças e babás, cercado por uma rede de proteção. Insistindo um pouco mais em seu percurso, ela nos leva até a grade, de onde se pode ver o trabalho de um serralheiro em uma janela no edifício vizinho. Agarradas à rede, algumas crianças observam as pequenas faíscas e o som estridente da máquina operada pelo homem. Em seguida, vê-se um carro em uma rua movimentada, segundos antes de uma inesperada colisão, que coincide com o ápice da tensão provocada pela música. Mais um corte. Agora a rua, quase deserta. O som se cala: já é noite.

De saída, o filme nos coloca diante de dois momentos históricos: um passado de diferenças sociais acentuadas pela posição econômica entre coronéis e trabalhadores rurais e a atualidade contemporânea urbana, com seus ruídos e ritmos próprios. Se o corte entre as fotografias do passado e as imagens em

4. Partimos aqui do pressuposto de que é preciso abordar o filme como uma *combinação audiovisual complexa*, feita de componentes sonoros e imagéticos, como propõe Michel Chion (2008). Rompendo com uma lógica aditiva (que mantém a percepção da imagem perfeitamente isolada da percepção do som), o autor propõe: “no contrato audiovisual, uma percepção influencia a outra e a transforma: não ‘vemos’ a mesma coisa quando ouvimos; não ‘ouvimos’ a mesma coisa quando vemos (CHION, 2008: 7). Reafirmar a complexidade da combinação audiovisual (dando ao som sua devida importância) é, portanto, uma tentativa de evitar abordagens excessivamente compartimentadas.



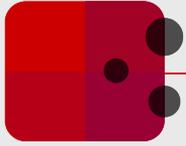
movimento do presente sugerem primeiramente um contraste, o filme apostará também nas relações de continuidade e de ressonância entre um e outro, como se algo daquele espaço e tempo ressoasse nos atuais, enunciando que a sociedade contemporânea urbana dá continuidade a velhas relações da exploração colonial e coronelista no campo.

Também na sequência inicial é notável a atenção concedida ao som, o que contribuirá ao longo de todo o filme para a estranha sensação, experimentada pelo espectador, de que algo de ruim pode acontecer a qualquer momento. Essa característica se deve a algo que vem sendo recorrente na cinematografia brasileira: uma “combinação sutil de elementos do horror com uma produção que retrata o cotidiano, a vida e as relações da classe média brasileira” (SOUTO, 2012, p. 45)⁵. Essa relação do cinema de Kleber Mendonça Filho com o horror já havia sido notada por João Luiz Vieira (2006), quando ele afirma (acerca de alguns dos curtas-metragens produzidos anteriormente pelo diretor): “Equilibrando-se entre a exposição controlada do terror e a recusa em mostrar o que provoca o medo, seus filmes terminam por aumentar a ansiedade do espectador” (VIEIRA, 2006, p. 150)⁶.

Em *O som ao redor*, os gestos da vida cotidiana ganham a espessura de um grande acontecimento dada a iminência do perigo que está por vir, mas que nunca se concretiza em cena. Prevalece um sentimento de mal-estar e de impossibilidade de criação de algo em comum para além da partilha do território na vida daqueles personagens. Porém, por meio de pequenos deslocamentos das apreensões do tempo e do espaço de cenas ordinárias – momentos quase imperceptíveis – o filme entreabre outros mundos possíveis.

5. Mariana Souto (2012) destaca outros exemplos no contexto nacional, de Kleber Mendonça Filho (*O som ao redor* - 2012, *Vinil verde* – 2004, *A menina do algodão* – 2002) e da dupla Juliana Rojas e Marco Dutra (*O duplo* – 2012, *Trabalhar cansa* – 2011, *Pra eu dormir tranquilo* – 2011, *As sombras* – 2009, *Um ramo* – 2007, *O lençol branco* – 2004). *O duplo* e *Pra eu dormir tranquilo* são assinados apenas por Juliana Rojas.

6. Um estudo mais aprofundado acerca do gênero horror seria pertinente para análise deste filme, contudo, tal investimento ultrapassa em muito a análise aqui empreendida, realizada a partir de nossas pesquisas acadêmicas atuais. Para este trabalho, nos basearemos nos textos de autores que já se valem dessa aproximação para tratar do cinema produzido em Recife, como é o caso de Souto (2012) e Vieira (2006, 2007). A discussão sobre o horror, portanto, aparecerá a partir dos comentadores e de nossa própria experiência como espectadoras.



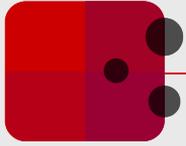
2. Cidade: lugar de partilha, dissenso e resistência

Ao final da sequência de abertura, sobre a imagem da rua deserta, surge o primeiro letreiro: “Cão de Guarda”. Um a um, os moradores são apresentados: Bia, mãe e dona de casa, que não consegue dormir por causa dos latidos constantes do cão do vizinho; João, jovem corretor de imóveis, acorda apressado de manhã, ao lado de Sofia, uma moça que ele conhecera na noite anterior, em uma festa em sua casa; Clodoaldo e seus parceiros vigias, que trazem a promessa de segurança e bem-estar local. Francisco, avô de João, é o proprietário de grande parte dos imóveis do bairro. A cada cena, o filme parece querer deixar explícitas as relações de trabalho e de classe, apresentando de forma clara, às vezes até esquemática, quem são os patrões e quem são os empregados.

Acontece que a ficção, por conta de sua própria limitação, obriga a uma racionalização da apresentação dos fatos e de seus vínculos, a uma decantação de nossos modos de percepção e de explicação das coisas, como num cálculo dos efeitos que essa apresentação deve produzir sobre o sentimento e o pensamento daqueles a quem se dirige. (RANCIÈRE, 2007, p. 54)

Francisco é o senhor de engenho deslocado da fazenda para a cena urbana: é ele quem detém a maioria das residências e apartamentos da região, exercendo assim algum controle na vizinhança. Logo, quando Clodoaldo e seu parceiro se apresentam para João e seu tio, avaliando a rua como pouco segura, os vigias são questionados se já haviam falado com o Sr. Francisco sobre o desenvolvimento de sua atividade. Tudo indica que Francisco detém autoridade sobre as práticas que ali têm lugar. As semelhanças com o coronelismo abrangem também a distinção entre os patrões brancos, donos das propriedades e os empregados, descendentes de negros ou de índios. Os personagens portam em seus corpos os signos de sua posição social, seja no modo de se vestir, como o uso de uniformes, seja nos objetos de consumo ou no comportamento. Os laços entre os sujeitos parecem frágeis, provisórios, em certa medida, superficiais⁷.

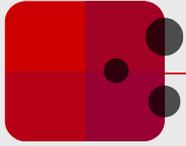
7. Não poderemos desenvolver esse aspecto em profundidade, mas acreditamos que uma análise minuciosa das relações familiares (o núcleo familiar de Bia, que inclui marido e filhos; ou de João,



Um exemplo é a interação entre o lavador de carros, uma moradora e o porteiro do prédio de João. Ao ver que a moradora saía do prédio com alguns pacotes na mão e falando ao telefone, o porteiro se prontifica em ajudá-la, mas ela responde que já vai dar dinheiro para o lavador, hostilizando-o ao não aceitar a gentileza. A mulher aceita a ajuda do lavador de carro e oferece algum dinheiro pelo trabalho que havia sido feito. O porteiro então vai até a traseira do carro e risca a pintura de uma ponta à outra, demonstrando sua voz calada pelo gesto de inaceitação da dona. O risco no carro, enfatizado pela câmera que realiza um *close up* junto ao gesto e evidencia o som estridente do atrito provocado, assinala uma impossibilidade de diálogo diante da atitude da moradora com o porteiro, seu “funcionário”, que está “a seu serviço”. O risco no carro, situação considerada pelo senso comum como algo feito por desconhecidos na rua se revela aqui, uma tentativa de demonstração de um dano da relação de trabalho.

Consideramos que o filme se vale dos modos de operação audiovisual alinhados com a ordem policial, geradora e mantenedora do medo, para jogar luz aos equívocos e às tensões da vida comum urbana. Seguindo Rancière (1996), a ordem policial configura os padrões sociais e organiza uma contagem de todos os que participam da vida em comum. Para o autor, o mundo social é articulado entre uma ordem policial – que define os sujeitos alocados em grupos nomeados por nascimento, lugar conquistado e interesses e que tem suas funções, espaços ocupados e modos de ser articulados em um mundo visível – e uma ordem política, que traz à visibilidade um dano de sujeitos que não estão situados na contagem feita pela polícia. “A política é descrita como uma ruptura específica da lógica imposta pela ordem policial” (MARQUES, 2012, p. 1), elucida a autora dando a dimensão de que a ocorrência da política é específica à perturbação da ordem da polícia, quando apresenta e questiona um dano, por meio de ações comunicativas conflituosas.

na relação com avô, tio e primos) e afetivo-sexuais (entre João e Sofia, mas também entre outros personagens, como Clodoaldo e a empregada de Francisco, o casal de adolescentes que vemos se beijar às escondidas, ou mesmo entre Bia e o marido, sem deixar de mencionar a cena da masturbação com a máquina de lavar) poderia ser útil para uma boa caracterização da ideia de “classe média” e das relações sociais contemporâneas que *O som ao redor* constrói.



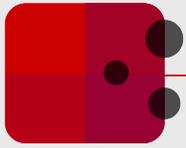
Tomar parte nessa ordem policial é fundamental para a manutenção do *status quo*, que privilegia a vida atual e as forças do capital especulativo financeiro. Quando a ordem política irrompe, uma parcela social busca dar visibilidade ao dano que sofre, imposta pela ordem policial, e produz disputas simbólicas, nas quais demonstra as injustiças econômicas, morais, sociais e culturais às quais é submetida.

Para Rancière, há um comum saturado, produzido pela ordem policial, que opera pela via da normalidade, pacificação, padronização dos desejos, espaços e corpos. Esse tipo de comum não tem a capacidade de incorporar excessos ou partes que não estão integradas a sua ordem. Mas a igualdade da ordem policial pode ser questionada a qualquer momento pelos que se dão conta de que não fazem parte da contagem que a ordem policial abrange, embora continue, ainda assim, os regendo. Ao instaurar um processo de encenação do dano político, os sujeitos podem produzir uma cena de dissenso, na qual conquistam esclarecimento e visibilidade do que sofrem, bem como podem elucidar o quanto aquela ideia de igualdade e naturalidade, estabelecida pela ordem policial, muitas vezes existe à custa de preconceitos e injustiças.

As cenas dissensuais podem, então, dar lugar a tentativas de fazer com que realidades antes não imaginadas ou não associadas ao que é tido consensualmente como 'comum', passem a aparecer e a serem percebidas, mas sem serem incorporadas, subsumidas, transfiguradas e 'normalizadas'.
(MARQUES, 2012, p. 7)

Desse modo, um outro tipo de comum, resultante de uma nova partilha do sensível, emerge a partir da construção de cenas de dissenso e dos rearranjos instaurados por elas no filme, em termos da enunciação, da subjetivação política e da igualdade estabelecidas previamente no nosso cotidiano. Importante ressaltarmos que esse comum está em processo de construção, pois depende da dinâmica de questionamentos sociais para se compor.

Na narrativa, acompanhamos uma reunião de condomínio do prédio de João e o problema a ser debatido é a demissão do porteiro do prédio que há treze

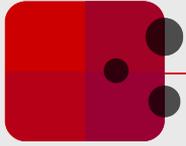


anos presta serviços lá. Uma das moradoras reclama que sua revista *Veja* vem sendo entregue fora do saquinho plástico; o filho de um dos que está na reunião apresenta em seu computador um pequeno vídeo caseiro na qual se pode ver o porteiro dormindo em serviço. Os condôminos discutem se o porteiro deve ser demitido ou não por justa causa; a maioria parece querer se ver livre do velho homem, desde que isso não lhe custe muito. João parece ser o único a levar em consideração os longos anos de dedicação do porteiro e se posiciona contra a demissão. Entretanto, ele não espera até o fim da discussão, retirando-se antes da votação. Sua opinião é rechaçada e deslegitimada pelos outros condôminos que permanecerão até o fim da reunião e que o apontam, não sem certa razão, como um morador ausente e pouco implicado nas questões que atravessam a vida cotidiana daquele lugar.

Além das relações assimétricas entre patrões e empregados, a cena coloca em questão as imagens de vigilância que servem para trazer segurança, mas também para controlar os passos dos que habitam os condomínios, como o porteiro. Nessa situação, nos deparamos com os valores individualistas que permeiam o imaginário de uma classe média bastante conservadora, que sobrepõe o seu interesse pessoal ao bem-estar do outro, demonstrando que apenas seus próprios pontos de vista merecem consideração, já que são eles quem detêm o capital - afinal são os patrões, os proprietários, os que podem tomar parte da vida comum do condomínio (cabendo ao porteiro apenas obedecer ordens, embora ele próprio não se submeta unicamente ao papel que lhe querem impor, valendo-se da mesma câmera que o vigia para vigiar os que têm poder simbólico).

Ao imiscuir-se em todos os ângulos da produção e da reprodução social, o capital financeiro projeta a extração de mais valia e concentra o lucro. Por outro lado, o poder simbólico sustenta o consenso em torno das condições necessárias à hegemonia do capital financeiro, pela transformação de interesses privados em estilo de vida e prestígio e futuro desejável. (RIBEIRO, 2007, p. 107)

O filme se baseia em situações que parecem cifrar um *diagnóstico*: os personagens representam sua classe, as situações correspondem a questões que são reportadas a uma atualidade contemporânea, os sujeitos parecem *metabolizar*



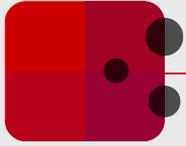
e afirmar a ordem social policial. Mas, se é possível fazer uma abordagem da estética atrelada à questão política, por meio da análise de *O som ao redor*, isso se deve não ao fato de que o filme explicita as contradições e tensões da relação entre ricos e pobres, entre patrões e subordinados.

A arte não é política em primeiro lugar pelas mensagens e pelos sentimentos que transmite sobre a ordem do mundo. Ela também não é política pelo seu modo de representar as estruturas da sociedade, os conflitos ou as identidades dos grupos sociais. Ela é política pela distância que toma em relação a essas funções, pelo tipo de tempo e de espaço que institui; pelo modo como recorta esse tempo e povoa esse espaço. (RANCIÈRE, 2010, p. 20)

Na esteira de Rancière, André Brasil propõe pensar a política do cinema a partir de sua própria matéria sensível e do modo como ele convoca o espectador. Menos do que tematizar questões políticas ou dar respostas a elas, o que o cinema poderia fazer – a partir de seu regime de enunciação específico – é “nos colocar diante da comunidade fazendo a experiência de sua partilha” (NANCY apud BRASIL, 2010, p. 09).

(...) trata-se de analisar a forma e a estilística do filme para arriscar a derivar daí traços de uma política do filme, a política que ele sugere, que ele cria com os recursos que são os do cinema. E então, confrontá-la, quem sabe, com um “fora” - a História, o vivido - que o tensiona e o atravessa, e para onde o filme, de um modo ou de outro, retorna. (BRASIL, 2010, p. 10)

Se *O som ao redor*, permite-nos uma leitura acerca das bases estéticas da política, isso se deve ao fato de que o filme constrói a cidade como espaço de partilha e de dissenso (convocando-nos a experimentar a cidade e a comunidade em seu caráter problemático e conflitivo), mas também permitindo-nos entrever, em alguns momentos, lampejos de resistências. Ao trazer à tona tal diagnóstico da vida nos grandes centros urbanos, o filme joga luz em problemas que antes não eram explicitados e, ainda nos faz vislumbrar um outro comum, diferente do saturado pela ordem policial que opera pela via dos consensos, pela adequação dos corpos, intenções e lugares.



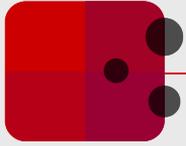
Compreendemos que a sessão de cinema oferece um aprendizado prático dos sentidos ao espectador, engajado em um trabalho psíquico, sensorial, afetivo, imaginário (GUIMARÃES *et alli*, 2012). Os momentos de tensão aos quais somos instados a viver na sala escura, sob os arranjos do filme, nos afetam e passam a compor nossa experiência em relação àquela situação. Nesses momentos breves de tensão, compreendemos que nossa afetação se caracteriza por um deslumbramento do lampejo da resistência da humanidade na cidade. Esse reconhecimento da resistência humana que vislumbramos, inclusive sensorialmente, possibilita a criação de um comum outro na imagem, capaz de exceder a ordem policial vigente.

A imagem: aparição única, preciosa, é, apesar de tudo, muito pouca coisa, coisa que queima, coisa que cai. Tal é a “bola de fogo” evocada por Walter Benjamin: ela apenas “transpõe todo o horizonte” para cair sobre nós, nos atingir (échoir). Ela apenas raramente se ergue em direção ao céu imóvel das ideias eternas: em geral, ela desce, declina, se precipita e se danifica sobre nossa terra, em algum lugar, diante ou atrás do horizonte. Como um vaga-lume, ela acaba por desaparecer de nossa vista e ir para um lugar onde será, talvez, percebida por outra pessoa, lá onde sua sobrevivência poderá ser observada ainda. (DIDI-HUBERMANN, 2011, p. 119)

Ao sermos incitados à experiência do medo e do imaginário urbano recriados por dispositivos audiovisuais específicos, temos nossa memória e afetos despertados, permitindo-nos uma leitura mais abrangente das imagens que sobrevivem em nós e nas cidades.

3. A cidade: máquina produtora de subjetividades

Recife vem sofrendo a cada dia mais os impactos de uma especulação imobiliária desenfreada, desatenta às questões urbanas, ambientais, culturais e sociais – como tantas outras cidades brasileiras. Cineastas, arquitetos, professores, artistas, músicos, lideranças comunitárias e outros agentes da sociedade civil vêm conquistando espaços de luta e diálogo com a prefeitura, produzindo filmes



documentários coletivos, contribuindo na construção e na revisão das notícias dos grandes veículos de jornalismo *online*, agindo nas audiências públicas, conselhos e junto ao Ministério Público, questionando decisões que privilegiam um determinado grupo, em detrimento do bem comum⁸.

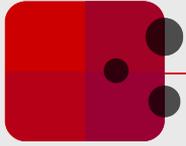
Esse contexto sócio-histórico é evidenciado quando somos levados a observar nas cenas o horizonte de prédios que nos impede de ver o mar ou o pôr-do-sol; ou quando vemos os apartamentos diferentes percorridos por João, que é corretor de imóveis, ao oferecê-los aos seus clientes. Quando acompanhamos o caminhar dos seguranças pelas ruas, nos deparamos com o paredão de muros e cercas eletrificadas que separam o espaço público do privado; a rua, da propriedade; sem contar as inúmeras cenas em que os moradores são vistos atrás das grades que protegem as portas e janelas.

Tal problemática é cristalizada em belos enquadramentos nos quais vemos contrastar os corpos dos personagens em primeiro plano, com os enormes prédios ao fundo. Procedimento semelhante é visto no documentário *Av. Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010), que também se passa na capital. Numa cena, um pescador é visto remendando sua rede, com o conjunto habitacional ao fundo, distante do mar.

O barco e os arranha-céus, a rede do pescador e o conjunto habitacional, o “Teimososa” e o “Formosa”. Uma política da imagem que forja e apresenta um território tentando entender o que se inventa com ele e da qual, certamente, a opressão não está excluída. (MIGLIORIN, 2010, p. 53)

Em *O som ao redor*, os arranha-céus surgem em vários momentos às bordas do quadro pressionando as figuras humanas que ocupam o centro. A opção de composição de quadro sugere a dimensão de opressão das grandes construções

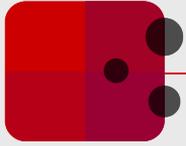
8. Dentre as iniciativas da sociedade civil em Recife, destacamos o Projeto Torres Gêmeas, que em 2011 realizou um documentário coletivo sobre a obra que se sobrepôs contra a legislação ambiental e patrimonial na cidade, instituindo uma outra maneira de considerar a autoria no filme [disponível em www.projetotorresgemeas.wordpress.com. Último acesso em 16/02/2013]; o grupo Direitos Urbanos do Recife, articulado no Facebook, que articula redes em prol da diversidade nos espaços públicos na cidade, entre outros.



de concreto, infinitamente maiores e numerosas, em contraste com a fragilidade dos pequenos corpos, de carne e osso.

Do terraço de um prédio, João mira a cidade. A câmera faz um *zoom* em um conjunto de casas pobres espremidas entre as construções de grande porte que crescem verticalmente em seu entorno. O que essa câmera procura? Ao mesmo tempo em que tal movimento de lentes permite ver em detalhe as distintas construções que compõem a paisagem, explicita a tensão ali colocada lado a lado. A dimensão de exclusão daquela população pobre, que passa por inúmeros processos de invisibilização, é materializada nesse gesto de aproximação, como se o filme tentasse dar a ver aqueles que os muros altos e as grades tentam a todo tempo evitar. Ele faz ver os pobres, aqueles sobre os quais recai o estigma do marginal, que representa o risco, a ameaça, aquele a quem se deve temer e manter à distância.

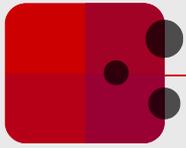
Se os personagens de certa forma compõem certo estado de coisas - a ordem social - não seria de todo arriscado afirmar que parte da tensão que os personagens parecem carregar esteja em consonância com certa experiência de opressão diante do crescimento urbano. Como ensina Guattari (1992), a cidade é uma supermáquina produtora de subjetividades individuais e coletivas. “A cidade produz o destino da humanidade: suas promoções assim como suas segregações, a formação de suas elites, o futuro da inovação social, da criação em todos os domínios” (GUATTARI, 1992, p. 173). Em um momento forte do filme, a filha de Bia, sonha com a invasão de sua casa, por um, dois, dezenas de jovens negros, de boné, como dita o estereótipo do marginal. Pela maneira como os invasores entram na casa saltando o muro e procurando alguma coisa no quintal, somos instigadas a imaginá-los assaltantes. No sonho, a menina se vê acordando com o barulho que vai se tornando cada vez mais intenso, insuportável, ao mesmo tempo em que ela busca seus familiares, que não estão mais dormindo em seus leitos. No sonho, a criança está só, sem amparos, diante da ameaça e risco iminentes. Tudo se passa como se, no sonho, ela elaborasse subjetivamente o medo e as tensões presentes na vida social.



O progresso, que foi outrora a mais extrema expressão de um otimismo radical, promessa de felicidade universal e eterna, cedeu o seu lugar ao pólo oposto, anti-utópico e fatalista, das previsões: hoje em dia, representa a ameaça de uma evolução impiedosa e inevitável, que não pressagia paz nem tranquilidade, mas crises e tensões contínuas, ao mesmo tempo que não consente um tempo de repouso (...). Em lugar de grandes esperanças e sonhos dourados, o progresso suscita noites de insônia, semeadas de pesadelos, em que nos vemos ficar para trás. (BAUMAN, 2006, p. 50)

Mas será que só há lugar na cidade para o medo e a insegurança? Embora esta seja a tônica do filme, em alguns momentos breves, entrevemos outra possibilidade. O personagem Anco, o tio de João, mora na única casa da rua que ainda resiste ao modelo da segurança residencial e tem os portões baixos, mas, sem abrir mão de ao menos uma câmera de vigilância. Ele abre o pequeno portão, sai de casa, olha para o lado direito e a imagem que vemos é uma lembrança do personagem: uma fotografia da rua trinta anos antes, onde todas as casas têm muros baixos e carros coloridos estacionados em suas frentes, muitas árvores e um pouco de poeira de terra sob a luz do sol, que saltava dos paralelepípedos. Outros ares e outros os sons, como os de passarinhos. A imagem deste outro tempo surge no filme de forma muito breve, alguns segundos fixados no instantâneo, mas nos permite ver um outro mundo possível, com certa nostalgia dos tempos de outrora. A lembrança do personagem contrasta com o cotidiano vivido na vizinhança, como vemos na cena em que Bia e seus filhos, ocupantes de um carro com vidros fechados pelo uso do ar condicionado, nem escutam o estouro que causam de uma bola, ao passar por cima dela, ao sair da garagem, de marcha ré. O fato imperceptível para quem estava dentro do carro obrigou as crianças que estavam na rua a irem jogar *videogames* em suas casas, isolados do convívio social.

Outra cena, no qual um passado impregnado de afetos é trazido à baila é a visita de João e Sofia a casa em que ela viveu, sobre a qual ela afirma que poderia “desenhar de olhos fechados”. Logo depois da mãe falecer, a personagem foi viver com os tios e primos na casa abandonada que será demolida para dar lugar



a um prédio de 21 andares. A câmera, após revelar uma cadeira quebrada dentro da piscina, enquadra a conversa dos dois, apanhados de costas. (FIG.1). De novo, ao fundo, os prédios enormes tomando conta da paisagem.

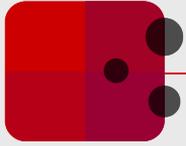


FIGURA 1: João e Sofia à beira da piscina em *O som ao redor*

Quando entram na casa, Sofia encontra e apresenta o seu quarto para João, dizendo onde era a cama, fita o armário embutido desgastado pelo tempo e busca algo no alto. Ela pede para que João a levante no colo, e no gesto terno de ampará-la, ele a suspende até lá, o que acompanhamos por uma série de planos curtos, mostrando os detalhes da comunhão de seus corpos. Sofia tateia as estrelinhas fosforescentes coladas por ela no teto anos atrás. Mas, já não brilham no escuro, pois estão cobertas por uma camada de tinta branca. A câmera acompanha a moça tocar o teto com as pontas dos dedos, procurando alcançar uma lembrança, conexão afetiva, marca que ainda resta naquela casa, de sua passagem anterior por ali.

4. O papel do som na construção do medo

O som ao redor problematiza a cidade enquanto espaço comum partilhado, permeado pelo dissenso, pelo conflito, pela tensão. Do ponto de vista temático, o filme retrata situações cotidianas, que poderiam acontecer em qualquer lugar.



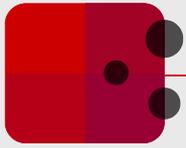
No entanto, o tratamento dado às imagens e sons provoca um sentimento persistente de mal-estar e de urgência – semelhante aos filmes de horror. Citando Norma Lazo, Mariana Souto explica que “o horror está associado ao assombro e ao suspense, enquanto o terror é basicamente espanto em sua forma mais elementar” (SOUTO, 2012, p. 51). A autora opta pelo termo horror tendo em vista a elaboração narrativa e imagética de *Trabalhar cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011), que aposta na evocação psicológica de um estado de tensão e temor. Acreditamos que é este também o caso de *O som ao redor*.

Como explicou João Luiz Vieira acerca de filmes anteriores do diretor:

O cinema do medo praticado por Kleber Mendonça Filho talvez possa ser mais bem compreendido não só enquanto fábula social transparente mas também como investigação sobre a natureza de nossa própria maneira convencional de olhar, ou seja, uma investigação que possa nos levar a ver e a entender o que está por baixo da superfície de nós mesmos e de nosso mundo, de forma a se chegar a um estado diferenciado de consciência e ação (VIEIRA, 2006, p. 153).

Se existe em nossa sociedade um mal-estar generalizado e certa descrença no espaço público, tido no mais das vezes como lugar da ameaça e da violência, o filme parece jogar com as expectativas e programações do espectador. Acreditamos que a construção desse medo generalizado, no filme, se deve em grande medida ao papel fundamental concedido ao som. Em entrevista ao jornal Estado de Minas, o diretor comenta:

Numa determinada cena, por exemplo, vemos a dona de casa (Maeve Jinkings) no quarto, sozinha, olhando o espelho, e ao mesmo tempo podemos escutar uma discussão feita ao telefone entre uma garota e um provável namorado. Quisemos transmitir a ideia de que as coisas aconteciam no primeiro plano do filme, mas outras pessoas, outras situações estavam presentes ali perto. Buscamos esse efeito pelo som: ele é uma prova de vida, e é um elemento mal-educado, que entra pela janela e o incomoda. (MENDONÇA FILHO, 2013, p. 4).



Em vários momentos, uma situação se passa no ambiente doméstico, mas sobrepostos, ouvimos ruídos de máquinas de obras (martelos, serralheiras, escavadeiras talvez), apontando para a um espaço externo em constante mudança. O som do filme muitas vezes remete o espectador a algo que não é visto em campo, mas que diz do seu entorno, do que se passa ao redor. Trata-se de um procedimento “corriqueiro no cinema contemporâneo, embora sutil, mas que reflete o aumento da intensidade dos ruídos aos quais o indivíduo é exposto nas grandes cidades e a invasão desses ruídos ao ambiente privado” (COSTA, 2010, p. 102)⁹. O som amplia e complexifica aquele espaço visualmente dado, uma vez que traz consigo a possibilidade de que elementos novos possam vir, subitamente, adentrar o quadro. O latido do cão do vizinho que tanto incomoda a personagem Bia, em vários momentos vem se sobrepor aos outros sons. E é por meio do som que ela revida o incômodo causado pelo cão, seja com o ruído do aspirador de pó, provisoriamente colocado na janela, enquanto ela fuma um “baseado”; seja com o aparelho importado *bark free*¹⁰; seja com a bomba que estoura na última cena do filme, produzindo um ruído que em muito se assemelha ao estampido de um tiro¹¹. Nesses casos, é notável como o som alcança um estatuto de arma, que serve para a autodefesa na mesma medida em que agride, causa sofrimento ao outro.

9. Tal recurso é usado também em *Bicho de sete cabeças* (Laís Bodanski, 2000), *Crime delicado* (Beto Brant, 2005) e *Cão sem dono* (Beto Brant e Renato Ciasca, 2007), para citar alguns exemplos. Contudo, Costa destaca que em certos filmes, “a presença e a função narrativa dos sons ambientes podem chamar mais a atenção do que o fazem rotineiramente” (COSTA, 2010, p. 102). É o que ocorre no filme que aqui analisamos.

10. Trata-se de um dispositivo que emite sinais sonoros uma frequência superior àquelas que o ouvido humano é capaz de perceber, mas que são percebidos pelos cães, causando-lhe um incômodo forte o suficiente para inibi-los de latirem.

11. Tal semelhança é uma fabricação do filme, muito frequente no cinema contemporâneo. Embora o estampido de um tiro produza frequências predominantemente agudas, de um modo geral, os filmes tendem a reforçar as frequências graves, por vezes utilizando o sistema *subwoofer* das salas de cinema, que permitem que sons graves imperceptíveis para o ouvido sejam sentidos corporalmente (fazendo o peito vibrar ou mesmo eriçando os pêlos dos braços). Trata-se de uma estratégia associada muitas vezes ao que se chama hiper-realismo, que busca a “hiperamplificação perceptiva do objeto”, um jogo no qual “o registro sonoro se apresenta como mais fiel à realidade do que a própria realidade”, uma espécie de “cópia mais perfeita que o original” (CAPELLER apud COSTA, 2010, p. 101). Em *O som ao redor*, os graves são enfatizados de forma reiterada, quando ouvimos as bombas, quando a bola estoura, quando os carros colidem, e até quando entra a música. É por isso que nós espectadores percebemos o som da bomba e do tiro como sendo semelhantes, embora se tratem de sons com qualidades muito diferentes.

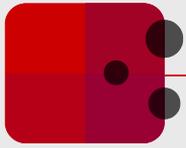


Sobre o uso do som no filme *Trabalhar cansa*, ficção recente que também conjuga elementos realistas com outros que poderiam ser associados aos filmes de horror, Mariana Souto escreve:

Se, em alguns momentos, nada de significativo acontece na imagem, o uso quase sempre angustiante do som atua como potencializador das tensões, deixando o espectador em estado de alerta. Alguns elementos sonoros, no entanto, têm efeitos cômicos sutis, como o clique da câmera fotográfica na agência de trabalho, o estouro de um balão; humor, entretanto, quase sempre acompanhado de uma sensação de embaraço. O suspense e o humor concorrem, em todo o filme, para a instalação de uma atmosfera generalizada de constrangimento. (SOUTO, 2012, p. 46)

Entretanto, se em *Trabalhar cansa*, existe na narrativa, elementos que poderiam ser associados a algo de sobrenatural (no caso, uma espécie de lobisomem cravado na parede do mercado onde trabalha a protagonista do filme), é curiosa a maneira como *O som ao redor* retrata apenas situações banais, que poderiam acontecer no dia-a-dia. Em determinada sequência, Francisco acorda no meio da noite e caminha em meio à rua deserta. Inicialmente, o espectador tem a impressão de que se trata de uma espécie de sonambulismo. O filme joga com o imaginário de que à noite, com pouca iluminação e sem movimento, as ruas se tornam espaços perigosos. Os ataques graves e intensos que marcavam a pulsação na sequência inicial do filme voltam a soar. A cena prossegue e logo o espectador descobre que Francisco vai em direção à praia. A câmera mostra didaticamente a placa que indica “Perigo: área sujeita a ataque de tubarão”, no momento mesmo em que Francisco se lança ao mar. O perigo da noite, do mar bravo, dos tubarões reforça o medo e a dúvida: seria suicídio? Mas nada de mal acontece ao personagem, a despeito da perturbadora trilha sonora, que retorna para casa, depois de seu banho de mar noturno, na mesma tranquilidade com que saíra observado pelos vigilantes.

Rodrigo Carreiro (2011) traça algumas recorrências de estilo, no que diz respeito ao som no cinema de horror. Gritos apavorados das vítimas, vozes graves

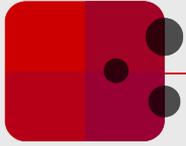


e de textura mais gutural dos agressores, *leitmotiv*¹² assinalando a presença de um monstro (por exemplo) sem a necessidade de mostrá-lo ou um efeito sonoro utilizado de modo a motivar o susto do espectador (normalmente graças à sincronização de um elemento visual novo e um som bem mais forte do que os sons que se ouvia até então - como um grito ou acorde dissonante, por exemplo) são alguns desses padrões. Parece, contudo, que não é daí que *O som ao redor* extrai sua força, até pelo fato de que este filme não se vale dessa dicotomia explícita entre vítimas e agressores, nem pretende fazer com que o espectador experimente “um sentimento de rejeição ou repugnância em relação a algum ser, fenômeno ou experiência” ao assistir a um filme de horror, como defenderia Noël Carroll (CARREIRO, 2011, p. 43)¹³. *O som ao redor* se aproxima do horror sem, no entanto, se “filiar” ao gênero¹⁴. Nele, nada de extraordinário irrompe o cotidiano dos personagens. O medo existe no filme como uma presença, uma atmosfera, mas não como um problema concreto diante do qual os personagens são confrontados: o filme instaura o medo, mas não cria condições para o seu apaziguamento. Em uma sequência bastante emblemática, o casal João e Sofia viaja para a cidade de Bonito, no interior de Pernambuco, local onde Francisco possui suas terras. O casal visita a senzala do grande casarão e as ruínas do velho engenho. Após um longo passeio a pé, eles percorrem os escombros de um cinema, enquanto ouvimos a trilha sonora de um filme de horror, seguidas de gritos apavorados (espécie de comentário irônico que o próprio filme lança, reconhecendo sua possível associação ao cinema de horror). Em determinado momento da viagem, João, Sofia e Francisco se banham em uma cachoeira. A

12. Termo de origem alemã, *leitmotiv* designa um “motivo principal”, condutor, como um motivo musical que aparece de forma recorrente em um filme, sempre associado a um mesmo personagem, por exemplo. “Conceito de Richard Wagner, criado no século XIX, e que consiste em associar determinado som, musical ou não, a um personagem (ou grupo), sentimento ou situação dramática” (CARREIRO, 2011, p. 48).

13. Cf. CARROLL, Noël. *A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração*. Campinas: Editora Papyrus, 1999.

14. Conforme Rodrigo Carreiro sinaliza: “Como todo gênero cinematográfico, o horror possui fronteiras elásticas, e muitos filmes se posicionam nesse lugar indefinível, produzindo alguma confusão a respeito do pertencimento ou não ao gênero” (CARREIRO, 2011, p. 44). Também por esse motivo, falamos aqui em *aproximações* em vez de associar o filme de forma categórica a uma classificação ou rótulo.



câmera filma os personagens de frente, permitindo-nos ver sua expressão sob o impacto da água (FIG.2). A câmera reenquadra João, em primeiro plano, e subitamente a água cristalina ganha coloração avermelhada (FIG.3). O que antes se configurava como um banho de cachoeira se transforma em um estranhíssimo (e metafórico) banho de sangue. Contudo, esse sangue que jorra é visto apenas por nós espectadores e não corresponde a algo que pudesse alterar o curso das ações dos personagens.

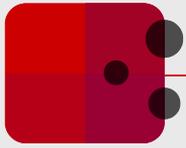


FIGURA 2 - Banho de cachoeira em *O som ao redor*.



FIGURA 3 - Banho de sangue em *O som ao redor*.

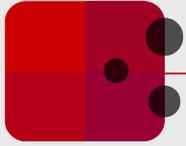
O único momento em que realmente o filme dá indícios de que algo de concreto e terrível pode ocorrer é na sequência final, na qual Clodoaldo é chamado para uma conversa na casa de Francisco. Ele vai acompanhado de seu irmão e recebe a proposta de fazer a segurança pessoal do velho fazendeiro. Enquanto os dois



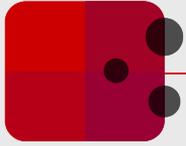
se dirigem para a casa de Francisco, ouvimos novamente aquele som grave e intenso que marca uma pulsação e anuncia que algo ruim pode vir a acontecer. O motivo da conversa é que Francisco estava temeroso porque um de seus capatazes, homem de confiança de muitos anos de nome Reginaldo, havia sido assassinado – e ele acredita que alguém ligado ao crime, poderia vir procurá-lo. Ao ser indagado por Clodoaldo sobre qual a sua relação com assassinato, o velho desconversa, se esquivava. O que o Francisco não esperava – nem nós, espectadores – é que Clodoaldo e seu irmão estavam ali justamente para um acerto de contas do passado, quando seu pai foi morto, por causa de uma cerca que fazia a delimitação de terras com as de Francisco. O conflito não é de todo esclarecido, mas logo somos reportados às fotografias que abriram o filme e ao sangue na sequência da cachoeira. Não vemos o desfecho desse encontro, mas sabemos que não é possível sair daquela situação incólume. Se há alguma troca de tiros entre eles, os estampidos serão abafados pelo estouro das bombas acesas por Bia e seus filhos na cena que encerrará o filme.

Embora os personagens vivam num estado de permanente tensão (quase não sorriem, estão sempre sérios, apreensivos)¹⁵, acreditamos que o filme convoca especialmente o temor do espectador. O filme desperta o medo que o espectador conhece a partir da experiência de outros filmes – como os de horror – e dos perigos da vida nos grandes centros urbanos, cotidianamente reiterados nos programas televisivos e outros produtos jornalísticos. Contudo, por se tratar de um medo em relação a algo que não se concretiza na tela – que não se resolve, à exceção do acerto de contas –, o espectador permanece, do início ao fim, em estado de alerta. Ao final da sessão, o espectador não é reconfortado. Nesse sentido, concordamos com João Luiz Vieira (2006, 2007), que afirma que determinados filmes, quando feitos com competência, seduzem o espectador

15. De todos os personagens, Bia é talvez a que melhor encarna essa tensão, não apenas pelo estresse causado pelo latido do cão do vizinho, mas também por se desdobrar nas múltiplas atividades de mãe, dona de casa, esposa. Em um dos momentos em que ela busca um pouco de alívio, ela escuta em altíssimo volume a canção *A crazy little thing called love*, da banda britânica *Queen*, e entoava o verso: “*I gotta be cool relax... get hip!*” [Eu tenho que me tranquilizar... relaxar..].



para além do medo, permitindo-lhes certo distanciamento estético: “diante dos níveis insuportáveis de insegurança e dos crescentes índices de criminalidade sob todas as formas, o cinema acaba oferecendo ainda uma forma “segura” de lidar com o medo” (VIEIRA, 2006, p. 150). Acreditamos que *O som ao redor* permite que a nossa experiência do medo aflore e, paralelamente, oferece-nos a oportunidade de lançar um olhar renovado (e crítico) sobre as cidades ao nosso redor e seus conflitos e dissensos, tantas vezes silenciados.



Referências

BAUMAN, Zygmund. *Confiança e Medo na Cidade*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2006.

BRASIL, André. Apresentação. *Devires* - Revista de Cinema e Humanidades. Belo Horizonte, v.7, n.2, p. 07-10, jul/dez.2010.

CARREIRO, Rodrigo. Sobre o som no cinema de horror: padrões recorrentes de estilo. *Ciberlegenda* - Revista do Programa de Pos-Graduação em Comunicação - UFF, v.1, n.24, 2011. p. 43-53.

CHION, Michel. *A audiovisualização: som e imagem no cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

COSTA, Fernando Moraes. Pode o cinema contemporâneo representar o ambiente sonoro em que vivemos? *LOGOS 32* - Comunicação e Audiovisual. Ano 17, Nº01, 1º semestre 2010. p. 94-106.

DELMANTO, Júlio. Recife e a reinvenção do cinema político. *Revista Fórum*. 02/05/2013. Disponível em: <http://revistaforum.com.br/blog/2013/05/recife-e-a-reinvencao-do-cinema-politico/>. Último acesso em: 08 jul. 2013.

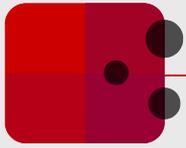
DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

GUATTARI, Félix. Restauração da cidade subjetiva. In: *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p. 167-179.

GUIMARÃES, César; LIMA, Cristiane. S.; GUIMARÃES, Victor. *Mise-en-scène e experiência estética: o trabalho do espectador em Afalta que me faz*. Texto apresentado no GT Comunicação e Experiência Estética do XXI Encontro da Compós –Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora - MG, 12 a 15 de junho de 2012. Disponível em: <http://www.compos.org.br>. Último acesso em: 16 jan. 2013.

JACOBS, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

JÚNIOR, Luís Soares. “O som ao redor, de Kleber Mendonça Filho (Brasil, 2012)”. *Revista Cinética*. Outubro de 2012. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/osomaoredor.htm>. Último acesso em: 13 jan. 2013.



MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. *Três bases estéticas e comunicacionais da política: cenas de dissenso, criação do comum e modos de resistência*. Texto apresentado no GT Comunicação e Experiência Estética do XXI Encontro da Compós – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora - MG, 12 a 15 de junho de 2012. Disponível em: <http://www.compos.org.br>. Último acesso em: 16 jan. 2013.

MELO, Jamildo. O som ao redor: Tudo por causa de tantas cercas. *Portal Uol*. Blog do Jamildo. 18 jan. 2013. Disponível em: http://jc3.uol.com.br/blogs/blogjamildo/canais/noticias/2013/01/18/o_som_ao_redor_tudo_por_causa_de_tantas_cercas_144614.php?utm_source=twitterfeed&utm_medium=twitter. Acesso em 08 jul. 2013.

MENDONÇA FILHO, Kléber. Os personagens não baixam a cabeça. Entrevista concedida a Marcelo Miranda. *Jornal Estado de Minas*, Caderno Cultura, 13 de Janeiro de 2013, p. 4.

MIGLIORIN, Cezar. “Da possibilidade de uma imagem crítica”. *Devires - Revista de Cinema e Humanidades*. Belo Horizonte, v.7, n.2, p. 38-55, jul/dez.2010.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Ed.34, 1996.

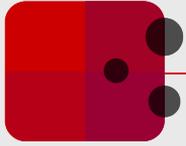
_____. “Do medo ao terror”. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Ensaaios sobre o medo*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo / Edições Sesc SP, 2007. p. 53-71.

_____. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.: Ed. 34, 2009.

_____. A estética como política. *Devires - Revista de Cinema e Humanidades*. Belo Horizonte, v.7, n.2, p. 14-36, jul/dez.2010.

RIBEIRO, Ana Clara Torres. Corpo e imagem: alguns enredamentos urbanos. *Cadernos do PPG//AUFAUFBA*, número especial Resistência em Espaços Opacos. Salvador: Editora UFBA, 2007.

SOUTO, Mariana. O que teme a classe média brasileira? *Trabalhar cansa* e o horror no cinema brasileiro contemporâneo. In: *Revista Contracampo*, nº25, dez. de 2012. Niterói: Contracampo, 2012. p. 43-60. Disponível em: <http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/view/293/123>. Último acesso em: 20 jan. 2013.



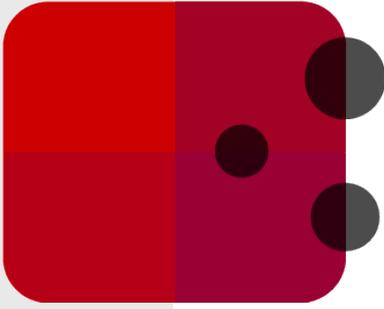
VIEIRA, João Luiz. Terror e medo no Recife. *Recine* – Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo, ano 3, número 3, Rio de Janeiro, 2006. p. 150-153.

VIEIRA, João Luiz. A construção do medo no cinema. In: NOVAES, Aduino (Org.). *Ensaio sobre o Medo*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo / Edições Sesc SP, 2007. p. 225-252.

Referências filmográficas:

O som ao redor. Acessível em: <http://www.osomaoredor.com.br/fotos>. Acesso em 20 jan. 2013.

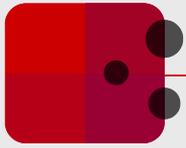
rebecca



Voar é com os pássaros:
inconformismo e mercado no cinema
norte-americano dos anos 70

Marcos César de Paula Soares¹

1. Professor da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. E-mail:
mcpsoare@usp.br



Resumo

Este artigo discute o filme *Voar é com os pássaros* (1971) do diretor norte-americano Robert Altman fazendo uma reflexão sobre as confluências entre as inovações da geração de jovens diretores da chamada Renascença americana dos início dos anos 70 e o aproveitamento comercial dessas inovações “rebeldes” dentro de um quadro de crise da produção cinematográfica industrial do período.

Palavras-chave

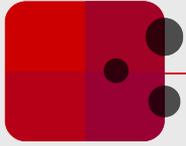
Robert Altman, Renascença americana.

Abstract

This article discusses the film *Brewster McCloud* (1971) by American director Robert Altman as ways to a reflection on the convergence between the innovations brought by a generation of young directors from the so-called American Renaissance at the onset of the 1970's and the commercial use of such “rebellious” innovations within the frame of a deep crisis of the industrial production of films characteristic of the period.

Keywords

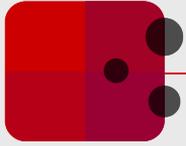
Robert Altman, American Renaissance.



Em diversos sentidos, o filme *Voar é com os pássaros* (com o título original *Brewster McCloud*, 1971) representa um tipo de experiência limite do cinema norte-americano, uma ousadia do diretor Robert Altman que dependeu de condições de produção que não se repetiram mais em sua carreira, mas que serviram como um modelo do qual ele sempre procurou se aproximar. As dificuldades crescentes impostas por essa empreitada tiveram a ver com o fato de que nem a revolução social, nem a revolução cinematográfica para as quais os Estados Unidos pareciam prontos no final dos anos 60 acabaram por fazer avançar limites que eram estreitos para as ambições da época. Mas aqui nos adiantamos um pouco, pois ao apontar para a discussão sobre os sonhos de liberdade e seus limites históricos, já estamos formulando sobre o tema do próprio filme.

O “estado de exceção” que caracterizou os métodos de produção da indústria norte-americana a partir do final dos anos 60 foi amplamente analisado pela crítica, que tratou de construir mitos em torno da suposta liberdade criativa característica da Renascença de Hollywood. Para mais uma vez adiantar o argumento, *Voar é com os pássaros* é, entre outras coisas, um filme sobre as “ilusões perdidas” dessa era que prometeu um grau de liberdade inédita para diretores jovens, cujo trabalho rebelde viria salvar a indústria da pior recessão de sua história². A geração que nascera no pós-guerra, já exaurida pela “linguagem clássica” do sistema de estúdios requeitada pela televisão, exigia um cinema mais em consonância com o espírito da época. É claro que essa mesma rebeldia já passava no período pelo crivo das mentalidades mais exigentes, principalmente no que se referia às perspectivas do movimento estudantil: seria determinada por sua origem social, pequeno-burguesa, ou representava uma função social peculiar com interesses mais radicais? A dificuldade de avançar em relação a essa contradição, tanto do ponto de vista prático – para quem testemunhou e procurou intervir nas mudanças em curso no período –, quanto do ponto de vista de sua teorização posterior, fez com que, no campo da produção cinematográfica, os filmes da época e sua fortuna crítica se dividissem em duas tendências gerais:

2. De acordo com David Cook, a indústria acumulou um prejuízo total de aproximadamente 600 milhões de dólares entre 1969 e 1971. Em 1970, segundo dados do historiador, aproximadamente 40% dos diretores de Hollywood estavam desempregados (COOK, 2000: 3).

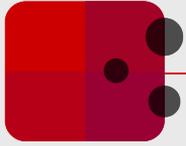


de um lado, as celebrações, muitas vezes nostálgicas, das glórias dos anos 60; de outro, as confissões públicas, muitas vezes abjetas, das falhas e oportunidades perdidas que caracterizaram a década. A originalidade do filme de Altman está, como procuraremos demonstrar, em evitar ambos os erros.

De qualquer modo, um dos maiores roteiristas da “era de ouro” de Hollywood, o escritor Ben Hecht, já havia resumido o sentimento geral em relação ao antigo sistema de estúdio, ao afirmar em suas memórias, que “um único enredo tem aparecido diariamente em nossos mil e quinhentos cinemas: o triunfo da virtude e a derrota da maldade” (PERLSTEIN, 2008, p. 208). É a ideia estridentemente reiterada de que “não existem problemas relacionados ao trabalho, à política, à vida doméstica, ou à sexualidade que não possam ser resolvidos por uma simples frase cristã ou um infalível bordão americano” (PERLSTEIN, 2008, p. 208).

O alvo da nova geração de cineastas será justamente o incrível espetáculo de anacronismo social que caracterizava a sociedade americana dos anos 50, formulando uma solução para o vexame que opunha a sociedade mais rica e moderna do planeta à constrangedora carolice e histeria conservadora que marcava a atmosfera ideológica do período macartista. O novo cinema dava, assim, à sociedade americana uma imagem mais em consonância tanto com o espírito de rebeldia que marcou então o surgimento dos novos sujeitos históricos (negros, mulheres e minorias sexuais) quanto com o espírito de modernização marcante nas suas práticas de dominação econômicas e militares em nível global.

O resto da história é conhecido: o modelo de jovens autores europeus como Godard, Truffaut, Fellini, Antonioni, entre outros, que havia demonstrado que a indústria e as plateias estavam prontas para certo nível de experimentação formal e ousadia temática, serviu de combustível para a imaginação de uma geração de norte-americanos que construiu seu próprio e peculiar padrão internacional de gosto, provocando uma revolução cultural no centro da indústria de entretenimento mais poderosa do planeta. Assim, a “nova onda” americana produziu dois efeitos imediatos que reaqueceram o mercado e salvaram a indústria da catástrofe: de um lado, jogou uma última pá de cal sobre o túmulo do sistema tradicional de estúdios, colocando a responsabilidade sobre as decisões criativas – assim como grande parte dos riscos de prejuízo –

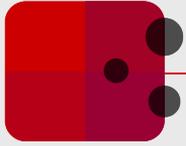


nas costas de “produtores independentes”, farejadores de “novas tendências” (enredos novos, vedetes novas, diretores novos). Tais produtores vendiam ideias a investidores interessados em diversificar seus ramos de atuação, antes que os grandes estúdios investissem na publicidade, na distribuição e exibição dos filmes. Em outras palavras, o sistema de produção foi terceirizado e 40% da mão de obra empregada até a década anterior despedida, criando condições cada vez mais precárias para os que ficaram.

O segundo efeito, por outro lado, foi a criação, do ponto de vista da qualidade estética, de um arejamento formal e temático de grande interesse. Parte da crítica especializada tratou de elogiar as exuberâncias visuais e os avanços temáticos que caracterizaram parte importante da produção do período. A violência gráfica e a ousadia temática do filme-manifesto do novo cinema, *Bonnie e Clyde: uma rajada de balas* (1967), de Arthur Penn, veio a criar o que se caracterizou um verdadeiro “simpósio público sobre o significado do presente” (PERLSTEIN, 2008, p. 210).

No conjunto, os filmes da Renascença americana ajudaram a constituir uma visão do “período”, identificando e ajudando a criar estilos, modos de pensamento e comportamento comuns que, em retrospectiva, aprendemos a identificar como aqueles dos anos 60, quando “tudo ainda parecia possível”. Em suas melhores produções, o projeto retoma aspectos da arte engajada americana dos anos 30 ao insistir em certo tipo de processo histórico, seja ao enfatizar as afinidades alegóricas entre o presente e momentos anteriores de rebeldia – o momento da grande depressão em *Bonnie e Clyde* –, seja ao construir analogias entre diversas áreas supostamente distintas da vida social – a confluência entre indústria cultural, contracultura, especulação imobiliária e militarismo, como em *Perdidos na noite* (filme de John Schlesinger, 1969).

Mas o que dizer dos empréstimos formais que esses filmes realizaram a partir do cinema europeu mais avançado da época? A questão foi alvo de inúmeros trabalhos críticos, a maioria dos quais privilegia assumir os novos diretores como verdadeiros autores americanos, que foram capazes de enriquecer a linguagem dos filmes tradicionais de estúdio e criar obras nas quais expressavam uma visão altamente pessoal a despeito das pressões do aparato industrial (BISKIND, 1999;

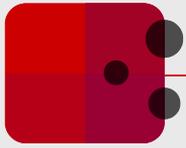


ELSAESSER, 2004; GILBEY, 2003; HARRIS, 2008; KOLKER, 2000; THORET, 2006; WOOD, 1986). De acordo com essa narrativa celebratória, os jovens diretores estavam em contato com a produção radical dos autores modernistas europeus e conseguiram ludibriar os produtores e outros cães de guarda, o que lhes permitiu criar filmes críticos de uma ousadia inédita na indústria.

Desde então, parte significativa da crítica americana e francesa investigou com ardor incomum as semelhanças estilísticas e iconográficas entre, por exemplo, *Jules e Jim* (François Truffaut, 1962) e *Butch Cassidy e Sundance Kid* (George Roy Hill, 1969), ou, para tomar outro exemplo muito comentado, a influência de *Acosado* (Jean-Luc Godard, 1959) sobre a montagem elíptica de (determinadas cenas em) *Bonnie and Clyde*. Os trechos cuidadosamente escolhidos para análise pela crítica são aqueles que aprendemos a reconhecer como marcos do cinema do período: o tiroteio presente no início de *Meu ódio será sua herança* (Sam Peckinpah, 1969) e no final de *Bonnie e Clyde*; a cena da perseguição de carros em *Operação França* (William Friedkin, 1971); a sequência do escafandro em *A primeira noite de um homem* (Mike Nichols, 1969); o *happening* de *Perdidos na noite*, etc.

Digamos, retomando uma formulação do crítico Frederic Jameson, que a experiência de ler diversos desses ensaios críticos assemelha-se “à escolha de bombons em uma caixa de onde os sabores indesejáveis já tinham sido sorrateiramente retirados” (JAMESON, 1992, p. 104). A aplicação localizada das conquistas da vanguarda contava aqui com o apoio de pelo menos dois desenvolvimentos então recentes, um local e outro de envergadura internacional. De um lado, o treinamento do olhar promovido por uma revolução na publicidade americana do período, que realizou uma renovação de seu repertório a partir de empréstimos das artes visuais modernistas (inclusive da *Nouvelle Vague* francesa) e criou um estilo “hip” que ensinava os olhares mais atentos com as novas tendências a identificar rapidamente e a apreciar arranjos visuais inusitados e refinados (FRANK, 1997).

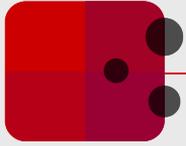
Por outro lado, havia o desmonte do repertório das conquistas do teatro épico de Brecht por parte da terceira geração dos *Cahiers du Cinéma*, que sob o influxo das derrotas de 1968, passou a uma relativização das formas empregadas pelas



alas mais radicais dos cineastas europeus, de forte tendência brechtiana, e de sua redução a um receituário formalista. Essa abordagem “crítica”, que forma o currículo da quase totalidade dos novos cursos universitários de cinema abertos recentemente nos Estados Unidos, deu impulso a uma reviravolta formalista que fazia, assim, o elogio da mistura e do fragmento desmemoriado. Ela enfatizou momentos de certo hibridismo descabido, como no caso da mistura inusitada entre Godard e Kurosawa em algumas cenas do filme de Penn. Já a armação narrativa raramente foi objeto de análise, não só porque a ideia das grandes armações e de narrativas-mestras ficava fora de moda devido ao ataque pós-estruturalista, mas também porque a despeito de transgressões localizadas, a armação ampla dos enredos nos filmes dessa geração conservava seu aspecto mais convencional.

Partindo dessa perspectiva, os empréstimos feitos às técnicas das vanguardas europeias podem ser entendidos como momentos de sofisticação formal empregados cosmeticamente em filmes que obedeciam, a despeito de contravenções localizadas, as exigências de construção linear de enredo. Agora que as afrontas temáticas de filmes como *A primeira noite de um homem* perderam parte de sua rebeldia, é com boa dose de desapontamento que verificamos que o filme é relativamente linear e convencional. Seu interesse pode estar justamente na intuição, em chave até certo ponto crítica, sobre o descompasso entre a vontade de inovar e a inutilidade do impulso diante da “carentice” inescapável do protagonista, que na cena final do filme parece estar fadado a repetir os erros da geração anterior. As mostras episódicas de virtuosismo nesses filmes não são necessariamente isentas de conteúdos importantes, enquanto que sua capacidade de subverter as regras do bom roteiro, com ênfase em indivíduos bem delineados e curva dramática, é mais discutível, como mostra com clareza o contraste com qualquer filme de Altman, com suas múltiplas camadas narrativas.

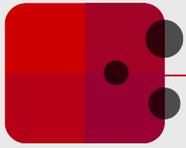
A combinação de exigências mais convencionais com o aproveitamento seletivo das conquistas de artistas exigentes não se restringe ao período. Nos anos 1930, Bertolt Brecht já havia denunciado como o procedimento industrial realiza o desmembramento do repertório em partes autônomas e estanques. Esse processo seria seguido do aproveitamento de algumas partes, desfiguradas



e muitas vezes transformadas em seu oposto, da eliminação de outras e da transformação das crenças políticas de seus criadores em “excentricidades” (SILBERMAN, 2000). Algo da mesma ordem acontece no cinema americano dos anos 1970. O processo não se restringiu aos Estados Unidos, mas alcançou aí sua formulação industrial avançada, na qual a dificuldade de radicalização e a acomodação do radicalismo dentro de moldes convencionais, fez da Renascença de Hollywood um capítulo importante da liquidação da arte da esquerda e sua transformação num grande negócio. Para cada um dos artistas envolvidos, as contradições são complexas e muitas vezes impossíveis de evitar: é possível ser radical nas brechas do sistema? No molde industrial, as tendências radicais subvertem o sistema ou o renovam? A verdade provavelmente está na interação complexa entre as duas pressões, com artistas testando os limites da indústria cultural, enquanto o sistema industrial está sempre pronto para incorporar os novos talentos como um laboratório de formas que podem ser vendidas com a pecha rebelde de “radical”.

O que testemunhamos no período é a construção de um novo “estilo internacional”, ou seja, a combinação de diversas tradições nacionais sob os olhos atentos dos produtores de Hollywood. As regras de construção dessa prática foram fortalecidas pela expansão do mercado destinado ao cinema americano no período, cuja base material foi fornecida por duas medidas de Nixon na área da economia. Seguindo a enorme ampliação de crédito promovida pela política governamental, que procurava compensar pelo arrocho salarial generalizado do período, Nixon aprovou cortes de impostos para investidores locais na indústria cinematográfica (o Plano Schrieber). Já no plano internacional, foi uma medida não diretamente ligada à indústria que a salvou da falência: o fim do lastro ouro, a ascensão do “dinheiro desmemoriado” e a consequente desvalorização do dólar. As moedas estrangeiras tornavam-se mais caras e o mercado local foi inundado com investimentos internacionais, produzindo um lucro imediato de aproximadamente \$34 milhões em vendas de filmes para exibição em cinema e televisão.

Ambas as medidas fortaleceram os laços entre a indústria cinematográfica e o capital financeiro internacional. As novas qualidades exigidas para os

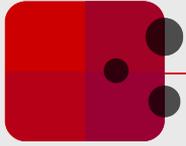


filmes, que tinham que atender aos gostos e investimentos de uma vastíssima plateia internacional, ajudaram a abrir o caminho para as abstrações do pós-modernismo (a dissolução das fronteiras entre a alta arte e da cultura de massas, a mistura indiscriminada de gêneros e estilos, a ideia de um novo espaço internacional sem centro, etc.).

A geração seguinte de cineastas faria ainda um encaixe mais perfeito entre a estética do híbrido e as exigências do veículo de comunicação de onde vinham partes cada vez maiores dos lucros da exportação de filmes: a televisão. Sob pressão constante dos exibidores, o começo dos anos 1960 viu um esforço conjunto de quebra da verticalização da indústria (que garantia que produção, distribuição e exibição fossem controlados pelos grandes estúdios). Tal esforço se viu coroado com a decisão da Suprema Corte pela quebra das oligarquias que dominavam o mercado cinematográfico desde os anos 1920. Como a exibição de filmes era a principal fonte de renda dos estúdios, a crise que levou à Renascença americana se acentuou gravemente. Se o retorno do público encorajado pelos novos filmes deu um primeiro impulso para a solução da crise, a aposta na distribuição mundial, e particularmente a realização da pré-venda dos filmes para exibição nas redes de televisão mundiais, acoplada à venda de produtos ligados aos filmes (brinquedos, camisetas, trilha sonora, etc.), solucionaria definitivamente a crise em meados dos anos 1970.

Assim, a mistura aleatória de gêneros intercambiáveis que veio a dominar a estética pós-moderna pode ser vista como uma acomodação dos novos filmes aos ritmos impostos pela programação televisiva. Acredito que Raymond Williams tenha sido um dos primeiros críticos a enfatizar que a televisão não deveria ser vista meramente como um acúmulo de programas isolados, mas como um fluxo (o texto pós-moderno por excelência). Nele, a mistura de diferentes gêneros e comerciais produz um tipo de subsunção da estética da interrupção, criando uma indiferenciação que reduz todos os elementos, imagens de guerra e vidros de perfume, a um patamar comum (WILLIAMS, 1974).

Os derivativos cinematográficos não tardariam a aparecer. Os filmes da nova era do *blockbuster* seriam caracterizados do ponto de vista formal justamente como “genre blenders”: filmes como *Guerra nas Estrelas* é um exemplo

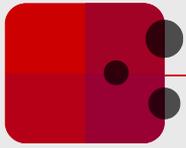


paradigmático que faria escola, com sua mistura entre existencialismo pop (o embate do Bem contra o Mal), comercial de brinquedos e o aproveitamento de clichês do faroeste, da ficção científica, do romance, da comédia, num ritmo que inclui a interrupção e o fluxo.

Em meio a esse cenário e antes que a era do *blockbuster* se consolidasse definitivamente houve o sucesso inesperado de *Mash* entre críticos e público – a terceira bilheteria da indústria no ano de 1970, atrás somente de *Love Story* e *Aeroporto*, que em outra conjunção de fatores que não se repetiria. Isso deu a Altman certa credibilidade na indústria e algum dinheiro para que ele criasse sua própria produtora, a *Lion's Gate*, e contratasse os atores, produtores e técnicos que haviam se adaptado a seu peculiar método de trabalho no filme anterior. Em retrospectiva, *Voar é com os pássaros* relega até os melhores entre os filmes subsequentes de Altman a re-elaborações das questões propostas ali, quando não como regressões planejadas. A crise econômica, a ascensão vertiginosa da Nova Direita e o complicado clima ideológico do país, enquadrados por uma forte onda anti-intelectual, pioraram as condições de produção e recepção de seus filmes, muito além do que o sinistro início da década já prometia.

Diante da magnitude dos problemas históricos do período – a crise do petróleo e a inflação, a escalada da guerra no Vietnã, a desintegração da contracultura e do movimento trabalhista, a ofensiva conservadora – e da imensa renovação das teorias e das práticas cinematográficas no mundo inteiro nos anos 60, essa avaliação da importância de *Voar é com os pássaros* pode parecer absurda. Isso para descrever um filme repleto de piadas escatológicas, perseguições policiais, coincidências descabidas, estereótipos televisivos, atuações de qualidade duvidosa e *gags* infames.

De fato, muita coisa no filme parece resvalar para certo mau gosto abusado e adolescente, quando não para a “banalidade” da comédia pastelão. Entretanto, o acúmulo de infâmias que caracteriza as aventuras do protagonista adolescente está situado entre um prólogo e um final enigmáticos, que parecem destoar do resto do filme e até hoje deixam os críticos um pouco perplexos. A confusão só aumenta com as afirmações reiteradas de Altman de que, dentre seus mais de quarenta filmes, esse era seu trabalho favorito. A pista merece desenvolvimento.



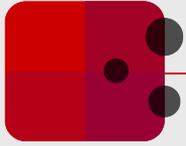
Mas antes de partirmos para a análise mais detida do filme, vale a pena lembrar o leitor sobre as linhas gerais do enredo, embora grande parte do material de real interesse fique fora dessa paráfrase inicial: o filme conta a história de Brewster (Bud Cort), um jovem cujo sonho é voar como os pássaros. Ele estuda detidamente diversos livros sobre o antigo sonho humano de voar, enquanto fotografa pássaros para realizar um estudo detido da estrutura mecânica das asas.

Enquanto o sonho não se realiza, ele é obrigado a exercer diversos pequenos empregos: no início do filme, por exemplo, ele é motorista particular de um dono de asilos (Stacey Keach), lembrado da urgência de seu sonho de liberdade cada vez que é humilhado pela cretinice racista e pecuniária de diversas das pessoas que encontra. Na sua tarefa de se livrar dos empecilhos que elas representam, é auxiliado por um corvo e um “anjo”, Louise, que ronda o filme (Sally Kellerman).

Um famoso detetive de São Francisco, Frank Shaft (Michael Murphy), é chamado para resolver a série de assassinatos inexplicáveis cometidos pelos aliados de Brewster. Mais uma vez a aliança entre os três sonhadores vence a oposição do aparato repressor. Entretanto, o obstáculo maior aparece na figura de Suzanne (Shelley Duval), que seduz Brewster enquanto sugere que ele crie patentes para suas asas. Ao final do filme, perseguido pela polícia, Brewster levanta voo, mas bate no teto do ginásio de esportes onde se passa boa parte da ação do filme e morre na queda.

Já numa outra camada do filme, de caráter mais expositivo, vemos um professor (René Auberjonois) que comenta cada episódio do filme com trechos de reflexões sobre o mundo dos pássaros. É esse o primeiro personagem que encontraremos. O que chamaremos de prólogo do filme – que vai do início até o *zoom in* numa notícia de jornal sobre Spyro Agnew –, constrói um arco que cobre a apresentação dos créditos. Ele justapõe ambientes e grupos de personagens diferentes, unidos a cada passagem por pontes sonoras que sugerem relações entre eles.

A aparição do leão, logotipo da MGM, é um emblema apropriado para um filme sobre a domesticação e o aprisionamento. A dublagem coloca a primeira

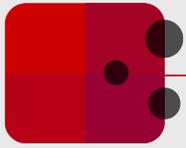


fala do filme, “Esqueci a linha de abertura”, no lugar do rugido introduz uma abordagem paródica que se sustenta por todo o filme e sugere um distanciamento crítico típico do cinema mais avançado do período. Uma insubordinação além ou dentro dos parâmetros industriais? O início do filme já tematiza os limites do cinema industrial a contrapelo de uma virtual liberdade do cinema de autor, cujo desenvolvimento em solo americano tinha sido problematizado pela geração da Renascença de Hollywood. De qualquer modo, neste primeiro momento, o gesto rebelde corre o risco de se esfumçar em mera desfaçatez adolescente, num bom humor inconsequente cuja força irônica se desfaz no próprio momento de sua formulação. Essa sinuca de bico que se insinua nestes primeiros segundos sugere um impasse histórico cujos traços é de interesse desenvolver.

Na sequência, a palestra do professor tem como propósito apresentar o tema a ser tratado pela próxima hora. Apesar da persistência do tom paródico, reforçado pelo esqueleto de pássaro que balança a cabeça enquanto o professor fala, é com um misto de perplexidade e interesse que o espectador ouve o professor. Sua figura ridícula não invalida a importância da questão ou seu diagnóstico do problema proposto. Os termos apresentados apontam para duas perguntas centrais: inicialmente, o estabelecimento das semelhanças entre homens e pássaros e a compreensão da vontade que o homem tem de voar, a identificação do sonho. O desejo é o de realmente alçar voo ou o de escapar da prisão da Terra e alcançar a liberdade que o voo promete?

Em seguida, o palestrante passa para uma indagação sobre as consequências nefastas da intervenção do homem nos desígnios da natureza e sobre a duvidosa solidariedade dos homens em relação aos pássaros. Nesta segunda parte, a fala é sobreposta às imagens em plano longo com a cidade de Houston ao fundo e a um movimento em panorâmica que revela o Astrodome, a “gaiola” onde se passará grande parte do filme. O relativo isolamento do Astrodome em relação ao conglomerado urbano de Houston, separado deste por uma parede verde que mal consegue se opor à poluição urbana envolvendo a cidade, tampouco consegue fazer do ginásio de esportes uma imagem de oposição ou refúgio.

As imensas extensões de concreto que cercam o espaço sugerem, pelo contrário, uma continuidade, onde a atividade física já virou parte do mundo do *show*



business e a natureza foi colonizada pelo planejamento urbano moderno. Assim, a abstração do discurso sobre o homem e a natureza é localizada historicamente em meio à imensa e monótona feiura de concreto e fumaça que caracteriza a maioria das cidades americanas. Assim, destoando da grandiloquência das generalizações do professor, que incluem referências à alta cultura europeia, como o poeta alemão Goethe.

Mas o prólogo não para por aí. Na sequência, a câmera enfoca o teto do Astrodome em plano longo, descendo lentamente, numa tomada sem cortes, para revelar um ensaio: uma mulher no palco entoia o hino nacional, numa ilustração às avessas da beleza do canto dos pássaros. Sua voz estridente e desafinada é acompanhada por uma banda de músicos negros, que tocam triste e mecanicamente, enquanto jovens negras estão congeladas num passo da coreografia que deverá adornar a apresentação.

Essa curta introdução é acompanhada por parte dos créditos, que dividem o espaço da tela com a figura da cantora, posicionada à esquerda do quadro, enquanto os créditos aparecem ligeiramente deslocados do centro, mais à direita. A cantora, que mais tarde saberemos tratar-se da *socialite* Daphne Heap (interpretada por Margareth Hamilton, que também fez a bruxa de *O mágico de Oz*), interrompe o canto, dirige-se irada na direção dos músicos e reclama de sua falta de afinação.

Numa simulação da mesma ferocidade do leão apresentada no início do filme, mas em tom rebaixado, ela lembra que é ela quem paga, quem comprou os uniformes e exige duas coisas: a afinação dos instrumentos e o uso de um painel eletrônico. Mas a quem se dirige esta última exigência? Certamente não aos músicos, que nada tem a ver com a organização geral do espetáculo.

Durante o sermão, uma das câmeras posiciona-se entre os músicos, observando a dona do espetáculo a partir do fundo. Podemos entender que, nessa convergência formal de pontos de vista, insinua-se que a bronca está direcionada tanto aos músicos como ao diretor posicionado ao lado dos músicos. Ele se coloca, portanto, como um dos trabalhadores que fazem com que as engrenagens do mundo do espetáculo girem.

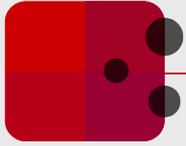


A continuação da sequência parece reforçar essa hipótese, pois não apenas os músicos retomam a música, com melhorias não muito evidentes, mas também o próprio diretor refaz o movimento. Desta vez os créditos estão centralizados, construindo mais uma vez uma paródia da “perfeição técnica” exigida pela indústria, que frequentemente se esgota na correção de detalhes de carpintaria. Trata-se de um exercício de fetiche da técnica, que se quer perfeita enquanto execução de fórmulas e padrões com sentido perdido através de seu emprego repetitivo.

Essa tensão entre a submissão às exigências da indústria cultural enquanto se realiza a exposição crítica de seus mecanismos é constitutiva de grande parte da arte mais progressista do nosso tempo e central no trabalho de Altman. Inicialmente desconectadas entre si, as três ocasiões (a apresentação do leão, do professor e da cantora) montam uma narrativa que se tece de maneira a interpelar o espectador sobre aquilo que elas têm em comum. Sugerem um grau de consciência tanto da centralidade de certos temas quanto da necessidade de transformá-los em princípio formal, a saber, numa duplicidade do ponto de vista, que transita entre a adesão às fórmulas industriais e sua exposição.

Mas o contraste que marca a continuação da sequência vem salvar o filme de certa melancolia, que vê no embate, realizado em plena era de ascensão do *blockbuster*, uma causa perdida e um esgotamento do gesto paródico como mera gesticulação textual: a oposição entre o motim coletivo dos músicos negros, que ao som de *Lift every voice and sing* (um dos hinos da luta pelos direitos civis), se recusam a repetir a sessão de tortura a que estavam sendo submetidos e os planos individuais de Brewster, que vemos pela primeira vez em sua sala do Astrodome. Ele observa os eventos pela televisão, enquanto trabalha em seus planos de libertação.

Esse contraste, sugestivo de uma ordem mais geral, dá uma pista preciosa para nossa compreensão da derrota futura de Brewster. Sua simpatia evidente pelas vítimas de uma ordem indesejada fica bastante aquém de sua capacidade de ação ou de sua compreensão histórica ampla. De qualquer modo, na primeira aparição do “anjo caído”, ele observa da arquibancada, sem se intrometer, a ação dos músicos negros enquadrada por dois gigantescos símbolos da Texaco. Deixa

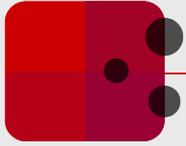


dúvidas sobre as possibilidades de sucesso do plano de Brewster, mas aqui já nos adiantamos. Se, entretanto, permanece invisível no chão do quarto de Brewster uma notícia de jornal sobre os processos de darwinismo social postos em prática pela administração de Nixon, o mesmo não acontece com a câmera de Altman. Num movimento de *zoom in*, ele busca forjar, mais uma vez, uma aliança entre o filme e o espectador. Este é incitado a liberar suas próprias projeções narrativas através da leitura de camadas secretas de significado que podem ser ignoradas pelas personagens.

De qualquer modo, a ênfase dada pelo palestrante em seus comentários sobre os processos naturais não deve nos desviar do mais essencial. O fator relevante é que os termos escolhidos pelo professor de ciências naturais descrevem práticas humanas, relações específicas entre homens: a fuga da prisão, o sonho, a conquista, o domínio e a exploração da natureza. A fluidez das fronteiras entre a descrição dos processos naturais e as práticas historicamente determinadas se confirma a cada passo.

Quando, por exemplo, o professor se refere às hierarquias sociais, às relações de dominação e às marcas de distinção social que caracterizam as relações entre os pássaros para comentar o comportamento de Mr. Wright, o dono do asilo para idosos para quem Brewster trabalha no início do filme. Ou, ainda, quando Daphne Heap, a *socialite* que canta o hino nacional, fica indignada com um corvo, que ela acusa de ser um *nigger bird*. Aqui, como de resto em todo o filme, é o vocabulário dos conflitos humanos que serve de base para a descrição dos processos da natureza. Resta a indagação sobre qual a direção que a mistura de termos tomará no desenrolar do filme. As ciências naturais que serão entendidas historicamente, ou as relações humanas que serão naturalizadas?

Já que o professor se declara um representante das ciências naturais, seria de se esperar que ele insistisse numa separação radical entre o homem e a natureza. Foi precisamente essa distinção que possibilitou a criação do campo de estudos ao qual ele se dedica, com sua descrição da natureza e seus processos em seus próprios termos, com leis e mecanismos que podiam ser estudados em si, pragmaticamente, dissociados da subjetividade humana.

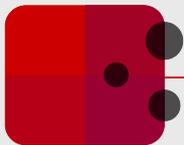


Assim, para além da abstração da natureza, que passou a ser vista isoladamente, o desenvolvimento das ciências naturais dependeu também de uma abstração do homem. Um observador atenta objetivamente, para além de qualquer determinação, para os processos igualmente objetivos que passaram a constituir a base científica do estudo. (WILLIAMS, 1994). Mas o professor, longe de aderir a uma separação rígida entre as duas esferas, a humana e a natural, passa a insistir na comparação.

O acerto das observações iniciais é evidente, como nos casos da ganância de Mr. Wright (que é comparado aos pássaros de hierarquia mais alta), da empáfia e do racismo de Daphne Heap (cujo canto é usado para a liberação de tensão) e da vaidade do detetive Frank Shaft (que lembra a generosidade com que a natureza presenteia o pavão). A partir daí, os comentários seguem-se meio indiscriminadamente, estabelecendo comparações entre os pássaros com tipos sociais bastante diversos, cujo peso na narrativa varia enormemente.

Seguem-se, em ritmo acelerado, os episódios envolvendo as aventuras de Brewster em que ele se livra, com a ajuda do corvo assassino, das figuras nefastas que atrapalham seus planos: a fuga do segurança do ginásio, o roubo de uma câmera fotográfica a ser usada para obter imagens de diversos pássaros, as ações protetoras do anjo, o conflito com um policial corrupto, etc. Assim, os comentários do professor vão criando um alto grau de fragmentação, típico de certo tipo de comédia, onde a *gag* (o quadro cômico) predomina sobre o enredo. Como o suspense não é sério e o herói pouco apto a encorajar a identificação do espectador, pouco interessa descobrir a identidade do assassino, mas sim observar o desfile de comportamentos ridículos das personagens, cuja exposição excede em muito as exigências estritas do desenvolvimento da narrativa central.

As inúmeras digressões e a dispersão narrativa que resulta delas, acopladas ao flagrante desrespeito às regras do realismo e da verossimilhança podem sugerir um modo onírico de organização narrativa. Elas beiram o absurdo, quando, por exemplo, Louise transforma rolos de filme roubados por Brewster em vidros de xampu para ludibriar o segurança da loja. No entanto, a linguagem do filme se aproxima mais da estética homogeneizante da televisão, cujos desfiles de gêneros, ritmos, heróis, vilões, personagens secundárias e produtos diversos vão



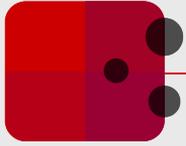
produzindo uma indiferenciação, uma repetição cujo fluxo indistinto desconhece ênfases ou marcações especiais. Digamos que a equivalência entre rolos de filme e xampu vale para uma organização social que estabelece a equivalência generalizada dos frutos do trabalho humano alienado. Esse processo atinge seu clímax na utilização desses produtos num meio de comunicação onde imagens de guerra e vidros de perfume podem ser consumidos de maneira indiferenciada.

Como insistimos anteriormente a respeito de certa tendência da Renascença americana, a prática do empréstimo seletivo que o molde industrial efetua ao repertório artístico transforma tais embelezamentos em unidades homogêneas mais ou menos intercambiáveis. Há supressão de sua dimensão qualitativa e reutilização em contextos padronizados de acordo com a fórmula industrial, cuja banalidade se serve dos empréstimos para promover pseudo-valorizações, numa sequência de momentos falsamente individualizados.

Em *Voar é com os pássaros* Altman, ao invés de evitar o procedimento, o leva às últimas consequências. Se, no prólogo, a tarefa de estabelecer equivalências entre elementos díspares apontava para o papel progressista que o espectador era chamado a exercer, no uso da linguagem da televisão, o estabelecimento de equivalências encontra sua formulação mais rebaixada. Mas para voltar às metáforas com a natureza utilizadas no filme, nada há nada natural – ou seja, inevitável – na linguagem da televisão.

Novamente foi Raymond Williams que avisou seus leitores sobre o perigo do que ele chamou de determinismo tecnológico, ou de Darwinismo aplicado ao estudo dos meios de comunicação modernos, com sua crença no emprego social naturalmente determinado pela tecnologia em si. A transmissão televisiva parece se adequar naturalmente à recepção individualizada, com seus aparelhos cada vez mais leves e menores. Lembremo-nos de Brewster assistindo à revolta dos músicos negros pela televisão. Mesmo ela pode ser vista como uma resposta a uma lógica social de fragmentação crescente na sociedade contemporânea.

De resto, as imagens do filme, ao invés de reforçarem as declarações do professor sobre a natureza, mostram um mundo onde já não restam áreas naturais intocadas. Houston é composta por enormes extensões de concreto que formam



um cenário pouco condizente com os arroubos poéticos, científicos ou filosóficos do professor. As únicas áreas de beleza natural que o filme mostra são: os jardins obsessivamente cuidados de Daphne Heap – que com suas tesouras constrói uma paródia do mundo rural e inocente do *Mágico de Oz* –, as pequenas praças e gramados que quebram a monotonia insuportável das estradas, as áreas verdes intensamente mercantilizadas do setor de serviços da cidade – o zoológico e o cemitério – e, finalmente, os parques temáticos. Neles, a natureza é transformada em motivo para um passeio de barco pela história disneyficada das selvas do terceiro mundo, naquele momento pesadamente bombardeadas pelas tropas americanas no Vietnã.

Na verdade, *Voar é com os pássaros* mostra um mundo que nem sequer parece ter passado pelos anos 60. O surgimento das novas identidades coletivas e dos novos sujeitos da história que caracterizou a referida década passou despercebido por Houston, a não ser na adoção de certas personagens com traços do estilo e do comportamento rebelde associados ao período. Esse é o caso da festinha hippie de Haskell Weaks, um dos políticos corruptos do enredo.

Já em outra cena rápida vemos um hippie menos abastado sendo preso. É preciso ter capital para embarcar na contemplação interior que a filosofia hippie prega. Outros aspectos mais progressistas do período, associados ao movimento de luta pelos direitos civis e ao feminismo, aparecem invertidos. A divisão social é brutal, com negros ocupando posições claramente inferiores, enquanto o avanço da posição das mulheres é tristemente ignorado pela viúva do policial corrupto. Ele passa rapidamente de um casamento infeliz e violento para outro que promete desenlace semelhante.

O sucesso da estratégia de neutralização dos impulsos rebeldes da geração encontra sua tradução melhor acabada nas figuras de Suzanne e de seu namorado. Ele é o primeiro a abraçar as novas possibilidades políticas do período ao cortar o cabelo, mudar de roupas, adotar um comportamento mais servil e encontrar emprego como assistente de um político ocupado com o tráfico de influências.

Por outro lado, Suzanne persiste em comportamentos mais próximos da rebeldia juvenil do período nas roupas e maquiagem exageradas, no desrespeito



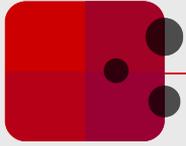
à propriedade privada –ela rouba um carro – e à religião – ela tem uma estátua da Virgem Maria, que está “na moda” –, no afrontamento da ordem e da lei, na promiscuidade sexual. Mas ela canaliza sua criatividade para a função de guia do Astrodome, emprego de quinta categoria dentro da indústria do *show business*. Suas ambições são melhor reveladas, é claro, quando ela expressa o desejo de criar patentes para as asas de McCloud.

A pacificação forçada e o apagamento sistemático das conquistas dos anos 60 fizeram parte de um amplo leque de procedimentos de retomada da ordem proposto pela Nova Direita, cujo braço político é explicitamente citado no filme. A notícia de jornal no chão do esconderijo de McCloud faz referência à defesa feita pelo vice-presidente Spyro Agnew em relação a práticas de Darwinismo social. Os efeitos destas, como o desmonte do Estado de Bem Social que, na versão conservadora da época, auxiliava a sobrevivência de preguiçosos e baderneiros, assistimos até hoje.

De resto, o dinheiro público tinha destinos “mais importantes”, principalmente no Texas cenário do filme. A importância nacional deste estado cresceu enormemente com a crise do petróleo e suas oligarquias, pesadamente subsidiadas pelas verbas públicas, passaram a controlar todas as decisões políticas importantes do país. Isso se dá também na vida cultural de Houston. Segundo as informações da guia Suzanne, o Astrodome estava localizado “no único lugar do Texas onde se pode cavar tão fundo sem atingir petróleo” (DAVIS, 1999).

Mas o filme mostra outro tipo mais “simpático” de seleção: os assassinatos cometidos por McCloud e seus assistentes. É com certo prazer que assistimos à eliminação de tipos nefastos, como Mr. Wright, Daphne Heap, o policial corrupto e o dono do carro roubado por Suzanne. Apesar da evidente imbecilidade dessas pessoas, o fato é que, na verdade, eles representam tipos mais ou menos inofensivos, pelo menos da perspectiva dos planos de McCloud.

Justificam o prazer que temos em ver cada um deles ser sumariamente executado: a lista interminável de adjetivos pouco lisonjeiros que Mr. Wright dirige a McCloud, o canto insuportavelmente desafinado de Daphne Heap – de resto, já vencida pela ação conjunta dos músicos negros –, as ameaças do policial



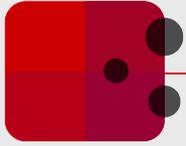
corrupto – conhecido entre seus colegas como incompetente e desonesto – e o perigo do dono do carro, cuja camiseta, com estampa de porquinho, deixa dúvidas sobre sua agressividade. Mas eles garantem pouca adesão à figura de McCloud, cuja simpatia depende em última instância de nossa avaliação sobre seus propósitos. Retomando a pergunta do prólogo, afinal qual é o sonho de McCloud, mola propulsora da maioria das ações do enredo?

Na comparação entre natureza e sociedade proposta pelo professor, é a figura de McCloud que aparece como central. Nela se concentra o desejo de imitação proposital e bem estudada dos pássaros. Como o cenário americano é pouco propício para o desenvolvimento minimamente convincente de narrativas mitológicas, o projeto tem um quê de amalucado, mas pode ser comovente devido à pureza do ideal quase ascética – que exige uma negação da corporalidade e da sexualidade. Isso num mundo onde há tão poucos, como bem lembra o professor no prólogo.

O fervor com que ele se entrega à concretização do sonho subsume e regula todas as outras atividades da vida. Até o trabalho como motorista funciona apenas como estratégia para se apoderar de um livro antigo, que traz a fórmula fundamental para o sucesso da empreitada. De fato, parte importante do apelo das ações de McCloud é que elas remetem não apenas à ideia de trabalho humano em geral, mas à ideia de um tipo de trabalho que exige prazer, criatividade, imaginação e empenho, isto é, um trabalho não alienado.

Basta pensar numa das primeiras imagens relacionadas a trabalho no filme para entender a diferença: músicos negros submetidos à ladainha insuportável da *socialite*. Para entender as ressonâncias utópicas das atividades desenvolvidas por McCloud durante o filme basta também pensar em outro fenômeno do período, a proliferação de teorias de gerenciamento científico na indústria e nos serviços, em outro exemplo da combinação entre ciência e sociedade (BRAVERMAN, 1974).

Mas voar para onde? Para McCloud, a abstração do desejo, que está fadado ao fracasso desde o início, acaba por corroer as bases do trabalho não alienado. Este, para existir e fazer sentido, precisa de sua realização social

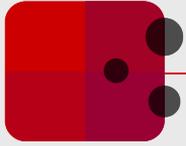


– coletiva –, ou precisa ver-se degradado em privilégio. Nesse sentido, o sonho de voar de McCloud é apenas outra face do sonho da celebridade, cujo lado ridículo se vê na figura de Frank Shaft. Seu limite ideológico e prático é a solução – no caso, a fuga – individual que supera a homogeneização intolerável e a banalidade generalizada da vida, mas mantém intactas as condições das quais se desejou escapar.

Mais do que o darwinismo social explícito da era Nixon, naturalizando e ratificando o egoísmo econômico que forma a base real do capitalismo, um dos alvos principais do filme é a face obscura de outro tipo de darwinismo social. Aquele que já não busca universalizar uma natureza bela, sábia e equilibrada, mas uma natureza da desordem, do instinto selvagem e irracional. É dessa visão generalizada de cada um por si que surge uma aceitação e uma ratificação da falta de esperança, do desespero, do fim de qualquer ação social possível, numa universalização da desintegração e do caos. Ainda pior, da ideia de que não há alternativas e de que todo sonho ou tentativa de solução está fadado ao fracasso. Essa noção é endossada no final do filme pela narração do professor, que observa a “impossibilidade de adquirir a capacidade que os pássaros levaram milhares de anos para desenvolver”.

Essa falta de compromisso com ideais de liberação reais, construídos em uma base coletiva sólida que lhes possa assegurar a realização efetiva, dá ao sonho delirante de McCloud um caráter de megalomania. Seu teto está na disponibilidade de adiar a realização de seus verdadeiros fins, tornados impossíveis pela abstração que está em sua origem, para conquistar objetivos mais factíveis. Mas estes se revelam contrários ao desejo inicial, daí a mudança de alianças de McCloud, que troca a proteção de Louise pelo relacionamento com a alpinista social Suzanne, o que garante sua derrota final. Como retrato e diagnóstico da Renascença americana e suas novas narrativas de liberação, não há na produção cultural americana do início dos anos 1970 nenhum retrato mais devastador.

Mas como observei no início deste artigo, o foco narrativo não se restringe à visão do professor, mas a toma como base para fazer sua crítica. A duplicidade de foco apontada revela outra instância organizadora, que parte das generalizações do professor para ir além delas. Nesse sentido, as imagens do filme sempre



mostram um excesso em relação aos motes que lhes servem de base. De fato, como já apontado, o acerto dos comentários do professor são evidentes e mesmo seu veredito final é acertado. Com sonhos como esses, imaginados dentro de um teto que lhes reduz o horizonte, não há possibilidade de liberação efetiva.

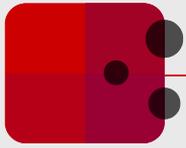
Se, por um lado, os comentários generalizam e tornam os fenômenos observados abstratos e homogêneos, por outro, é inegável que eles revelam certa verdade do mundo que comentam. Trata-se, no diagnóstico de Altman, de um mundo nivelado por baixo, que vendeu seus sonhos a preço de banana e há grande poder de revelação no mau gosto, que impera naturalizado na vida.

Mas a mera exposição da catástrofe, sem dúvida utilíssima, pode redundar na mesma generalização e ratificação da falta de saída senão recorrer a práticas reais de reversão dos problemas apontados. Nessa perspectiva, o filme parte do mau gosto, expresso pela linguagem da televisão, e se transforma num verdadeiro exercício de cognição e decodificação.

Para a demonstração do modo de composição do filme, retomemos a análise detalhada de cenas a partir de onde paramos: o final do prólogo do filme. O primeiro capítulo da lição do professor remete ao milionário Mr. Wright e ao tema formulado pelo comentário do professor a respeito das hierarquias sociais que caracterizam a vida coletiva dos pássaros. A sequência de imagens mostrará McCloud trabalhando como motorista, levando o milionário aos asilos de velhos, onde ele efetua suas visitas e cobranças mensais.

O roteiro das visitas é acompanhado por elementos de ligação entre as cenas, notadamente a voz vinda do rádio, que noticia os assassinatos misteriosos ocorrendo em Houston e a chegada do detetive de São Francisco. Esse narrador, que se sobrepõe aos comentários do professor, dá conta das informações típicas de um filme de detetive. De modo irônico ela expõe praticamente a totalidade das informações centrais que compõe o roteiro original do filme.

O centro dessa camada de significado é o enredo em sua formulação industrial, que o espectador não é encorajado a levar a sério. A ela está justaposta uma série de imagens – as visitas aos asilos – que pouco ou nada contribuem para o suspense que uma história de detetives tradicional exigiria. O interesse aqui se



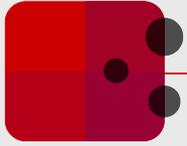
coloca ao lado da exposição das humilhações constantes sofridas por McCloud e da natureza repetitiva e mecânica de seu trabalho. Ela é reforçada pela edição, que enfatiza a reiteração das humilhações através da justaposição de cenas semelhantes ligadas por cortes rápidos.

Para retomar um assunto já tratado, é o retrato de seu trabalho alienado que ajudará a dar peso aos planos de fuga de uma vida insuportável. Além disso, a sequência efetua a exposição de outro fenômeno social em estágio adiantado, a saber, o processo de darwinismo social introduzido pela notícia de jornal e ampliado aqui. A “sobrevivência dos menos capazes” só interessa se puder gerar renda para beneficiários das práticas governamentais de “não intervenção”, como os donos de asilos. Embora às vezes eles tivessem que enfrentar inconveniências, como a inadimplência de clientes que morrem antes de pagar a semana inteira. Finalmente, a punição efetuada por McCloud é acompanhada de outro comentário. Enquanto Mr. Wright desce a rua em cadeira de rodas, ouvimos a música que ironiza uma obsessão pelo dinheiro.

Essa sobreposição de vozes narrativas e de comentários se multiplica na sequência imediatamente posterior, aquela que mostra a chegada do detetive Shaft. Ela começa com outro mote feito pelo professor, agora sobre a vaidade dos pavões, e continua nas notícias de rádio que louvam as habilidades profissionais da polícia da Califórnia. Estas são de fonte não-diegética e, portanto, não realista, ocupando a função de voz narrativa. Enquanto isso, a câmera, em flagrante desrespeito às regras de constituição do enredo, contradiz os comentários do rádio ao enfatizar as combinações de cores que ocupam grande parte da atenção do detetive (sapatos, cintos, suéteres, malas).

Enquanto isso, o cenário funciona como comentário, enfatizando a vaidade do detetive: um pavão que enfeita a cama do hotel, as molduras superelaboradas do espelho diante do qual ele testa as diversas combinações de cores de suas roupas. Tudo parece ligá-lo a certa sensibilidade narcisista e *kitsch*.

Logo em seguida, o policial-assistente Johnson (John Schuck) serve de narrador. Ele conta os detalhes do assassinato de Daphne Heap, que já havia sido mencionado pelo noticiário da rádio e que vemos agora, em *flashback*, pela



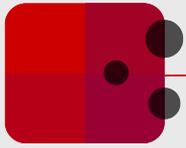
primeira vez. Por outro lado, não é apenas a voz do policial que liga o quarto do hotel à cena do assassinato, mas também a música de fundo. Trata-se do tema *Over the rainbow* do filme *O mágico de Oz*, que lembra o público da presença da atriz Margaret Hamilton. Enquanto isso, o movimento de *zoom* nos sapatos da personagem morta produz uma relação entre ela e o detetive, cuja preocupação com a cor dos sapatos já havíamos testemunhado.

Produz-se, assim, uma sobreposição de narrações e comentários que produzem relações que superam em muito as exigências de construção do enredo e exigem nossa atenção. Essa desnormalização desabusada da construção do enredo persistirá durante todo o filme e constitui, de fato, um princípio formal.

Há uma rede complexa de vozes narrativas – os motes do professor, as notícias do rádio, a edição de cenas, os movimentos de câmera, a narração de histórias e a utilização da música –, que não confluem para a construção dramática do enredo. Soma-se a elas um princípio formal no qual Altman vai insistir: um princípio de edição que contrapõe a coisa mostrada aos observadores internos das cenas. Na sequência da visita aos asilos, as atitudes pouco simpáticas de Mr. Wright são justapostas a enquadramentos de suas vítimas, neste caso, os velhinhos, mas também o próprio Altman, que aparece refletido no espelho do carro do milionário.

Ele está entre as vítimas dos abusos, assim como os observadores da “vida real” que assistem à filmagem da descida da cadeira de rodas através dos acidentes de trânsito e que a câmera deliberadamente não procura esconder. Esses pontos de vista internos se multiplicam por todo o filme – os turistas no Astrodome e no parque temático, os repórteres e curiosos no zoológico, os convidados no enterro do policial corrupto e, é claro, os espectadores do Astrodome. Eles constituem uma multidão de observadores impotentes diante do desenrolar dos eventos. Mas o processo que vitimiza os observadores também aniquila a vida do que é observado.

Para Frank Shaft, que se comporta como uma estrela, a presença de observadores se universaliza, constituindo a razão de sua existência. Ele só existe para ser visto. Para retomar uma formulação de Guy Debord, a vedete,

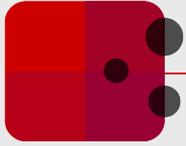


“aparecendo no espetáculo como modelo de identificação, [...] renunciou a toda qualidade autônoma para identificar-se com a lei geral de obediência ao desenrolar das coisas” (DEBORD, 1972, p. 76). O trabalho alienado, visto na sua versão mais gloriosa, aquela do ponto de vista da vedete, revela aqui sua face mais desumanizadora.

Assim, podemos ler o filme como uma análise de um ponto de vista que procura se impor como único na cena cultural: o universo do *show business*. Já que estamos tratando de um filme sobre voos, é bom lembrar que uma das primeiras formulações teóricas sobre o cinema é o elogio de seu “olhar sem corpo”. Mas dentro da própria teoria cinematográfica, desde o início do século é possível mapear uma mudança gradual do elogio às infinitas possibilidades do novo meio. Trata-se de sua capacidade de adotar vários pontos de vista e de contar várias histórias para a “naturalização” de um único tipo de filme, que passou a servir de modelo para a produção industrial: o filme dramático. Nele, o olhar sem corpo seria aquele capaz de adotar apenas os melhores pontos de vista para contar uma história, sem desvios ou informações desnecessárias. É contra esse limite do olhar, desse teto que suprime o voo, que o cinema de Altman vai se rebelar.

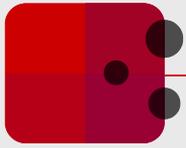
Mas Altman sugere que essa rebelião não pode se dar através do desejo do refinamento do gosto do público. Como gostava de lembrar Brecht, o “gosto público do público não será mudado por melhores filmes, mas apenas através da melhoria de sua qualidade de vida” (SILBERMAN, 2000, p. 168). O papel produtivo do mau gosto, portanto, não está em seu mascaramento, pois é nele que está a verdade da vida. O horror da vida social está sempre à espreita por trás da máscara e só pode ser disfarçado com o reforço das camadas de ilusão. No filme, o uso da câmera lenta e da música para mostrar diversos voos de carros em plena perseguição não esconde a banalidade em curso na cena. Mas é no movimento de apontar para a própria máscara que está a força do filme, que carrega nas tintas do mau gosto sem disfarces para apontar para o processo de sua exposição e sua des-naturalização através da inteligência.

Nos anos 1970, a produção industrial em Hollywood concentraria diversas narrativas de naturalização, sendo a principal delas o estudo científico do gosto



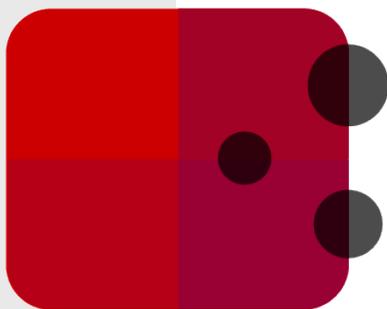
popular através da transformação dos departamentos de marketing no centro nervoso da indústria. Pela primeira vez na história do cinema americano os custos da promoção dos filmes passaram a exceder os custos de produção. Como uma das estratégias melhor sucedidas de superação da crise econômica tinha sido a pré-venda do direito de exibição dos filmes nas redes de televisão, um estudo estatístico do gosto popular se tornou uma necessidade primordial. Mas como todos os que acompanham as lutas das redes de televisão por audiência até hoje sabem, a indústria não pode prever tudo e frequentemente erra. Sua vantagem, mais do que deter o conhecimento sobre aquilo que o povo quer ver, está simplesmente no fato de que ela possui capital para sustentar os riscos e cobrir as perdas.

O final de *Voar é com os pássaros* mostra a vitória do *show business*. Mas mostra também o preço em vidas humanas, o que lhe retira grande parte da glória. Se a sequência final é uma citação referente a *8 1/2* de Fellini, vale à pena marcar as diferenças. O silencioso circo de Fellini mostrava um diretor que queria submeter trabalhadores às suas memórias pessoais, cujas violências o filme vai mapeando. No filme de Altman, a violência do espetáculo conta com a anuência de uma numerosa e festiva plateia de espectadores, que aplaudem a queda de Brewster e transformam o espetáculo, para parafrasear a formulação extraordinária de Guy Debord, na “linguagem de unificação da consciência e do olhar” (DEBORD, 1972, p. 12). Mas eles não são todos e o cinema de Altman procura encorajar uma outra relação com o espectador.



Referências

- BISKIND, P. *Easy riders, raging bulls*. New York: Touchstone, 2003.
- BRAVERMAN, Harry. "Labor and monopoly capital". New York: Monthly Review, 1974.
- COOK, D. *Lost illusions*. New York: Scribner, 2000.
- DAVIS, M. *Prisoners of the American dream*. New York & London: Verso, 1999.
- DEBORD, G. *La société du spectacle*. Paris: Gallimard, 1972.
- FRANK, T. *The Conquest of the Cool*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1997.
- GILBEY, R. *It don't worry me: Nashville, jaws, Star Wars and beyond*. London: Faber & Faber, 2003.
- HARRIS, M. *Pictures at a revolution. five movies and the birth of the new Hollywood*. New York: The Penguin Press, 2008.
- JAMESON, F. *Signatures of the visible*. New York & London: Routledge, 1992.
- KOLKER, R. *A cinema of loneliness*. New York: Oxford University Press, 2000.
- PERLSTEIN, R. *Nixonland*. New York: Scribner, 2008.
- SILBERMAN, M. (ed.). *Bertolt Brecht on film & radio*. London: Methuen, 2000.
- SZONDI, Peter. *Theory of the modern Drama*. Chicago: University of Minnesota, 1987.
- THORET, J.-B. *Le cinema américain des années 70*. Paris: Edition Cahiers di Cinéma, 2009.
- WILLIAMS, R. *Television and cultural form*. London: Wesleyan University Press, 1992.
- _____. *The politics of modernism*. London & New York: Verso, 1994.
- WOOD, R. *Hollywood from Vietnam to Reagan*. New York: Columbia University Press, 1986.

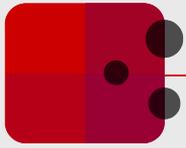


Uma troca de olhares entre Homero e Angelópoulos¹

Celina Figueiredo Lage²

1. Artigo publicado em homenagem ao cineasta Angelópoulos, que morreu de maneira acidental durante as filmagens de seu novo filme em 24 de janeiro de 2012.

2. Professora de Mediação e Curadoria em Arte e Cultura na Escola Guignard, Universidade do Estado de Minas Gerais. Possui licenciatura em Grego Antigo e Latim, mestrado em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Minas Gerais (2000) e doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (2004).E-mail: celinalage@hotmail.com



Resumo

O artigo trata do relacionamento entre a *Odisséia* de Homero e o filme *Um olhar a cada dia* de Angelópoulos. O jogo da troca de olhares institui a possibilidade de diálogo entre as obras em questão, sem desconsiderar a sua recepção, tanto no campo literário, quanto no campo cinematográfico, sugerindo o entrecruzamento como mecanismo de toda uma tradição mimética.

Palavras-chave

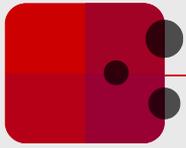
Homero, Angelópoulos, cinema, literatura grega.

Abstract

This paper discusses the relationship between Homer's *Odyssey* and the film *Ulisses' gaze* of Angelopoulos. The exchanging glances establish the possibility of dialogue between the works in question, without disregarding its reception, both in the literary, and in cinematic field, suggesting the intercross as a working mechanism of the mimetic tradition.

Key words

Homer, Angelopoulos, cinema, greek literature.

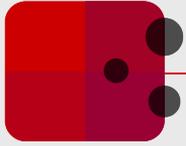


No ano em que foi comemorado o centenário do cinema, 1995, Théo Angelópoulos lançou o filme *To vlemma tou Odyssea*, cujo título recebeu a infeliz tradução na versão legendada para o português de *Um olhar a cada dia*. Traduções para outras línguas foram mais bem sucedidas, como é o caso do *Le regard d'Ulysse* em francês, *Ulysses' gaze* em inglês e *La mirada de Ulises* em espanhol, pois se mantiveram mais próximos ao significado do título original. Observo isso devido à importância da referência não apenas ao tema do olhar, mas também a Ulisses no título da película, cujo mito está presente no filme de um modo particularmente interessante. Em minha opinião, trata-se de um dos filmes mais representativos na filmografia do cineasta, uma vez que ele se posiciona frente à tradição literária e também cinematográfica, realizando um filme belíssimo e tendo sido inclusive agraciado com o Grande Prêmio do Júri no Festival de Cannes de 1995.

O protagonista, um diretor de cinema chamado A. (nome que insinua uma identificação com o próprio diretor da película, Angelópoulos³), faz uma viagem de retorno à Grécia e aos Balcãs, motivado pela busca de três rolos de filmes ainda não revelados, que se julgavam perdidos, filmados pelos irmãos Manákis no início do século XX. A viagem de A. pretende, desse modo, revelar o que ele chama de “o primeiro olhar sobre a Grécia”, visto que esses filmes guardariam as primeiras imagens cinematográficas feitas entre os gregos. Ao lidar com as origens do cinema, Angelópoulos debruça-se ainda sobre a *Odisséia* de Homero, conferindo-lhe o estatuto de elemento estruturador de seu filme, ainda que não se trate de uma mera adaptação do texto literário.

O tema da viagem é recorrente na filmografia de Angelópoulos. Neste filme em especial, acredito que o tema do retorno assume uma nova feição, na medida em que incorpora uma viagem ainda mais profunda pelo universo homérico. Pode-se afirmar que, nos outros filmes do diretor, encontramos muitos ecos da literatura grega antiga, os quais se manifestam de diferentes maneiras. Contudo, não me parecem dialogar com a *Odisséia* do mesmo modo como acontece no

3. Devo observar que o personagem permanece inominável durante todo o filme. A abreviatura A. consta apenas nos créditos e no roteiro do filme.



filme em questão. A referência ao olhar e a *Ulisses*, que já aparecem no título do filme, constituem, assim, referências fundamentais para sua compreensão, e manifestam-se de modo bastante amplo e complexo na sua construção.

A exemplo do que Todorov considera em relação à *Odisséia* de Homero, quando afirma que o tema do poema não é o retorno de Ulisses, mas sim os discursos que o compõem, podemos considerar também que a viagem de retorno não se coloca como tema central do filme de Angelópoulos, mas que seu tema é justamente o olhar, ou os olhares que compõem o filme. Trata-se, desse modo, de dialogar com toda uma tradição estética, que fundamentalmente se estabelece a partir do nascimento da tradição literária ocidental, por um lado, e do nascimento do cinema, por outro. Refazer o percurso da tradição poética, refazer o percurso de Ulisses e dos irmãos Manákis, percorrer os vários olhares e, através do espelhamento, buscar a própria identidade, resgatar a si mesmo – assim Angelópoulos propõe uma reflexão sobre o cinema, sua vocação narrativa e seus vínculos com a história e a literatura.

O tema do autoconhecimento, expresso na máxima délfica “conhece-te a ti mesmo”, figura no filme como uma epígrafe, citada a partir do diálogo *Primeiro Alcibíades* de Platão (a citação aparece também no início de um poema de Seféris, *Os Argonautas*): “a alma, se quer conhecer a si mesma, deve olhar para outra alma” (PLATÃO, 1941). No diálogo de Platão, Sócrates interroga o jovem Alcebíades acerca de suas pretensões em iniciar uma vida política. Após demonstrar ao jovem seu total despreparo para tratar dos assuntos que pretende, aconselha-o a primeiramente seguir o preceito délfico, de modo a cuidar de sua própria alma. Ao investigar o significado da máxima, Sócrates utiliza como termo de comparação o espelho e a imagem que se vê espelhada na pupila dos olhos: “quando olhamos para os olhos de alguém que está na nossa frente, a nossa face se reflete naquilo que chamamos pupila, como num espelho. Aquele que olha vê aí sua própria imagem”⁴ (PLATÃO, 1941). Segundo esse raciocínio, é preciso olhar para algo que seja semelhante para ver a si próprio, como em um jogo de espelhos, que nos devolve a nossa própria imagem. Ao final do diálogo, após

4. As citações relativas ao *Alcibíades* de Platão, salvo indicação contrária, são traduções de A.M. Cruz.

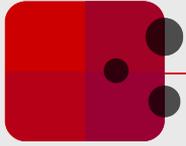


ter concordado plenamente com as prerrogativas socráticas, Alcibíades propõe o seguinte: “*é preciso que troquemos os nossos papéis, Sócrates. Eu tomarei o teu, e tu tomarás o meu. Porque a partir de hoje serei eu que te observarei e tu serás o meu observado*” (PLATÃO, 1941). O diálogo, deste modo, propõe que o autoconhecimento reside necessariamente no exercício da alteridade, pois para conhecer a si mesmo é preciso olhar para o outro, seja através da troca de papéis, seja através do espelhamento.

A epígrafe sugere o espelhamento, a dobra, o entrecruzamento de olhares como forma de conhecer-se a si mesmo. Segundo Horton, “*o cinema, concebido platonicamente, pode se tornar um meio de conhecer outras almas*” (1997, p. 184). A viagem empreendida por A., mais do que apenas ser motivada pela busca do filme perdido dos Manákis, tem por finalidade uma busca própria de suas origens e de sua identidade. Tendo vivido durante anos exilado nos Estados Unidos, ele retorna à cidade onde viveu, Florina, a fim de iniciar uma jornada de cunho pessoal, que em muitos pontos coincide com a biografia do próprio Angelópoulos⁵. Como sugere Alberó, “*seu exílio não é simplesmente o de uma pessoa que se viu obrigada a deixar a Grécia, senão fundamentalmente o de uma pessoa que não se reconhece e, portanto, não reconhece o mundo que a rodeia, e vice-versa*” (ALBERO, 2000, p. 72).

Cumprido, portanto, insistir: a viagem de retorno, o *nóstos*, possibilita uma reflexão tanto acerca das origens do cinema, quanto das origens da própria literatura. O diretor de cinema A. refaz o percurso dos irmãos Manákis, apresentando um olhar contemporâneo sobre a Grécia, entremeado com imagens antigas das primeiras películas balcânicas. Esses olhares entrecruzam-se ainda com o olhar de Angelópoulos e com o olhar de Homero. As sucessivas dobras que se podem estabelecer com relação a Homero, Ulisses, Angelópoulos, A. e os irmãos Manákis compõem um jogo especular que revela, a seu modo, a concepção de Angelópoulos em relação à obra de arte. Segundo Alberó, o cineasta considera a obra de arte como uma “forma de olhar”. Para ele:

5. No início do filme, quando o personagem retorna a Florina, o seu filme, que está sendo exibido ao ar livre, é o filme anterior de Angelópoulos, *To meteoro vima tou pelargou* (1991), que podemos reconhecer pela banda sonora, dublada em inglês.

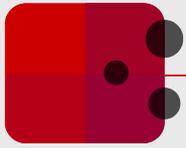


criar não é inventar, fundamentalmente é uma forma de olhar; o estabelecimento de novos vínculos entre as coisas e as pessoas, a constatação de que o mundo está aí, em contínuo movimento, e de que a obra artística fixa um olhar, um símbolo que contém em si mesmo uma imagem do mundo. (ALBERO, 2000, p. 72).

É bastante eloquente o relato de um acontecimento vivido por A. no santuário de Delos, quando o personagem percebe sua incapacidade de ver o mundo. Ele conta que, estando um dia no santuário do deus Apolo, tentou fotografar a paisagem com uma Polaroid; contudo, a imagem não se revelou, resultando a fotografia num preto total. Tentou repetidas vezes e o resultado foi o mesmo. Em virtude desse acontecimento, ele tomou consciência de sua cegueira e, nesse mesmo dia, decidiu empreender a jornada em busca do filme perdido dos Manákis.

O retorno se impõe, desse modo, como uma necessidade, uma tarefa infinita, uma volta incessante ao princípio, inscrevendo-se em uma noção de tempo circular. O personagem afirma nas cenas iniciais: “no meu fim está o meu começo (*in my end is my beginning*)”, citação do poema de T. S. Eliot, *East Coker*, também construído de modo circular; em sua fala final, que parece ser dirigida a Penélope, sobre seu retorno, insiste:

Quando eu retornar, estarei com as roupas de outro homem, com o nome de outro homem. Minha chegada será inesperada. Se você olhar incrédula para mim e disser “você não é ele”, eu lhe mostrarei os sinais, e você acreditará em mim. Eu direi a você sobre o limoeiro no seu jardim, sobre o canto da janela que resta à luz do luar e sobre os sinais do corpo, sinais de amor. E quando nós subirmos trêmulos para nosso velho quarto, entre um abraço e outro, entre palavras de amor, eu contarei a você a viagem durante toda a noite. E, nas noites seguintes, entre um abraço e o próximo, entre palavras de amor, a história de toda a humanidade – a história que nunca tem fim. *Um olhar a cada dia*, 1995.

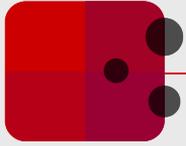


Nos dois momentos, a sugestão é de que a viagem não tem fim. O fato de A. ter conseguido afinal alcançar a meta proposta inicialmente, encontrando e revelando os rolos de filme, não significa o término da viagem, pelo contrário, parece ser o momento mesmo em que se inicia uma nova jornada. Na última fala de A., a aproximação com o mito de Ulisses se dá através das referências aos seus disfarces, a seus múltiplos nomes, às marcas que possibilitam o reconhecimento, ao reencontro do casal que se ama e, por fim, à sabedoria e à habilidade poética de Ulisses como contador de histórias. Vale a pena lembrar a profecia dirigida por Tirésias ao herói, no Hades, presente na *Odisséia* de Homero: depois que ele retornasse a Ítaca, faria ainda uma última viagem na qual encontraria a morte. Ainda que seja por demais enigmática, nos revela uma personagem em cujo destino a viagem está sempre presente.

Em muitos dos seus filmes, Angelópoulos trata diretamente da história recente da Grécia, como na trilogia produzida nos anos 70 - *Imeres tou 36*, *O Thiassos* e *I Kynighi* – que trata de acontecimentos históricos desde a década de trinta. Nota-se, em *To vlemma tou Odyssea*, que a crise de identidade do personagem A. é acrescida ainda por uma crise de identidade da própria Grécia, na medida em que se trata de um Estado relativamente novo, que passou por muitas guerras, vive cercado de conflitos étnicos e geográficos e, ao mesmo tempo, é o chamado “berço da civilização ocidental”. Resgatar ou reformular, através do olhar, a história e a memória dos Bálcãs, do cinema e da literatura – este é o ponto de partida de Angelópoulos.

Ao lidar com o legado mítico, com a história da Grécia, com sua história pessoal, com toda uma herança cultural – passando pelo cinema, pela literatura, pela filosofia, pelas tradições populares – o cineasta produz entrecruzamentos temporais, que estão presentes de forma muito expressiva na composição das sequências. O próprio Angelópoulos afirma que para ele não existe passado, apenas muitos presentes⁶. Ao negar uma distinção entre presente e passado, faz com que os dois tempos coexistam, imprimindo uma interação de caráter ativo

6. Informação oral, obtida durante o 44th Thessaloniki International Film Festival, Grécia, durante encontro de Théo Angelópoulos com os participantes do festival e o público (28/11/2003).

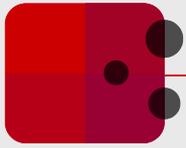


entre a história, a memória e o tempo da narrativa. Do ponto de vista formal, não se deve atribuir aos filmes de Angelópoulos uma utilização tradicional do *flash-back*, uma vez que ele trabalha o tempo passado como simultâneo ao presente, como se pode observar em algumas cenas (ALBERÓ, 2000, p. 108).

Angelópoulos faz uso da técnica de destruição do tempo na cena da morte de um dos irmãos Manákis, logo nos primeiros momentos do filme. A. e Manákis ocupam o mesmo plano na beira do mar, com um barco ao fundo, fundindo numa mesma sequência momentos que estariam a quarenta anos de distância. Pode-se observar aqui uma unidade espacial, acompanhada por uma ruptura da unidade temporal. Contudo, creio que podemos ir um pouco mais além e afirmar que Angelópoulos não estaria propriamente rompendo com a unidade temporal, mas sim criando um novo conceito de unidade temporal, distinto do aristotélico, em que tempos diversos podem coexistir sincronicamente.

O mesmo mecanismo de destruição do tempo está presente no momento de sua passagem pela fronteira com a Bulgária, porém de modo ainda mais dramático, pois A. passa a viver na pele de Yannákis Manákis, preso e condenado ao fuzilamento, na última hora convertido em pena de exílio. O personagem pode, desse modo, encarnar e reviver momentos cruciais da história balcânica e da vida do antigo cineasta, trazendo à tona um acontecimento passado, que, de certo modo, foi decisivo no percurso geográfico dos cineastas. Note-se aqui que Manákis também foi exilado, fato que contribui para sua identificação com o personagem A.

Além de representar vários papéis, como o de Ulisses e Manákis, A. revive momentos de sua infância na sequência do baile, que alude à visita de Ulisses ao Hades (ALBERÓ, 2000, p. 108). Quando A. passeia por Bucareste, encontra-se com sua mãe, que o trata como se fosse um menino, levando-o para casa em Konstanza, onde está acontecendo uma festa de Ano-Novo. Trata-se de um único plano-sequência, que lembra a estrutura de *O baile* de Ettore Scolla, na medida em que vemos a passagem dos anos retratada em na situação do baile. Já no filme de Angelópoulos são revividos fatos históricos que marcaram a infância do cineasta entre os anos quarenta e cinquenta: o reencontro com parentes já mortos; a volta de seu pai para casa, saído da prisão; a captura de seu tio; e,

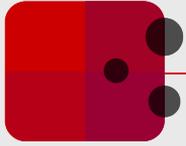


finalmente, em 1950, a permissão para que a família deixe a Grécia – tudo isso enquanto eles estão bailando e cantando. A cena culmina em uma fotografia, onde todos posam para a câmera, e A., ao integrar a foto, posiciona-se no centro e converte-se em uma criança.

A cena é bastante complexa na medida em que soma referências variadas, como a visita de Ulisses ao Hades, onde o herói se encontra com a mãe. Pode ainda relacionar-se com o episódio do reconhecimento da cicatriz de Ulisses, também da *Odisséia*. Neste trecho temos uma situação de *flash-back*, retratando um momento da infância de Ulisses junto a seus familiares. A complexidade da sequência produzida pelo cineasta é favorecida pela técnica da destruição do tempo, fazendo com que momentos distantes possam ocorrer numa mesma cena, sugerindo uma relação sincrônica. Referências históricas e musicais atualizam dados da cultura grega, de modo a resgatar cenas que estão presentes na memória pessoal do público receptor, como é o caso das festas de família, que possuem um caráter ritualístico fortemente marcado. Podemos ainda observar que as comemorações de ano novo são recorrentes nos filmes do cineasta e, neste caso em especial, a família de A. é composta por atores que trabalharam em outros de seus filmes anteriores. O entrecruzamento temporal é assim reforçado pela mescla de referências culturais diversificadas, capaz de produzir um olhar multifacetado e autorreflexivo.

Esta “descida ao Hades” remete-nos ainda ao mito de Orfeu, presente no filme como um tema narrativo conjugado ao tema de Ulisses. A presença marcante do tema musical também pode ser associada ao mito de Orfeu, músico exímio. Eades e Létoublon observam que o percurso do tema musical encontra um eco visual no decorrer do filme. Segundo as estudiosas, “todo o filme aparece, assim, como uma variação musical sobre o tema do exílio, variação que toma a amplitude de uma fuga (no duplo sentido do termo)”⁷ (LÉTOUBLON; EADES, 1999, p. 2). O “motivo do exílio”, composto por Eleni Karaiëndrou para a trilha sonora do filme *Taxidi sta Kythira (Viagem a Citera)*, filmado por Angelópoulos em 1984, pontua toda a película, imprimindo um

7. Coincidentemente, este mesmo fragmento já constava no texto de ROLLET, 1995, p. 170.



ritmo próprio e uma emoção própria a cada cena. Este filme, em particular, também contém forte referência à *Odisséia* de Homero, na medida em que aborda o retorno de um exilado grego à sua pátria⁸.

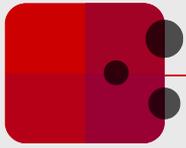
As estudiosas observam que o diretor constrói uma verdadeira “melodia visual, elaborada segundo os princípios da composição musical, literária ou pictórica” (LÉTOUBLON ; EADES, 1999, p. 4). Pode-se dizer que essa harmonia é intencionalmente construída por Angelópoulos, pois ele acredita que, na atualidade, as pessoas perderam muito de sua sensorialidade, estão cada vez mais racionais⁹, e seus filmes são concebidos de modo a estimular e a resgatar nos espectadores essas habilidades.

Ao tentar trazer de volta à vida a sua amada Eurídice, Orfeu vai até o Hades e não consegue resgatá-la, pois, no último instante, lança um olhar para trás, dirigido a sua amada, que lhe resulta fatal. O olhar mortífero de Orfeu presente no mito grego parece estar sugerido em duas cenas em particular, onde vemos mulheres que desaparecem no meio da neblina, após o encontro com A.: a primeira cena se dá em Florina, antes da partida do cineasta, e a segunda em Sarajevo, quando a filha de Ivo Levi some na neblina e é assassinada junto a seus familiares¹⁰. Posso dizer que o personagem A. se situa entre Ulisses e Orfeu, em uma posição de dúvida entre o reencontro com Penélope e a perda de Eurídice. A dúvida do cineasta é expressa na seguinte frase, proferida em uma das cenas iniciais: “no princípio existia a viagem, a nostalgia e a

8. Não poderia deixar de citar o estudo aprofundado que Sylvie Rollet publicou a respeito do filme *Taxidi sta Kythira*, no livro *Voyage à Cythère: la poétique de la mémoire d' Angelópoulos*, 2003. De um modo geral, posso dizer que o filme em questão apresentaria a ótica de Telêmaco, colocando em relevo o retorno de Ulisses à Ítaca, enquanto no *To vlemma tou Odyssea* o foco é colocado sobre o tema das viagens de Ulisses.

9. Informação oral, obtida durante o 44th Thessaloniki International Film Festival, Grécia, durante encontro de Théo Angelópoulos com os participantes do festival e o público (28/11/2003).

10. É interessante notar que neste filme a mesma atriz, Maïa Morgenstern, representa todos os papéis femininos que estabelecem referências à *Odisséia* Homérica: Penélope, Circe, Calipso, Anticléia e Nausícaa. Sobre o significado da neblina na *Odisséia* de Homero, e sobre como a neblina se relaciona com a morte, conf. o capítulo “Imagens Odisséicas - do visível ao invisível” (LAGE, 2004, pp. 36-59).



dúvida”. A melancolia e a incerteza são características marcantes da viagem empreendida por A., que percorre paisagens desoladoras, em busca de um olhar que se acredita estar perdido.

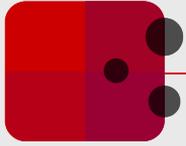
Seja através do olhar mortífero de Orfeu, seja através do olhar cognoscente de Ulisses, Angelópoulos revela seu próprio olhar sobre a Grécia e os Bálcãs. Assim como Godard trabalha, em *O desprezo*, o tema das pessoas que olham e que são olhadas¹¹, Angelópoulos constrói seu filme reunindo olhares diversificados. Conforme afirma Horton,

o olhar que devemos exercitar assistindo a *To vlemma tou Odyssea* ligamos aos protagonistas e viajantes de Angelópoulos, estabelecendo uma outra “comunidade”, a comunidade daqueles que olham e daqueles que são objetos do olhar. Assim como o personagem de Harvey Keitel é, ao final, unido à obra dos irmãos Manákis, do início do século, nós somos ligados ao todo contemporâneo e à (já antiga) jornada que Angelópoulos nos apresenta. (HORTON, 1997, p. 201)

Gostaria de citar uma cena presente no roteiro inicial de Angelópoulos, que foi excluída na fase final de montagem e transformada em um curta-metragem que integra um filme coletivo produzido em homenagem aos irmãos Lumière (*Lumière y compañía*, 1995), com a duração aproximada de um minuto. Trata-se das imagens projetadas dos negativos que o diretor A. tentava encontrar e revelar. A exclusão dessas imagens de *To vlemma tou Odyssea* é por demais significativa. Primeiramente, porque o fio condutor da viagem empreendida pelo cineasta é exatamente a procura e a revelação desses negativos, que acabam por não serem exibidos, senão através do semblante de A., quando assiste a sua projeção, refletindo em sua expressão facial as imagens que para nós estão ausentes.

Alberó acredita que o valor daquela película não reside em suas imagens, mas sim em algo mais simbólico, pois, como ele afirma, na qualidade de assistente de direção do filme,

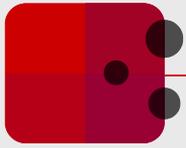
11. Conf. o capítulo “Godard e o Ulisses de Lang” (LAGE, 2004, pp. 95-124).



o roteiro previa a visualização da película, uma versão da Odisséia [filmada pelos irmãos Manákis], onde Ulisses se aproximava da câmera e olhava em direção ao objetivo, estabelecendo uma cena de reconhecimento entre o Ulisses de Angelópoulos (A.) e o Ulisses dos irmãos Manákis. (ALBERÓ, 2000, p. 119)

A cena sugere um exercício metalinguístico, pois coloca face a face Ulisses e A., Angelópoulos e Manákis, e ainda Angelópoulos e Homero. Assim, estas imagens encenariam o processo da tradução e da tradição estética, sugerida aqui pelo reconhecimento mútuo e pelos olhares entrecruzados. O jogo da troca de olhares institui, dessa forma, a possibilidade de diálogo entre as obras em questão, sem desconsiderar a sua recepção, tanto no campo literário, quanto no campo cinematográfico, sugerindo o entrecruzamento como mecanismo de toda uma tradição mimética.

Segundo Stathi, em Angelópoulos, “o que está fora do quadro é muitas vezes o núcleo da narrativa” (STATHI, 1999, p. 119). O modo como o espaço-*off* é trabalhado nesta cena põe em relevo o olhar de A., sua reação emotiva e as variações luminosas produzidas pela projeção do filme sobre seu corpo, permitindo a nós, espectadores do filme de Angelópoulos, uma identificação com o personagem. O núcleo da narrativa é assim deslocado, pois, longe de ser apenas a busca dos negativos e a revelação da película dos irmãos Manákis, converte-se propriamente no ato da visão ela mesma, como uma forma de diálogo e de atualização das imagens através da sua recepção. De um ponto de vista mais amplo, o périplo dos antigos cineastas seria mimetizado através do próprio filme de Angelópoulos, assim como as viagens de Ulisses e Homero, cujos olhares compõem um jogo de espelhamento, capaz de inserir-nos também, como espectadores do filme, nesse infinito abismo especular.



Referências

ALBERÓ, Pere. *Theo Angelópoulos*. La mirada de Ulises. Barcelona: Paidós, 2000.

HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 5ª. edição. São Paulo: Ediouro, 2002.

HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Manoel Odorico Mendes; edição de Antônio Medina Rodrigues. São Paulo: Ars Poetica / Edusp, 1996.

HORTON, Andrew. *The films of Theo Angelópoulos*. A cinema of contemplation. Princeton: Princeton University Press, 1997.

_____. [ed.]. *The last modernist: the films of Theo Angelópoulos*. Horton Westport: Praeger, 1997.

LAGE, C. F. *Para ver a Odisséia : entre a literatura, as artes plásticas e o cinema*. 01/12/2004. 192f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2004.

LÉTOUBLON, Françoise & EADES, Caroline. Le regard d'Orphée chez Théo Angelópoulos. In: *Revue de Littérature Comparée*. Didier Erudition, 4, 1999. Disponível em <http://orfeo.grenoble.free.fr/Annexes/angelo.htm>.

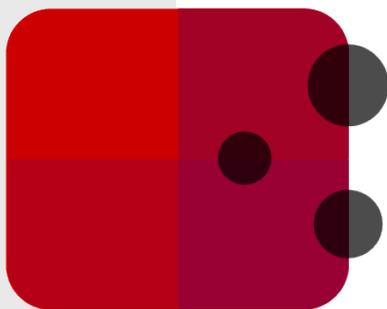
PLATÃO. *Alcíades*. Tradução de A. M. Cruz. Porto: Livraria Educação Nacional, 1941.

ROLLET, Sylvie. Le regard d'Ulysse: le cinéma cessera-il d'être sourd? In: *Études cinématographiques*. Théo Angelópoulos. Présenté par Michel Estève. Textes de Amengual et Ali. N^{os} 142-145, 3ª ed., Paris: Lettres Modernes, 1995, p. 167-75.

_____. *Voyage à Cythère: la poétique de la mémoire d'Angelópoulos*. Paris: L'Harmattan, 2003.

Referências filmográficas

Um olhar a cada dia (Le regard d'Ulysse). Direção de Theo Angelópoulos, 1995. Colorido, legendado. (Fita de vídeo – VHS).



Cinema e construção cultural do espaço geográfico¹

Maria Helena Braga e Vaz da Costa²

1. Artigo resultante de pesquisa em andamento com apoio financeiro do CNPq.

2. Possui Pós-Doutorado (2013) em Cinema pelo International Institute - University of California at Los Angeles - UCLA (apoio financeiro CAPES), Mestrado (1993) e Doutorado (2001) em Media Studies pela University of Sussex - Inglaterra. Professora Associada II - DE do Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN e Coordenadora do Grupo de Pesquisa Linguagens da Cena: Imagem, Cultura e Representação. Professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. E-mail: mhcosta@ufrnet.br



Resumo

Esse trabalho reflete sobre a noção de que as imagens cinematográficas exercem um importante papel na formação cultural do espaço geográfico. Portanto, a intenção aqui é considerar linguagem e narrativa fílmica como um importante fator na formação das experiências reais, visões, imaginações, entendimentos e percepções no contexto da produção de ambos os espaços: geográfico e fílmico.

Palavras-chave

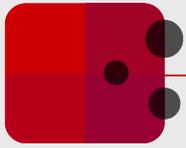
Cinema, espaço, cultura, geografia

Abstract

This paper comments on the notion that cinematic images play a main role on the cultural formation of geographic spaces. Hence, the foremost intention is to consider film's narrative and language as a key factor in the formation of real experiences, visions, imaginations, understandings and perceptions within the context of both the geographic and filmic spaces production.

Key-words

Cinema, Space, Culture, Geography

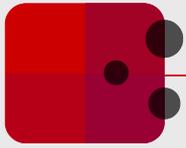


A imagem fabricada, controlada e distribuída pelos meios de comunicação ocupa atualmente lugar privilegiado nas construções culturais e por esse motivo tornou-se objeto de grande interesse para a pesquisa. Sendo o cinema um desses meios produtores, controladores e distribuidores de um grande número de imagens, objetiva-se nesse artigo refletir mais especificamente sobre as imagens cinematográficas como formadoras culturais do espaço geográfico.

Existe, no contexto dos estudos e pesquisas que se interessam pela “geografia fílmica”, uma perspectiva dominante: a dos Estudos Culturais (com seu *background* pós-estruturalista), que entende o cinema (o filme) como produtor de significados sócio-espaciais que se definem por meio da forma como estes são percebidos e vividos e também contestados e negociados através dos diversos meios (textos visuais e verbais) de produção de sentidos e significados.

Pretende-se aqui defender a idéia de uma correlação estreita entre a imagem fílmica de um determinado espaço geográfico e sua contrapartida na realidade concreta não pela via do entendimento da imagem fílmica como uma representação direta do real, mas pela via do entendimento da imagem e do espaço narrativo como elementos constituintes da própria formação, experiência e percepção do espaço geográfico real - e ainda como responsável pela construção do imaginário coletivo e cultural que substanciam e subjetivam sua existência e sua experiência.

Imagens fílmicas não simplesmente “fotografam” e “exibem” os espaços e lugares dados na realidade concreta, mas constroem o mundo (seus lugares e espaços) em termos visuais e narrativos. Atualmente devemos entender as “representações” como incluindo dois aspectos intrinsecamente interligados: por um lado, as “apresentações-interpretações”, como as narrativas e as imagens fílmicas e os significados que elas constroem e produzem; por outro lado, as “imaginações” (relacionadas aos lugares e espaços imagetificados e narrados) como realidades imaginadas. Essa “metodologia” tem com certeza bases nos escritos de Roland Barthes (1982) que defende “imaginação como significação”, e, portanto, nos ajuda tanto a aceitar o impacto das imagens nas realidades imaginadas, como também a entender o *como* e o *porquê* das “estratégias” imagético-urbanas.

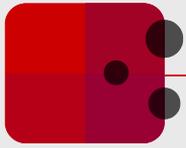


Para tanto, busca-se aqui demonstrar que o cinema por meio, talvez paradoxalmente e especialmente, dos filmes de ficção, com suas imagens de espaços geográficos, não serve unicamente ao propósito de observar e tornar visivelmente conhecido os espaços transitados e vividos pelo ser humano, mas em sua unidade e diversidade artística, nos auxilia na apropriação desses espaços. Podemos considerar que pela via da arte, nos permitimos perceber e conceber idéias e conceitos sobre o espaço que independem do crivo ou da relação com a realidade concreta ou menos ainda da tentativa de produção de uma verossimilhança. Como bem destaca Jean-Louis Comolli (2008, p. 180) em *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*: “É como modo de inscrição maior do invisível” que o cinema privilegia o espaço.

Filmes então servem não somente como objeto para a crítica, mas como reordenamento das “imaginações geográficas” que adquirimos do mundo. Por isso mesmo é que insisto em citar David Crang (1998, p. 44) quando ele explica que: “... o conhecimento da maioria das pessoas sobre a maioria dos lugares se adquire através da mídia de vários tipos, de maneira que, para a maioria das pessoas, a representação vem antes da realidade” (tradução nossa).

Por ser o cinema um aparato enraizado na ideologia do realismo, tradicionalmente considerado como um “meio de reprodução do real”, filme teria a capacidade de estreitar as relações entre o mundo real e sua imagem produzida. No entanto, partindo do princípio que o objeto fílmico pode ser pensado independentemente da sua relação com o objeto real a ponto de fazer sentido considerá-lo como apto até mesmo a tomar o lugar do objeto – substituí-lo em nossa mente através do processo da visão, da imagem fílmica que se apresenta aos nossos olhos, uma fusão de realidade e fantasia pode ocorrer e é isto que o renomado geógrafo inglês David Harvey (1996, p. 322) presume quando afirma que “Materialidade, representação e imaginação não são mundos separados” (tradução nossa).

Existe, sem dúvida alguma, uma forte relação entre a construção fílmica da narrativa do espaço geográfico (colocando os personagens dentro de locações geográficas específicas) e o mundo real das relações sociais (CRANG, 1998; LURY e MASSEY, 1999). Mais ainda porque trazer esses espaços para o campo do visível, da imagem, representa e acarreta partilhá-los ao desvelamento de sua

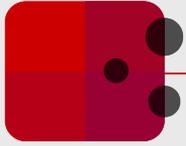


imagem, de seus elementos difusos ou ostensivos no que diz respeito à realidade e vivências proporcionadas pelos usuários desses mesmos espaços. O médico e etnólogo Félix-Louis Regnault, citado em Ramos e Serafim (2009, p. 90), já em 1896 constatava que *“O cinema aumenta a nossa visão no tempo como o microscópio a aumenta no espaço. Ele nos permite observar fatos que escapam aos nossos sentidos porque demasiados rápidos e fugazes”*.

Jean-Louis Comolli (2008) defende a noção de “engodo” que segundo ele é produzido pelo aparato cinematográfico. Comolli parte do princípio de que foi o cinema o grande responsável pelo aprendizado de diversas gerações de cinéfilos que familiarizados com as imagens fílmicas produzidas no contexto do aparato cinematográfico, seus códigos e convenções narrativos, aprenderam desde cedo que *“mostrar é na realidade esconder”*; e ele continua: *“Ver, no cinema, era ver que não se havia visto (bem), começar a ver de outra maneira. Ora, a tela não é mais uma máscara nem mesmo uma janela (Bazin): janelas e máscaras tornaram-se telas”* (p. 188). Interessante é que o que torna o “engodo” verdadeiramente enganador é o fato de que por mais que tomemos consciência dele, essa consciência não o atenua. Como ainda enfatiza Comolli (2008, p. 193): *“Longe de acabar com ele e de anular o seu encanto, essa consciência o garante, mais uma vez, como gozo”*.

Se a opinião generalizada sobre o cinema fosse de que este é muito mais um meio que “inventa” espaços e lugares, tanto quanto é da mesma forma resultante das maneiras de imaginar e pensar o espaço dado em realidade, e menos um meio de representação direta e estreita do mundo, todo e qualquer filme seria uma marca nítida de uma matriz ideológica que o conectaria com a forma de criação e produção humana inserida no contexto sócio, econômico, político e cultural e que seria identificada com facilidade no próprio espaço real sem necessariamente ser racionalizada apenas pela via da explicação da visibilidade evocada pela verossimilhança.

É preciso ressaltar que o filme, o cinema, a representação não estão fora do mundo. Não estão diante do mundo, olhando-o de fora, são eles próprios pedaços do mundo, são aquilo que do mundo se torna olhar (COMOLLI, 2008, p. 82-83).



Contudo, mesmo sendo os filmes entendidos sob o contorno do “espelhamento do real” para não tornar essa questão mais problemática, devemos considerar a opção de não tomar a imagem fílmica de um determinado espaço geográfico como sendo tributária da linguagem do próprio espaço dizendo de si mesmo através da sua imagem. Ou seja, a imagem fílmica não pode ser avaliada como sendo a própria manifestação do espaço diante de nós por meio da sua imagem bidimensional projetada. Os caminhos da pesquisa mais promissores, tendo em vista o exposto, são aqueles que negam, antes de qualquer coisa, a ideia de representação direta, de cópia, de espelhamento, uma vez que evitam a concepção de que o espaço é uma superfície lisa, que ele é algo estático, um corte no tempo, uma simultaneidade integrada, com conexões inter-relacionadas, sem desencaixes, por onde flui um único evento, uma única história.

Em acordo com Ford (1994), em muitos casos, as cidades são percebidas e conhecidas por meio do “papel” que elas ocupam no filmes. Esse “papel” tem certamente mudado com o passar do tempo – da modernidade para a pós-modernidade, por exemplo –, e se o espaço urbano (a cidade) raramente foi filmicamente representado como apenas um *background* ou lugar no qual a narrativa se desenvolve, certamente este se tornou uma imagem dominante e parte constituinte da narrativa e sua significação. Desde que *lugar* e *espaço* não são *backgrounds* passivos – nem para qualquer tipo de encontro social, nem para representações visuais e narrativas como filmes – sua investigação deve basear-se nas interações complexas entre as práticas econômicas, sociais, políticas e culturais (BAURIEDL e STRÜVER, 2011).

Faz-se necessário chamar atenção para o fato de que a área da “geografia fílmica” extrapola o contexto da análise de filmes como textos visuais e de entretenimento já que (1) entende filmes como documentos culturais que produzem (contestam) significados e (2) questiona se os efeitos produzidos pelo aparato cinematográfico são tentativas de introduzir significados subversivos ou não; o que com o tempo (re)configurariam as imagens por meio das quais os espectadores se “guiariam” no seu cotidiano urbano.

De acordo com Gillian Rose (2001) a “metodologia visual” para analisar a produção de significados deve considerar (1) a produção de uma representação,

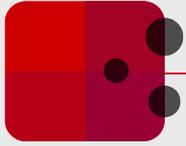


(2) a representação propriamente dita e (3) sua audiência. Esse método pode ser somado com o proposto por Hopkins (1994) que sugere que, no geral, existem três perspectivas dominantes no contexto da geografia fílmica: a geografia *no* filme (imagem dos espaços e lugares no filme); a geografia *do* filme (imaginações do espaço e lugares construídas pelas imagens fílmicas); e a geografia *de* filme (recepção das imaginações geográficas). Todas se baseiam e são constituídas pela ideia de que filmes tratam sobre – e brincam com – os lugares e os espaços, construindo ‘novos’ lugares e espaços e ‘novos’ significados por meio de suas construções narrativas.

Aitken e Dixon (2006) ampliam as três perspectivas mencionadas acima focando em *como* os significados são reconhecidos e qualificados pelas pessoas e pelos lugares por meio da sua aparência na tela, *como* esses significados intersectam os significados dominantes produzidos pelas diferentes mídias, e também como se dá a relação das novas tecnologias e seus efeitos na construção das imagens dos lugares e espaços bem como sua percepção.

Faz-se urgente e necessário, portanto, pensar o filme como um acontecimento resultante de articulações e desarticulações entre as multiplicidades simultâneas que coexistem em determinado lugar, e que, com suas imagens geográficas, nos apresenta e faz ver o mundo de determinada forma, sob um determinado ângulo e olhar provocando e criando um entendimento espacial particular. Segundo Renato Cunha (2009), uma “geografia criativa”, – referindo-se ao conceito posto pelo cineasta russo Lev Kulechov –, aquela que desconsidera a noção de que a imagem fílmica e sua construção do espaço fílmico advêm do real, já que pode ser produto do encenar ações em locais distantes e seqüenciá-las como se fizessem parte de um único espaço, pode ser o ponto de partida para a desmistificação da idéia consensual sobre filme ser cópia, reflexo direto do real.

Sendo parte da realidade, como poderia o filme ser apenas uma cópia dela? Filmes são mais que tudo signos culturais do mundo real. Por isto a persistência na correspondência ou interligação entre a realidade espacial (aquela que existe ou, presumidamente, faz parte do mundo físico, real) e a imagem da realidade revelada através das imagens culturais que influenciam as atitudes dos elementos e objetos que interagem no mundo real.

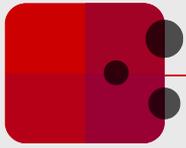


A paisagem cinematográfica não é, conseqüentemente, um lugar neutro para o entretenimento, ou uma documentação objetiva, ou um “espelho do real”, mas uma criação cultural subjetivamente e ideologicamente comprometida, em que significados do lugar e da sociedade são formados, legitimados, contestados e as vezes esquecidos. Intervir na produção e consumo da paisagem cinematográfica nos ajuda a questionar o poder e a ideologia da representação, e a política e problemas contidos na interpretação. Isso pode, principalmente, contribuir para uma finalidade mais ampla que é mapear as geografias sociais, espaciais, e políticas do filme (HOPKINS, 1994).

Parece, portanto, que as imagens do espaço geográfico influenciam a maneira como vemos, e entendemos e como nos comportamos em seu contexto. Nesse caso, o espaço concreto também se torna um espaço que se constitui em um sistema de significação influenciado, modificado, e re-estruturado pelo cinema. Pouco a pouco, parafraseando Comolli quando ele se refere à imagem da cidade, a paisagem geográfica substitui a paisagem real, ou melhor, se torna o real de toda paisagem. Como também o geógrafo cultural Denis Cosgrove (1984, p. 1) escreveu: “a paisagem é uma maneira de ver”, ou ainda “é uma maneira de fazer o mundo visível” (1984, p. 8) (tradução nossa). O cinema é simultaneamente uma maneira de ver e de criar o mundo.

Sabemos que “O cinema não filma o mundo, mas o altera em uma representação que o desloca” (COMOLLI, 2008, p. 179). Através do texto e da linguagem, o espaço fílmico auxilia na interpretação da realidade, das espacialidades presentes na realidade concreta conectando-as aos indivíduos. O espaço geográfico no filme é assim imagem e símbolo que, a um só tempo, “molda” nossa visão do mundo em geral e do espaço em particular (re)produzindo a “verdade” do lugar. Stephen Daniels e Denis Cosgrove (1988) chegam à conclusão similar no seu trabalho sobre a idéia de paisagem considerando-a uma imagem cultural que estrutura e simboliza os lugares.

Para entender uma paisagem construída ... é normalmente necessário entender as representações escritas e verbais da mesma, não como ‘ilustrações’, imagens destacadas do todo, mas como imagens constituintes



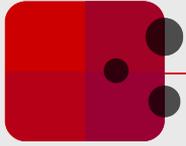
do(s) seu(s) significado(s). E, claro, todo estudo da paisagem termina por transformar o significado, adicionando-lhe outra 'camada' de representação cultural (DANIELS e COSGROVE, 1988:1) (Tradução nossa).

Apesar de Daniels e Cosgrove (1988) não mencionarem o cinema, muito do seu trabalho sobre a paisagem e sua representação em textos literários pode ser aplicado aos filmes. A imagem fílmica do espaço geográfico é também uma expressão cultural. Como a paisagem é mais do que um *display* de uma materialidade física, mais do que uma ilustração de um lugar específico em um tempo específico, o mesmo se aplica às imagens fílmicas dos espaços geográficos.

Considere-se, por exemplo, a noção de paisagem como imagem e símbolo. Considere-se a imagem adquirida através do aparato fílmico – a imagem concebida por um meio artístico. A noção de que qualquer representação, que a arte *per se* “reflete” o mundo real se torna cada vez mais insólita, pois se a visão é socialmente construída e culturalmente localizada (HALL, 1997), pode-se argumentar também que não existe uma realidade a ser refletida pelos sistemas e meios imagéticos culturais.

O mundo não é pré-formado, esperando para ser 'visto' pelo olho humano. Não há nada intrinsecamente formado, interessante, bom ou belo como nossa visão cultural dominante parece sugerir. A visão é uma prática cultural qualificada (JENKS, 1995:10) (Tradução nossa).

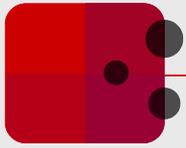
Mas se o filme não reflete o “real”, uma realidade concreta, o que ele reflete? Coloquei (COSTA, 2002) esse mesmo questionamento em outra ocasião discutindo acerca do trabalho de Barnes e Duncan (1992) sobre os textos literários e sua argumentação sobre a noção de intertextualidade: a realidade agora pode ser considerada como um “texto”, uma imagem, um conceito que define elementos concretos, mas não somente eles. O mundo “real” se torna, então, um conjunto de atos, crenças, pensamentos e imagens, que aparecem dentre outras formas de construção culturais e artísticas. O espaço é então constituído e construído por diferentes discursos que não somente dão sentido a eles mesmos, mas também interagem de uma forma tal que acabam por modificar-se e criar a “verdade” objetivada do lugar.



Em *A invenção da paisagem* Anne Cauquelin (2007) chama a atenção para o fato de que no processo de visualização de um espaço/lugar, qualquer composição imagética realizada pelo artista, atribui àquilo que é representado um valor de “verdade”, pois diferentemente da noção genérica de que o texto verbal (a palavra) pode mentir a imagem por sua vez parece fixar o que existe; isto é, a arte visual cristaliza a imagem no tempo e no espaço e é percebida e aceita como intrinsecamente relacionada à “verdade” do que representa. Ao invés do receptor transferir as supostas verdades do mundo físico, real, para o mundo fílmico no sentido de preencher as lacunas significativas à construção do universo ficcional, acontece o inverso: a ficção, o texto fílmico, condiciona e coordena o entendimento da imagem como verdade sobre o objeto que esta apresenta.

O cineasta explora, normalmente com detalhes, os aspectos sensíveis do objeto filmado. Interessante é perceber que filme não diz respeito somente ao visível (aquilo que é mostrado em forma de imagem), mas igualmente ao não visível – o tátil, o olfativo, o gustativo – que é também em certos casos construído e indicado pelo filme graças à relação direta existente e apreendida entre a visão e a audição propiciada pelo cinema. Exemplos óbvios são respectivamente, *A Partida* (Yojiro Takita, 2009), *Perfume* (Tom Tykwer, 2006) e *A Festa de Babete* (Gabriel Axel, 1987).

Nesse contexto, vale a pena citar a referência ao uso da *voz-off* e *voz-over* por Mary Ann Doane (2003, p. 462) quando ela argumenta sobre a construção pela linguagem narrativa fílmica de um “corpo fantasmático”. Aquele que proporciona uma possibilidade de negar “o enquadramento como limite e uma afirmação da unidade e homogeneidade do espaço representado”. A “invisibilidade” do corpo no enquadramento, relacionada à sonoridade da voz no espaço acaba determinando a construção de um espaço que contraditoriamente define-se pelo “som”, não pelo visual, pela imagem do corpo humano de onde emana a voz e o espaço em que este se coloca. Claro que Doane se refere ao espaço de representação argumentando por 3 tipos de espaço que entram em jogo no cinema: (1) O espaço da diegese: sem limites físicos, espaço virtual construído pelo filme; possui particularidades audíveis e visíveis (seus objetos podem ser tocados, cheirados, degustados); (2) O espaço visível da tela (receptor da imagem): mensurável; contém os significantes visíveis; (3) O espaço acústico da sala de projeção: espaço visível que envolve o espectador.

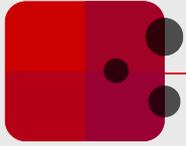


A *voz-off* no cinema narrativo clássico, insiste a autora, se configura como ótimo exemplo no qual “os três espaços passam por elaborada superposição. Pois o fenômeno da *voz-off* não pode ser compreendido fora de uma consideração sobre as relações estabelecidas entre a diegese, o espaço visível da tela, e o espaço acústico da sala de projeção” (DOANE, 2003, p. 465). Assim, a *voz-over* (no documentário ou durante um *flash-back*) é de fato uma voz “descorporalizada”.

O lugar onde o significante se manifesta é o espaço acústico da sala de projeção, mas este é o espaço com o qual ele menos se relaciona. A *voz-off* aprofunda a diegese, dá-lhe uma dimensão que excede a da imagem, e assim apóia a alegação de que existe um espaço no mundo ficcional o qual a câmera não registra. A sua própria maneira, credita espaço perdido (DOANE, 2003:465).

Esses espaços também podem ser superpostos no caso do uso cinematográfico dado a algumas imagens de determinada geografia. No caso, o reconhecimento do lugar, de um espaço geográfico específico (presente ou não na realidade concreta) pode ser construído pela narrativa e transmitido ao espectador por meio da articulação e contraposição dos três espaços citados em Doane formando assim uma imagem vivência ao mesmo tempo próxima e distante da realidade.

Concluindo, pode-se dizer que filme é um meio artístico e de comunicação intercultural e sensitivo, pois é capaz de flexibilizar e relativizar princípios que normalmente são tidos como únicos e universais e proporcionados unicamente na realidade concreta (vívida). Mas, o cinema promove e possibilita outro tipo de vivência, uma vivência de uma realidade alternativa. Nesse sentido, a imagem do espaço geográfico no filme é uma imagem cheia de significados. É uma paisagem criada por imagens “escolhidas” previamente e que, juntas, não apenas se tornam uma imagem diferente, mas também são capazes de dizer muito sobre a imagem original e/ou advindo a partir da imaginação. Sendo a imagem geográfica no filme produto da imaginação e da subjetividade de atores partícipes na concepção e realização dos dois mundos (concreto e fílmico), esta trabalha como uma “ponte” para o entendimento dos espaços e dos lugares que vivenciamos em qualquer formato.



Referências

- AITKEN, Stuart.; DIXON, Deborah. *Imagining geographies of film*. Erdkunde, v.60, n.4, 2006, p. 326-336.
- BARNES, Trevor J.; DUNCAN, James S. *Writing worlds: discourse, text & metaphor in the representation of landscape*. London: Routledge, 1992.
- BARTHES, Roland. *Image, music, text*. London: Fontana Press, 1982.
- BAURIEDL, Sybille.; STRÜVER, Anke. Strategic staging of urbanity: urban images in films and film images in Hamburg's city marketing. In: SCHMID, Heiko; SAHR, Wolf-Dietrich e URRY, John. (Eds.). *Cities and fascination*. Surrey: Ashgate, 2011, 169-186.
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- COSGROVE, Denis. *Social formation and symbolic landscape*. London: Croom Helm, 1984.
- COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. *Paisagem e simbolismo: representando e/ou vivendo o real?*. Espaço e Cultura, UERJ, n.15, 2002, p. 41-50.
- CRANG, Mike. *Cultural geography*. London: Routledge, 1998.
- CUNHA, Renato. *O cinema e seus outros*. Brasília: LGE Editora, 2009.
- DANIELS, Steven.; COSGROVE, Denis. *The iconography of landscape*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- DOANE, M. A. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In *A experiência do cinema*, Xavier, I. São Paulo: Edições Graal Ltda., 2003, p. 457-475.
- FORD, L. Sunshine and shadow: lighting and color in the depiction of cities in film (119-136). In AITKEN, S.; ZONN, L. (Eds.). *Place, power, situation and spectacle: a geography of film*. Lanham: Rowman & Littlefield, 1994.
- HALL, S. (Ed.). *Representation: cultural representations and signifying practices*. London: Sage Publications, 1997.



HARVEY, D. *Justice, nature & the geography of difference*. Oxford: Blackwell Publishers, 1996.

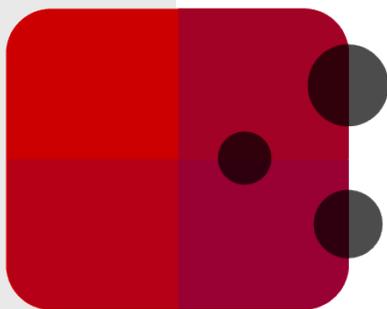
HOPKINS, J. Mapping of cinematic places: icons, ideology, and the power of (mis)representation. In *Place, power, situation and spectacle: a geography of film*. AITKEN, S. C.; ZONN, L. E. (Eds.). Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 1994, p. 47-65.

JENKS, C. (Ed.). *Visual culture*. London: Routledge, 1995.

LURY, K.; MASSEY, D. *Making connections*. Screen, Oxford, v.40, n.3, Autumn 1999, 229-238.

RAMOS, N.; SERAFIM, J. F. *Cinema e mise en scène: histórico, método e perspectivas da pesquisa intercultural*". *Repertório*, Ano 12, n. 13, 2009, 89-97.

ROSE, G. *Visual methodologies: an introduction to the interpretations of visual material*. London: Sage Publications, 2001.

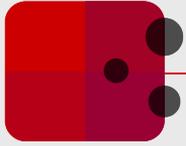


Permanência e desaparecimento: a cidade e o cinema de Tsai Ming-Liang¹

Cecília Antakly Mello²

1. Esse artigo faz parte da pesquisa "Movimento e espaço urbano no cinema contemporâneo", financiada pela FAPESP - Bolsa de Pós-Doutorado (2008-2011) e realizada junto ao Departamento de Cinema, Rádio e Televisão, ECA-USP. Em 2010, com apoio da FAPESP, realizei estágio de pós-doutorado como "Visiting Fellow" da Taipei National University of the Arts, Taiwan. Agradeço ao Prof. Lee Daw-Ming pela supervisão durante minha estada em Taipei.

2. Jovem Pesquisadora Fapesp, Departamento de História da Arte, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Unifesp Campus Guarulhos. E-mail: cicamello@yahoo.co.uk



Resumo

Pensar no cinema como uma forma de arte afinada com o urbano e capaz de proporcionar uma *flânerie* imaginária através da cidade me parece ponto de partida para uma análise dos filmes do diretor malaio/taiwanês Tsai Ming-Liang. sua obra ocupa uma posição de centralidade no cinema contemporâneo devido a seu engajamento privilegiado com o espaço urbano e a arquitetura. Para conhecê-la melhor, este artigo traz uma análise juntamente com uma entrevista com o cineasta, que se complementam como reflexão sobre a obra e o espaço que ele ocupa no cinema contemporâneo.

Palavras-chave

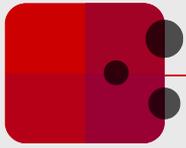
Cinema, China, Tsai Ming-Liang

Abstract

To think of cinema as a form of art which shares an affinity with the urban and promotes an imaginary *flânerie* through the city space seems to be an excellent starting point for an analysis of the films of Malay/Taiwanese director Tsai Ming-liang. His work occupies a position of centrality in contemporary world cinema in its privileged engagement of space and architecture, and in its indissociable rapport with the urban space. This article is dedicated to an analysis of three of his films from the point of view of their relationship with the city, and is complemented by an interview with the director. They together offer a reflection on his work and his role in contemporary cinema.

Keywords

Cinema, China, Tsai Ming-Liang

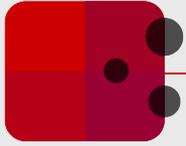


A relação entre cinema e cidade tornou-se um ponto central na teoria do audiovisual de meados dos anos 1990 em diante, e como sugere Julia Hallam “é cada vez mais reconhecida como a base arquetípica para a análise da experiência visual e sensorial, forma e estilo, percepção, cognição e o sentido da imagem fílmica e do texto fílmico” (HALLAN, 2010, p. 277). Dentro da multiplicidade de estudos que emergiram nos últimos anos, os escritos de Giuliana Bruno se destacam como especialmente originais e instigantes. Seu trabalho expande a qualidade sensorial da experiência cinematográfica identificada por Gilles Deleuze, que assinalou nos anos 1980 uma mudança do paradigma óptico para o háptico (DELEUZE, 1985). Em seu monumental *Atlas of emotion*, Bruno sugere ser o cinema uma arte essencialmente espacial:

Preso no olhar Lacaniano, cujo impacto espacial não fora explorado, o espectador de cinema se transformou em um *voyeur*. Por contraste, quando falamos de *site-seeing* sugerimos que, por conta da mobilização espaço-corporal de um filme, o espectador é na realidade um *voyageur*, um passageiro que atravessa um terreno háptico, emotivo. (BRUNO, 2007, p. 15-16)

Na passagem de ótico para háptico, de *voyeur* para *voyageur*, a ideia do cinema como herdeiro direto da perspectiva Renascentista é posta por terra, e a apreciação do espaço fílmico passa a ser considerada a partir da experiência tátil e do movimento. O cinema, de acordo com Bruno, proporciona uma viagem emotiva através de espaços múltiplos. Ao evocar a conhecida frase de Michel de Certeau “toda narrativa é uma narrativa de viagem – uma prática espacial”, Bruno sugere que “o cinema é a narrativa de viagem por excelência. As narrativas fílmicas, geradas por um espaço, e em geral filmadas em locação, nos transportam para um lugar” (BRUNO, 1997, p. 46). Assim, o visionamento de filmes é, nos termos de Bruno, “uma forma imaginária de *flânerie*” (BRUNO, 2007, p. 16).

Pensar no cinema como uma forma de arte afinada com o urbano e capaz de proporcionar uma *flânerie* imaginária através da cidade me parece um excelente ponto de partida para uma análise dos filmes do diretor malaio/taiwanês Tsai Ming-liang. Sua obra sem dúvida ocupa uma posição de centralidade no cinema contemporâneo devido a seu engajamento privilegiado com o espaço

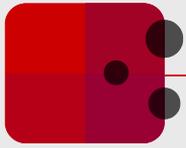


urbano e a arquitetura. Esse espaço urbano, a partir de *Os rebeldes do deus néon* (*Qing Shao Nian Ne Zha*) em 1992 até *Goodbye, Dragon Inn* (*Bu San*) em 2003, incluindo seus teledramas, é a cidade de Taipei, capital de Taiwan. O espectador fiel desta obra singular que, construída a partir de uma teia de temas, personagens e espaços afins que se alimentam uns dos outros de filme a filme, começará em pouco tempo a criar intimidade com o mundo cinematográfico de Tsai. Minha própria experiência com seu cinema guiou grande parte das investigações sobre a relação entre o cinema e o espaço urbano, já que foi através do visionamento de seus filmes que senti como se tivesse ido repetidas vezes a Taipei, antes mesmo de ter estado lá fisicamente. Através dessa forma imaginária de *flânerie*, passei a conhecer e reconhecer as avenidas, os mercados noturnos, as ruas cheias de motocicletas, um cinema, a passarela de pedestres, um apartamento, e vários banheiros públicos.

Levando-se em conta a revalorização do cinema como uma arte espacial, e partindo de uma categorização do espaço como algo dinâmico, definido acima de tudo pela mobilidade (MASSEY, 2008), este artigo vai procurar identificar a relação entre espaço, tempo e memória nos filmes *A passarela se foi* (*Tianqiao bu jianle*, 2002), *Adeus, Dragon Inn* (*Bu san*, 2003), *It's a dream* (*Shi meng*, 2007), traçando um paralelo entre a efemeridade da cidade e a efemeridade do cinema, à luz de suas constantes mutações. Como tentarei evidenciar, os três filmes partem de uma observação acerca do desaparecimento urbano, no primeiro de uma passarela de pedestres e nos outros dois de um antigo cinema, mas dão um passo adiante ao aliar essa reflexão a um questionamento correlato acerca da transformação da arte cinematográfica como até então a conhecíamos. Ao fazê-lo, evidenciam a tensão inerente ao cinema – a arte realista por excelência de André Bazin – entre a permanência e o desaparecimento, entre o movimento e a *stasis*, entre a vida e a morte.

A forma da cidade e o coração de um mortal

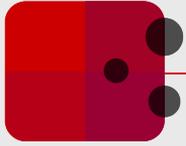
Se o espaço é uma categoria dinâmica, e a mobilidade das cidades uma versão exagerada da espacialidade em geral ((LURY e MASSEY, 1999, p. 231), é plausível supor que, em determinados momentos históricos, uma determinada cidade ou



idades sofrerão com maior intensidade do que outras com o intrínseco fluxo espacial. Escrevendo na época do Segundo Império francês e confrontado com as mudanças radicais promovidas pelo prefeito de Paris, Georges Haussmann, que por 17 anos foi responsável por um programa de modernização radical da cidade sob encomenda de Napoleão III, o poeta Charles Baudelaire soube melhor do que ninguém trazer a instabilidade do espaço urbano para seus versos em “Tableaux Parisiens”, incluídos na coletânea *Les fleurs du mal* (*As flores do mal*), (BAUDELAIRE, 1964). Em “Le cygne” (“O cisne”), por exemplo, ele escreve: “a velha Paris não é mais”, e encerra entre parênteses “(a forma de uma cidade muda mais rápido, ai de mim! que o coração de um mortal)” (BAUDELAIRE, 1964, p. 107)³. Sabe-se que Baudelaire foi o *flâneur* urbano por excelência, atravessando a Paris que deixava para trás seu passado medieval e abraçava a modernidade, com bairros antigos dando lugar a novas avenidas. Ele escreveu sobre a forma da cidade e o coração dos mortais, e transformou em versos essa relação complexa, evidenciando de que modo o espaço urbano está impregnado de memória e emoções.

Nas últimas duas décadas, essa noção adquiriu um significado especial no contexto das transformações radicais observadas em várias cidades asiáticas, que parecem estar acontecendo com maior intensidade do que em outras partes do mundo, ou pelo menos com menos respeito ao passado. Também é verdade que o cinema contemporâneo em diferentes cidades vem registrando esse espaço urbano instável. Um dos melhores exemplos desse olhar privilegiado sobre a cidade efêmera são os dois últimos filmes da Trilogia de Fontainhas do diretor português Pedro Costa, *No quarto da Vanda* (2000) e *Juventude em marcha* (2006). Na China, a obra de Jia Zhang-ke é talvez a mais instigante entre inúmeras outras dedicadas ao desaparecimento do velho e ao surgimento do novo, com destaque para sua obra-prima *Em busca da vida* (*Sanxia haoren*, 2006), filmado em Feng Jie, cidade às margens do rio Yangtze na China e que em 2006 estava prestes a ser completamente submersa pela represa da Usina das Três Gargantas. O cinema, com a sua capacidade única de captação do

3. “La forme d’une ville change plus vite, hélas! que le coeur d’un mortel.”

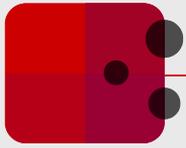


real, parece nos permitir ver, mais do que qualquer outra arte, a natureza dessa instabilidade, refletindo sobre ao invés de simplesmente refletir a cidade, nos termos de Dudley Andrew (2010, p. 39).

Eu diria que o cinema de Tsai, assim como o de Costa e Jia, contém uma preocupação análoga com o espaço urbano efêmero, e que ele articula essas preocupações através de uma estética original nos filmes *A passarela se foi*, *Adeus, Dragon Inn* e *It's a dream*. Como mencionado anteriormente, o espaço urbano no seio das preocupações temáticas e estéticas encontradas em muitos dos filmes de Tsai, incluindo *A passarela se foi*, *Adeus, Dragon Inn*, é Taipei e seus arredores. A cidade foi a principal base da ocupação japonesa de Taiwan de 1895 a 1945, antes de se tornar a capital da República da China sob a liderança de Chiang Kai-shek. Com a gradual abertura política nos anos 1970 e o consequente relaxamento da legislação urbanística, que incluiu a rescisão da proibição de construção de novos hotéis e arranha-céus, e principalmente após o fim da lei marcial em 1987, Taipei sofreu uma modernização apressada com planejamento esporádico ou inexistente. Essa modernização foi seguida de um esforço para melhorar a qualidade de vida na cidade densamente povoada, com a construção de uma rede subterrânea de metrô (conhecida em inglês como *Municipal Rapid Transit - MRT*), grandes avenidas e parques, todos nas últimas duas décadas. Tais transformações tiveram um impacto sobre o cinema de Tsai Ming-liang, como ele explicou em diversas entrevistas, especialmente durante os anos 1990 e início de 2000. Aqui ele fala em 1997 ao *Cahiers du Cinéma*:

Taipei é uma cidade em constante mudança. E pude observar essas mudanças, de um estágio simples e primitivo para a complexidade caótica de uma metrópole moderna. ... Eu senti uma espécie de impotência diante dessa mudança inexorável. A cada filme, tentei reconhecer as diferentes etapas desse processo. ... Eu sou muito sensível à atmosfera da cidade: somos incessantemente confrontados com as mudanças a nível visual e afetivo. (REYNAUD, 1997, p. 36)

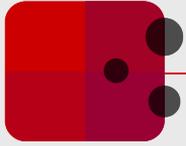
Nesta citação, de ecos baudelairianos, Tsai alude ao efeito das transformações urbanas em seus habitantes e também à forma como o cinema, capaz de



registrar e preservar um espaço em desaparecimento, se relaciona com estas mudanças. Disso Tsai parece derivar uma urgência, de sobretons nostálgicos, de filmar esse espaço instável, e esta parece constituir uma das principais motivações de seu cinema.

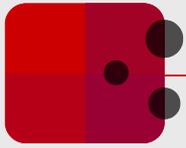
Um desses espaços é a área em torno da Estação Central de Taipei, onde costumava haver uma passarela para pedestres sobre uma grande avenida. A passarela era uma ligação entre lugares além de um lugar de passagem e de comércio. Foi nela que a personagem Shiang-Chyi comprou um relógio de Hsiao Kang antes de partir de viagem a Paris em *Que horas são aí?* (*Ni Nei Bian Ji dian*), realizado por Tsai em 2001. Ela agora está de volta a Taipei e descobre que *A passarela se foi* neste filme de 25 minutos, concebido como uma espécie de “coda” para *Que horas são aí*. O retorno é nada mais do que desorientador para Shiang-Chyi. O filme abre com cinco planos nos quais ela aparece cercada de superfícies que transmitem ou refletem imagens em movimento. O primeiro é um plano-sequência de dois minutos no qual ela está parada de costas para a câmera olhando para um enorme telão montado na parede de um prédio comercial, o que cria um efeito de *mise-en-abîme*. O telão transmite propagandas de videogames, cosméticos e restaurantes. Shiang-Chyi permanece imóvel diante das imagens, assim como a câmera, enquanto ao seu redor todos se movem com rapidez. Nos próximos planos as superfícies reflexivas em torno dos edifícios formam uma infinidade de ilusões óticas que contribuem para o efeito desorientador desse espaço na personagem, que parece estar perdida ou buscando algo. É possível também observar a recorrente imagem de uma mulher empurrando uma mala de rodinhas (Lu Yi-Ching), andando rapidamente de um lado para o outro. Após essa abertura, que dura os cinco minutos iniciais do filme e cria um ambiente de difícil compreensão, finalmente vem à tona a razão da perplexidade de Shiang-Chyi e do ir e vir incessante da mulher com a mala: ambas buscavam uma maneira de atravessar a avenida, diante da ausência da antiga passarela.

Shiang-Chyi decide então seguir Lu Yi-Ching e ambas cruzam a avenida em um local proibido. Uma vez do outro lado, a dupla é parada por um policial de trânsito que lhes dá uma multa, explicando que a passarela fora substituída por uma passagem subterrânea, tornando-se assim invisível. Isso de fato ocorreu na



Taipei real, conforme o próprio cinema parece tornar evidente (a passarela ainda estava lá em *Que horas são aí?* filme do ano anterior). Trata-se aqui do que escolhi chamar de um impulso arqueológico do cinema, derivado da qualidade ontológica da imagem fotográfica e de sua capacidade única de preservar o real como um documento. Assim é que, diante de um espaço instável, o cinema é capaz de preservar diferentes camadas da realidade, tomadas em tempos diferentes, e que por sua vez serão percebidas e vivenciadas em outros tempos. Além de atestar para a constante mudança do tecido urbano em Taipei, a confusão de Shiang-Chyi demonstra de que modo as memórias estão contidas em espaços, apesar de serem comumente percebidas como um fenômeno puramente temporal. Ao retornar à sua cidade, ela parece procurar por aquilo que estava escrito/inscrito em sua memória, mas o espaço outrora familiar está marcado por uma falta. Não por acaso, Shiang-Chyi também se dá conta de que perdeu sua carteira de identidade após cruzar a avenida, e busca o policial de trânsito para verificar se ele por ventura havia ficado com o documento por engano. A perda do cartão de identidade acentua sua própria confusão em um espaço estranho, que não se encaixa em sua memória. Aqui, a cidade é tanto familiar quanto assustadora, tanto *heimlich* (em inglês *homely* - familiar) quanto *unheimlich* (*unhomely* - estranho), nos termos de Freud ([1919] 1976), que soube conceituar a ambivalência dessa classe de “susto” no qual o familiar permanece escondido em algum lugar – até mesmo dentro da palavra. Em suma, é através dos planos alongados em locação que o espectador de *A passarela se foi* compartilha com a personagem uma experiência através da qual a geografia do espaço urbano e sua própria geografia emocional parecem estar em desacordo.

Em seu artigo sobre *A passarela se foi*, Brian Hu sugere que tanto o cinema quanto a cidade são objetos de nostalgia para Tsai: “Como é vividamente demonstrado pelo telão colado em um arranha-céu e gritando palavras de ordem para os pedestres, cidade e cinema estão intimamente relacionados: a corrosão de um é paralela à deterioração do outro” (HU, 2003). Assim, seria possível traçar uma analogia entre a perda da carteira de identidade – e a perda de identidade – da personagem e a efemeridade da cidade que, assolada por constantes mudanças, parece também perder sua identidade. Mas Tsai vai ainda mais longe em sua



reflexão acerca da permanência e do desaparecimento: Shiang-chyi continua a rondar pela região da Estação Central de Taipei, e aos poucos nos damos conta de que, mais do que a passarela, ela buscava de fato Hsiao Kang, o vendedor ambulante de relógios que conhecera em *Que horas são aí?*. Em um momento eles se cruzam em uma escada rolante, mas ela não o vê. No penúltimo plano-sequência Hsiao Kang aparece em um teste de elenco para um filme pornô, vestido como um médico e em frente a uma câmera mini-DV. Ao colocar o avental branco é Hsiao Kang que agora perde a sua identidade, e o 35 mm dos filmes de Tsai é “substituído” pela câmera digital. Aqui, *A passarela se foi* ecoa o epílogo de *Um gosto de cereja* (*Ta'm e guilass*, 1997) de Abbas Kiarostami, em que, como observa Laura Mulvey (2006, p. 124), a morte do protagonista sugere a morte do cinema, e seu renascimento é operado por meio da imagem do vídeo. Ao posicionar seu ator fetiche e alterego Hsiao Kang em frente a uma câmera digital e como aspirante a ator pornô, Tsai termina por tecer uma bela analogia entre o cinema e a cidade, ou o espaço instável e a imagem instável, à beira do desaparecimento, ou talvez de um recomeço.

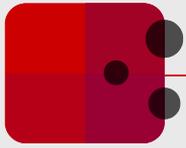
O filme seguinte a *A passarela se foi*, realizado em 2003, recebeu o título em português e em inglês de *Adeus, Dragon Inn* (*Goodbye, Dragon Inn*). Em mandarim foi chamado de *Bu san*, que por si só significa “não deixar”, “não deixou” ou “nunca separados”, mas que é comumente usado em conjunto com *bu jian* para formar a expressão “*bu jian bu san*”, que significa “não vamos embora até que nos encontremos”. A outra metade dessa frase, *Bu jian*, foi dirigida por Hsiao Kang no mesmo ano, com o título em inglês *The missing*. Os dois filmes foram concebidos como um projeto comum e compartilham o tema do desaparecimento. Em *Bu san*, um antigo cinema localizado em Yong He, um distrito de Taipei, está condenado. O espectador do filme de Tsai compartilha com os espectadores do cinema Fu Ho, e em particular com um jovem rapaz japonês que se abriga da chuva no interior da sala, sua última sessão, com o clássico de *wuxia* *Dragon Gate Inn* (*Long Men Ke Zhan*), dirigido por King Hu em 1966. Não por acaso, a primeira frase dita por um personagem no filme de 1966 (e que pode ser ouvida em *Adeus, Dragon Inn*) contém a expressão *bu san* para se referir ao espírito do general Yu, decapitado pelo eunuco rival



Zhao durante disputas políticas travadas na China do século XV. Zhao sente a presença do espírito de Yu, que não desapareceu (*bu san*), e decide matar seus filhos, em fuga desde o assassinato de seu pai. Em *Adeus, Dragon Inn* Tsai brinca com a cronologia do filme de Hu, então a frase *bu san* só aparece aos 16 minutos de projeção, seguida da suspeita do jovem japonês de que o antigo teatro é assombrado por fantasmas do passado.

Se em *A passarela se foi* há uma analogia entre o espaço urbano efêmero e as mudanças nos modos de produção do cinema, em *Adeus, Dragon Inn* o desaparecimento arquitetônico da sala diz respeito às mudanças nos modos de exibição e consumo do cinema. O Fu Ho era um dos muitos cinemas em Taipei, assim como em cidades no mundo todo, que durante décadas fez parte do tecido urbano antes de serem forçados a encerrar as atividades, especialmente nos últimos vinte anos, incapazes de enfrentar a concorrência dos *multiplexes* e dos “home theatres”. Como explica Chan, “o cinema Fu Ho representa a época pré-vídeo, pré-multiplex, na qual os cinemas ocupavam em geral um edifício único, com uma enorme tela para filmes Cinemascope, e com uma plateia com muitos assentos” (CHAN, 2007, p. 3). O mesmo prédio havia servido como locação em *Que horas são aí?*, em outra instância do que antes chamei de uma arqueologia da imagem em movimento operando através dos vários filmes de Tsai, que registram e preservam o espaço em desaparecimento. Neste caso particular, foi de fato um impulso urgente para documentar um lugar específico que deu origem ao filme, pois o diretor descobriu por acaso que o cinema estava fechando suas portas, e de um ímpeto ligou para o seu produtor com a ideia de alugar o prédio por seis meses e lá realizar um filme.

A escolha de *Dragon Gate Inn* para a última sessão não foi aleatória. Primeiramente, o filme de Hu, realizado no período em que o diretor chinês trabalhou em Taiwan, pertence a um tempo em que cinemas gigantescos tais como o Fu Ho ainda atraíam grande público. Em *Adeus, Dragon Inn*, Tsai reúne os dois filmes – o seu e o de Hu, separados por um lapso temporal de 37 anos – em um mesmo espaço, e a partir daí estabelece um diálogo constante entre os dois. Isso pode ser observado, por exemplo, em duas sequências seminais articuladas pelo campo/contracampo. A primeira mostra Shiang-



Chyi, que interpreta a bilheteira do cinema, abrindo uma porta abaixo da tela de projeção e olhando para cima. Na próxima cena ela vai para detrás da tela, e seu rosto é visto em primeiro plano, banhado por pontos de luz. Ao encarar Chu Huei, uma mulher disfarçada de homem que vem a Dragon Inn para lutar contra os aliados do eunuco, o vínculo entre as duas personagens femininas é evidenciado através da montagem, que alterna seus rostos em *close-up*. Nesta sequência, Chu está enfrentando o inimigo do lado de fora da estalagem, e três planos de seu rosto estático, filmados de diferentes ângulos, antecipam a sua decisão de atacar. Shiang-Chyi também enfrenta uma tarefa difícil, evidente nos vários lances de escada que ela tem que subir a despeito de sua dificuldade motora (ela tem uma deficiência física), tudo para chegar ao projecionista, Hsiao Kang, por quem está apaixonada.

Outro exemplo que concatena através da montagem personagens de 2003 e de 1966 ocorre no final do filme. Aqui, os dois atores Chun Shih e Miao Tien, este um dos principais atores da obra de Tsai Ming-liang sempre no papel do pai de Hsiao Kang, emocionam-se com suas próprias imagens em *Dragon Gate Inn*, vindas do passado e reanimadas pelo movimento do projetor e pela luz que o atravessa. Eles trocam um olhar, sentados como estão em fileiras separadas, e os cortes alternam entre o espaço da plateia e o duelo na tela. A sequência termina com um plano primeiro de Chun Shih, cujos olhos se enchem de lágrimas. Em sua admiração de seu próprio passado, a capacidade do cinema de preservar as coisas (uma passarela, o sala Fu Ho) vem novamente à tona, desta vez através da projeção de um filme 1966, que preservou e imortalizou as versões jovens dos atores. Tsai comenta essa tensão entre a quietude e o movimento, entre a vida e a morte, ao sugerir que “o filme pode transformar algo em eterno. Ele preserva a juventude, mas também significa morrer. Tudo o que você filma está também morrendo lentamente. Tudo o que você filma não está mais lá” (REICHERT e SYNGLE, 2004). O cinema, como sugeriu Laura Mulvey, nada mais é do que a morte 24 vezes por segundo (MULVEY, 2006, p. 15).

Não por acaso, é possível traçar outros paralelos entre o filme de Hu e o de Tsai. Ambos, por exemplo, se desenrolam em um espaço público. No filme de Hu esse local é a estalagem, um tropo comum no gênero *wuxia*, no qual

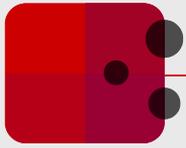


toda a ação tende a estar concentrada em um só lugar. É dentro dos limites da estalagem que heróis e vilões se encontram, e onde todo tipo de intriga e trama acontece a portas fechadas, por meio de corredores e passagens. O mesmo tipo de encontros casuais acontece no cinema *Fu Ho*, também pleno de espaços fechados, bastidores escuros, longos e sinistros corredores, cortinas e portas. A sala de cinema é, contudo, um prédio urbano, e os encontros que promove também podem ser relacionados à atividade dos pedestres na cidade, assim como ao seu aspecto contingente.

Esse tipo de sala antiga, que prosperou até a década de 1970, geralmente ocupava um único edifício, assim como um templo, convidando a uma experiência ritualística e ao mesmo tempo pública e privada. Diferente da televisão, que pertence ao cotidiano, ao espaço “não santificado” da sala doméstica, a sala de cinema tinha uma aura, tendo sido definida por Michel Foucault em *Des Espaces autres* (1984) como uma das instâncias de heterotopia, um espaço que contém todos os outros espaços. Nessa heterotopia filmada por Tsai, a contradição, inerente ao cinema, entre presença e ausência, entre o espaço virtual e os corpos condenados à circulação, é exagerada por indícios de que a sala *Fu Ho* é assombrada. A luz verde que permeia o longo corredor do cinema, e que banha uma mulher a comer sementes de abóbora (Yang Kuei-Mei), é um desses indícios, o verde tendo sido utilizado como uma convenção no cinema para designar as ligações com o mundo do além, eternizado por Alfred Hitchcock em *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958)⁴. A dupla presença das versões jovens e velhas de Miao Tien e Chun Shih é outra indicação da existência de fantasmas no *Fu Ho*, provocando no rapaz japonês o sentimento do “estranho” freudiano: seriam eles reais ou irrealis, estariam vivos ou mortos? Finalmente, ao sair da sala de projeção e explorar os corredores do cinema, o moço japonês encontra alguém que lhe pergunta “Você sabia que esse cinema tem fantasmas?”.

Tanto a dimensão assombrada do cinema quanto os elementos autobiográficos presentes em *Adeus, Dragon Inn* reaparecem no sonho do diretor Tsai, que

4. Em *Um corpo que cai*, a luz de néon verde do lado de fora do apartamento de Judy a cobre assim que ela sai do banheiro vestida como Madeleine.



ganha vida em seu filme de 23 minutos *It's a dream (Shi meng)*, de 2007. Este filme, que tem uma versão mais curta de três minutos e 19 segundos no filme de episódios *Cada um com seu cinema (Chacun son cinéma)*, 2007), realizado em outro cinema abandonado, desta vez na Malásia, terra natal do diretor. Este filme também sinaliza uma nova dimensão nas mudanças que afetam os modos de exibição do cinema, pois encontrou seu espaço não nas salas de cinema, mas sim no museu, tendo sido inicialmente criado como uma instalação em 2007 para a Bienal de Veneza, mais tarde transferido para o Museu de Artes Plásticas de Taipei como parte da exposição “Memória de uma viagem” (2010). Significativamente, *Visage*, último filme de Tsai de 2009, foi uma encomenda do Museu do Louvre na França, e também se tornou parte de sua coleção permanente. Em entrevista ao *Taipei Times* o diretor comentou sobre o fato de o cinema estar gradualmente encontrando novos lares, declarando que “isso soa como uma contradição, mas os filmes precisam deixar as salas de cinema a fim de ressuscitarem” (BUCHAN, 2010).

Se *Adeus, Dragon Inn* pode ser visto como o canto do cisne das antigas salas de cinema, *It's a dream* rememora a infância do diretor dentro de outra grande sala, com assentos igualmente vermelhos, e igualmente obsoletos. Antes de entrar na instalação, onde o filme rodado em 35 mm é projetado em formato DVD, o visitante do museu lê a seguinte declaração do diretor:

É um sonho
Tsai Ming-liang
Você veio assistir a meu filme
Você entrou e se sentou nos assentos vermelhos de nylon
Velhos, batidos e cheios de manchas
Eles vieram de um longínquo cinema fechado
Arrancados, eles foram transportados até aqui
Em uma cidade apagada, o cinema continua a desaparecer
É aqui que faço meu filme de 23 minutos
Um sonho meu, na verdade
Sonhei que eu tinha cinco anos
Hsiao Kang interpretou o meu pai
Minha mãe, ainda viva na época, fez o papel dela mesma.



Ninguém na plateia, todos os lugares vazios

Lá eu coloquei uma foto de uma avó morta, de uma família que eu não conheço

Jogando pedras e queimando incenso, pedi que ela voltasse

Para interpretar a minha avó

Toda vez que ela me levava ao cinema, ela sempre me comprava algumas peras

Na verdade, o cinema com que sonhei há muito foi demolido

Em um lugar diferente, eu vi um cinema diferente

Ele parecia estar me chamando:

Filme-me! Apressse-se e venha me filmar!⁵

A última frase exprime, através de seu modo imperativo, um sentimento de urgência diante do desaparecimento do cinema, que estaria ele próprio chamando o diretor.⁶ Dentro da sala, o público se acomoda em assentos desgastados vindos do cinema abandonado na Malásia, posicionados de forma

5. 是夢

你決定看我的電影了。

你走進來坐在紅色尼線塑料沙發席上。

它們已經陳舊破損滿是污跡

從遠方一家歇業已久的老戲院拆運過來的。

那家老戲院在一個沒落的鄉鎮繼續腐爛著。

我在那裡拍了這部二十三分鐘的電影。

其實是我的夢。

夢到我五歲的模樣。

小康演我的父親。

當時還在世的母親演她自己。

無人的觀眾席上安置著一張不知誰家老太的遺照。

上香擲杯情她也來參加演出。

演我的外婆。

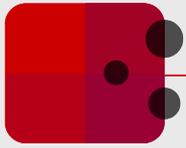
她每次帶我去戲院總會給我買一串梨。

其實我夢中的戲院早就被拆掉了。

我在另一個地方遇見另一家。

它好像在對我召喚，拍我吧！趕快拍我吧！

6. O diretor Tsai me contou em entrevista em Taipei (2010) que realizou seu último filme, *Madame Butterfly* (*Hu Die Fu Ren*, 2009), na estação central de ônibus de Kuala Lumpur, demolida um ano depois. Ele brincou que as pessoas estão com medo de serem filmadas por ele, já que correm também o risco de desaparecer. Curiosamente, o curta-metragem que filmou em São Paulo para a Mostra Internacional de Cinema (*Aquário*, 2004) consistiu em uma observação do Edifício São Vito, no centro da cidade, demolido em 2010/11.

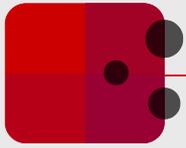


não linear. Eles são os mesmos assentos vistos no filme, criando uma forte ligação espacial entre a sala de exposições e o que está sendo projetado na tela. Mais uma vez, o filme preservou aquilo que passou, e convida o público a embarcar em um sonho, na memória de uma viagem pela infância do diretor e através de uma sala de cinema.

A ideia para essa viagem veio com a descoberta dentro da sala de cinema na Malásia da foto de uma senhora idosa, colocada sobre um dos assentos. Seu filho explicou mais tarde a Tsai que sua mãe adorava ir ao cinema, e que por isso ele ainda a levava lá após sua morte (BURDEAU, 2007, p. 47). A foto foi assim incorporada ao filme, e tornou-se a avó do diretor, que através da queima de incenso e do jogar das pedras – uma tradição nos templos taoistas – é trazida de volta à vida por Pearllly Chua. A atriz malaia entra na sala, toma um lugar e começa a comer peras arranjadas em um espeto, oferecendo-as ao homem que fuma na fileira de trás. Antes dessa aparição fantasmagórica, Hsiao Kang, no papel de pai do diretor, havia acendido o queimador de incenso e compartilhado com a mãe do diretor (interpretada por sua mãe real) e com um menino, interpretado pelo sobrinho de Hsiao Kang, pedaços de *durians*, uma fruta nativa do sudeste asiático de cheiro e gosto característico. Na trilha sonora, a voz *off* de Tsai começa a relatar esse sonho: “Eu sonhei com meu pai ainda jovem...”.

A cena final do filme, que dura cerca de dez minutos, tem Hsiao Kang sentado ao lado do menino, da mãe e da fotografia da avó. Muito lentamente, começamos a perceber que seus corpos estão desaparecendo de dentro do cinema. Juntas, suas imagens se tornam cada vez mais granuladas, até que desaparecem por completo, deixando os lugares vazios. Uma delas, porém, permanece: a fotografia da velha avó. Como afirmou André Bazin em seu ensaio seminal “A Ontologia da imagem fotográfica”,

Aquelas sombras cinzas ou sépia, fantasmagóricas e quase indecifráveis, não são mais os tradicionais retratos de família mas sim a presença perturbadora da vida interrompida num determinado momento de sua duração, livre de seu destino, não pelo prestígio da arte, mas pelo poder de um processo



mecânico impassível; pois a fotografia não cria a eternidade como a arte, ela embalsama o tempo, resgatando-o simplesmente de sua própria corrupção. (BAZIN, 2002, p. 14)

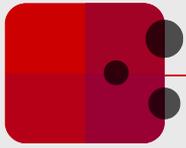
Assim, em *It's a dream*, desaparecem o pai, a mãe e o menino, mas fica a fotografia da avó desconhecida, “livre de seu destino”. Esse passado persistente, embalsamado na imagem fotográfica, sobrevive ao desaparecimento dos outros corpos, assim como o cinema é capaz de preservar os vestígios do tecido urbano a despeito de sua efemeridade.

Nostalgia, Cinefilia, *Flânerie*

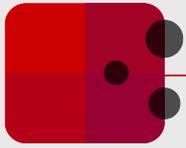
Pode-se dizer que o modo através do qual a relação entre o cinema e a cidade é articulado por Tsai não esconde certa ansiedade diante do desaparecimento, ou até mesmo um sentimento profundo de nostalgia. Isso parece evidente no uso de versões completas de antigas canções chinesas das décadas de 1940, 1960 e 1970 nos três filmes aqui analisados. *A passarela se foi*, por exemplo, termina com “Nan Ping Wan Zhong”, cantada por Chui Ping na década de 1970. A canção acompanha imagens do céu azul, como uma lembrança daquela passarela⁷ que não está mais lá. Já a letra conta a história de alguém perdido em uma floresta e que ao escutar o sino da noite sente saudades de um ente querido. Já em *Adeus, Dragon Inn* a canção “Liu Lian” (na versão dos anos 1960 de Li Yao), um lamento sobre a persistência das memórias e do passado, acompanha os créditos finais. Por fim, a canção “Shi Meng Shi Zhen”, cantada por Kung Chiu Hsiao nos anos 1940, é utilizada em *It's a dream*. Seu título significa “seria um sonho ou realidade?”, e não por acaso a primeira metade do mesmo coincide com o título do filme (*Shi meng*).

O uso de canções antigas complementa o subtexto nostálgico desses filmes sobre a transformação e o desaparecimento, no momento em que os modos de produção e exibição do cinema estão mudando inexoravelmente com o

7. Passarela de pedestres em chinês é Tian Qiao 天桥, cuja tradução literal é “ponte celeste”.



advento da tecnologia digital e as já muito discutidas “perda da indexicalidade” e “morte da cinefilia” (WILLEMEN, 1994; DOANE, 2002). Se por um lado é plausível argumentar que o traço indéxico da imagem fotográfica ainda persiste na imagem digital, por outro lado parece inevitável que a forma de cinefilia associada ao filme em película tenda realmente a desaparecer ou a se transformar. Pois a cinefilia é essencialmente um fenômeno urbano, e o cinéfilo era aquele que habitava as salas de cinema, movimentando-se entre elas em uma espécie de *flanêrie*. Se esses edifícios desaparecem, os cinéfilos urbanos também tendem a desaparecer, e o amor ao cinema, por sua vez, tende a transformar-se cada vez mais – do VHS ao DVD e à Internet – em um assunto doméstico. Diante desse quadro de transformações, *A passarela se foi*, *Adeus*, *Dragon Inn* e *It's a dream* me parecem especialmente reveladores ao lançarem um olhar sobre o desaparecimento arquitetônico das salas de cinema, sobre a transferência do filme para uma nova casa no museu e sobre as mudanças no tecido urbano e na forma de consumir e amar o cinema. Um olhar carregado de melancolia e beleza, unindo cinema e cidade, presença e ausência, permanência e desaparecimento, representação e materialidade, assim como a vida e a morte, mas também a ressurreição.



Referências

ANDREW, Dudley. "Ghost towns", in Braester, Yomi e Tweedie, James (orgs), *Cinema at the city's edge: film and urban networks in east Asia*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Garnier-Flammarion, 1964.

BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Les Éditions du Cerf, 2002.

BRUNO, Giuliana. *Atlas of emotion: journeys in art, architecture and film*. New York: Verso, 2007.

_____. "City views: the voyage of film images", in *The cinematic city*, edited by Clarke, David B. London: Routledge, 1997, pp. 46-58.

BUCHAN, Noah (2010), "Interview: film's death and resurrection", *Taipei Times*, 2010. Disponível em <http://www.taipeitimes.com/News/feat/archives/2010/03/25/2003468911/4>. Acesso em: 10 jan. 2013

BURDEAU, Emmanuel E THIRION, Antoine. "L'esprit révolutionnaire", *Cahiers du Cinéma*, 624, 2007, pp. 45-7.

CHAN, K. (2007), "Goodbye, dragon Inn: Tsai Ming-liang's political aesthetics of nostalgia, place, and lingering", *Journal of Chinese Cinemas*, 1: 2, 2007, pp. 89-103.

DELEUZE, Gilles. *Cinéma 1: L'Image-mouvement*. Paris: Les Editions de Minuit, 1985.

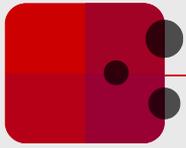
_____. *Cinéma 2: L'Image-temps*. Paris: Les Editions de Minuit, 1985.

DOANE, Mary Ann. *The emergence of cinematic time: modernity, contingency, the archive*. Cambridge, MA/London: Harvard University Press, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. *Towards a theory of montage: v. 2*, edited by Michael Glenny and Richard Taylor. London: I.B. Tauris, 2010.

FOUCAULT, Michel. "Des espaces autres". *Architecture, mouvement, continuité* 5, Octobre 1984([1967] 1984), pp. 46-9.

FREUD, Sigmund. "O estranho", in *Obras completas Vol. XVII*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.



HALLAM, Julia. "Film, space and place: researching a city in film", in *New Review of Film and Television Studies*, v. 8, n° 3, 2010, pp. 277-296.

HU, Brian. "Goodbye city, goodbye cinema: nostalgia in Tsai Ming-liang's *The Skywalk is Gone*". *Senses of Cinema*. 2003. Disponível em: http://www.sensesofcinema.com/2003/feature-articles/skywalk_is_gone/. Acesso em 10 jan. 2013.

LURY, Karen e MASSEY, Doreen. "Making connections", *Screen*, 40:3, 1999, pp. 229-238.

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MULVEY, Laura. *Death 24x a second: stillness and the moving image*. London: Reaktion Books, 2006.

REHM, Jean-Pierre, JOYARD, Olivier and RIVIÈRE, Danièle. *Tsai Ming-liang*. Paris: Dis Voir 1999.

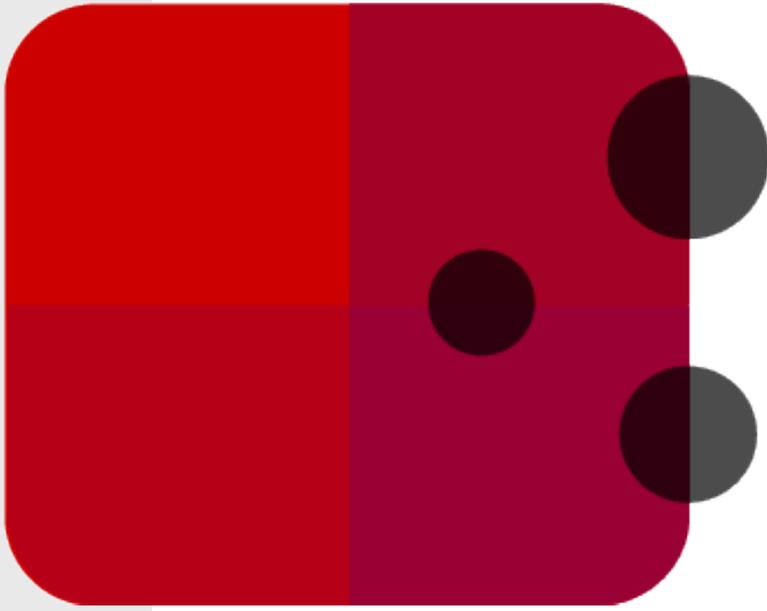
REICHERT, Jeff e SYNGLE, Erik. "Ghost writer: reverse shot talks to Tsai Ming liang", *Reverse shot*. 2004. Disponível em: www.reverseshot.com/legacy/winter04/tsai.html. Acesso em 10 jan. 2013.

REYNAUD, Bérénice. "Entretien avec Tsai Ming-liang", *Cahiers du Cinéma* 516, 1997, pp. 35-7.

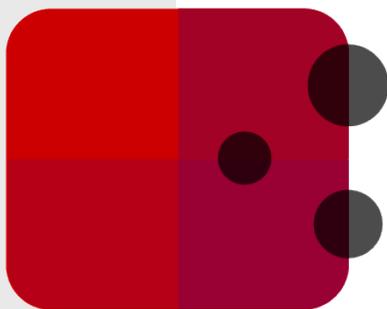
WILLEMEN, Paul. *Looks and frictions: essays in cultural studies and film theory*. London: British Film Institute, 1994.

WOOD, C. "Realism, intertextuality and humour in Tsai Ming-liang's *Goodbye, Dragon Inn*", *Journal of Chinese Cinemas* 1: 2, 2007, pp. 105-116.

rebecca



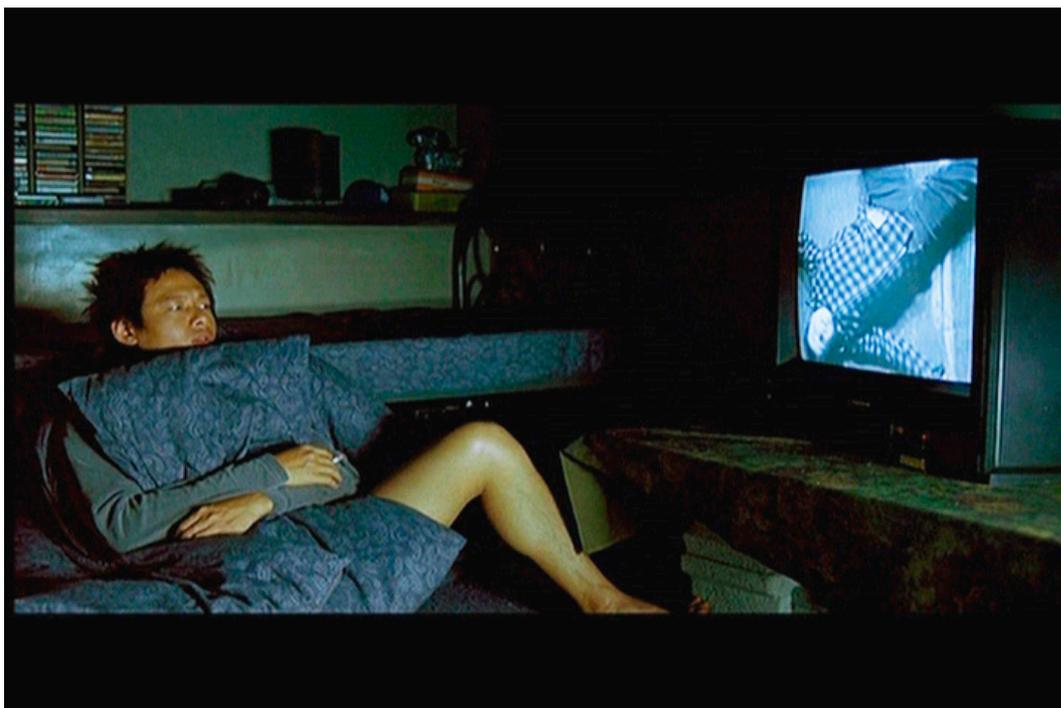
ENTREVISTA



ENTREVISTA COM TSAI MING-LIANG¹

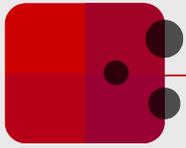
Por Cecília Antakly Mello²

Taipei, 01 de maio de 2010



Xiao Kang assiste ao filme de Truffaut em *Que horas são aí?* de Tsai Ming-liang (2001)

-
1. Essa entrevista faz parte da pesquisa "Movimento e espaço urbano no cinema contemporâneo", financiada pela FAPESP - Bolsa de Pós-Doutorado (2008-2011) e realizada junto ao Departamento de Cinema, Rádio e Televisão, ECA-USP. Em 2010, com apoio da FAPESP, realizei estágio de pós-doutorado como "Visiting Fellow" da Taipei National University of the Arts, Taiwan. Agradeço ao Prof. Lee Daw-Ming pela supervisão durante minha estada em Taipei e a Jun Xian Lim por me colocar em contato com o diretor Tsai. Por fim, agradeço também ao diretor Tsai pela disponibilidade e gentil recepção.
 2. Jovem Pesquisadora Fapesp, Departamento de História da Arte, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Unifesp Campus Guarulhos.. E-mail: cicamello@yahoo.co.uk



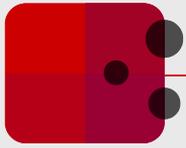
Cecília: Seria correto dizer que o cinema é uma arte do espaço? Para o senhor, o que é o cinema?

Tsai: Você me pergunta o que é o cinema... Essa é uma pergunta muito difícil de responder. O cinema é uma arte única e ao mesmo tempo uma arte que se relaciona com outras artes. O espaço do cinema é, para mim, algo muito particular. Ele pode ser realista, mas ao mesmo tempo não-realista, e por vezes surrealista. Eu sinto que o espaço recriado para o cinema nunca é o espaço original. Ele pertence ao espaço do cinema. Vamos supor que você realize um filme em película: se você não tiver as luzes certas, a iluminação correta, não poderá esculpir o espaço, ele ficará plano, achatado. Se você souber utilizar as técnicas de iluminação, o espaço se torna tridimensional, ele passa a existir a partir da luz e do tratamento que você confere à luz. Assim, o espaço cinematográfico nasce no momento em que a luz incide no filme, e depois através da revelação do filme. Ele já nasce em quadros, dividido, fragmentado. Mas é a luz natural que atravessa o filme que faz nascer um sentimento do espaço. Ou podemos usar a luz artificial, mas o espaço sempre precisa de luz, só a luz pode revelar um espaço. Logo, eu acredito que a visão do diretor ou do artista passa necessariamente pelo sentimento de esculpir um espaço através da luz. Isso significa partir de um espaço original e esculpi-lo, fazer com que o filme construa um novo espaço. Na verdade os olhos do artista veem um espaço, mas ele precisa usar a luz para chegar até ele. Por isso eu não gosto de ver o cinema de hoje, porque sua luz é muito plana, não há uma criação do sentimento do espaço. É um cinema que só se preocupa com a narrativa, com a trama. Não há porque gostar disso. Eu na verdade gosto do elemento de pintura que existe em um filme, da imagem desse novo espaço, da sua estética. Assim, o cinema para mim não funciona a partir das palavras, mas sim através de noções de escultura e pintura. É fundamental pensar no cinema a partir dessa inter-relação com a pintura e a escultura, trazer esses elementos para dentro do filme, no lugar das palavras. Por isso gosto muito de filmes silenciosos, tais como os do Expressionismo alemão, pois lá é possível observar claramente a criação de um espaço cinematográfico, que foi esculpido pela luz.



Cecília: De que maneira o espaço efêmero da cidade é importante para o senhor? O senhor se inspira pela cidade na mesma medida em que se sente inspirado pelas pessoas?

Tsai: Claro que sim, a cidade é fundamental. Nós vivemos dentro da cidade, e através da passagem do tempo a cidade muda. Nós mudamos e a cidade também, e há sempre tempos diferentes que convivem no mesmo espaço. Essa mudança, esse acúmulo do tempo, talvez se manifeste de dois modos, que são ambos a marca do tempo. Por exemplo, um tipo de marca do tempo aparece com as novas construções que vão se acumulando sobre as velhas, um muro que é construído, uma extensão, uma reforma, tudo aquilo que passa por cima do que já existia. A outra marca aparece através da demolição de um prédio e a construção de um novo, uma nova casa por exemplo. Ambas as marcas do tempo se refletem através de uma mudança de aparência. O sentimento de cada pessoa é inseparável do ambiente em que ela vive, isso não pode ser dissociado. Na verdade nós às vezes somos muito contraditórios, nos entusiasmos com o novo e às vezes lembramos ou sentimos falta de algo antigo, que já passou. Os sentimentos são feitos disso. Por isso, eu acredito que o espaço contém dentro dele o tempo. Logo, quando eu dirijo um filme, eu aproveito a aparência da cidade como reflexo do meu sentimento. Ou eu poderia dizer que aproveito o espaço-tempo da cidade para refletir meu sentimento. É importante mostrar o ambiente, mas também é preciso ir além e mostrar uma sensação de espaço-tempo. Por isso, quando eu filmo, todas as cenas são em lugares da cidade que eu atravesso/passo no meu dia-a-dia. Eu procuro os mesmos lugares em busca de um sentimento do tempo, das suas camadas que podem ser atravessadas, para que possa ser mostrado novamente, em um processo de re-presentação. Minha experiência pessoal como diretor me parece sempre passar pela interpretação de um papel. No meu trabalho, eu preciso ter um olho para perceber os vestígios da vida, é necessário buscar em um espaço esse vestígio. Não fui eu quem criou esse espaço, mas eu preciso procurá-lo. Essa marca foi “deus” quem criou, ou em outras palavras foi “deus” quem esculpiu o tempo. Mas eu preciso transformá-lo no espaço do meu filme. Por exemplo, quando eu filmei dentro da passagem

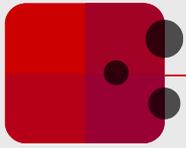


subterrânea no Museu do Louvre³ algo de muito interessante aconteceu. A atriz, ao correr pelo corredor, levantou uma grande quantidade de poeira e a lente ficou toda embaçada. No momento em que estávamos preparando a filmagem nós não notamos a poeira, ela se levantou apenas quando a atriz correu. Assim, aquele espaço se transformou a partir da filmagem. Essa poeira se tornou imediatamente a coisa mais preciosa daquele plano. É algo que eu não tenho como adicionar, eu realmente nunca imaginaria colocar essa poeira lá dentro. Mas o tempo nos deu essa poeira, e eu então esculpi o espaço com essa poeira. Por isso, para cada cena, eu sempre falo: “não mexam em nada, deixem as coisas como estão”. Muitas vezes, antes de preparar uma cena, meus olhos já viram um espaço, mas há sempre coisas que você não pode ver, e que aparecem de surpresa, e se tornam parte daquele novo espaço cinematográfico.

Cecília: Conte um pouco de que modo o seu cinema acompanhou as mudanças de Taipei.

Tsai: Em Taipei, o centro era em Ximen, na parte oeste da cidade. Esse bairro, incluindo a Rua Kenan, Guozhai, e o Parque da Juventude, era o local no qual as pessoas se reuniam, desde jovens até os mais idosos. Eu não sei se no Brasil existem lugares assim. No momento esse espaço de Ximen está mudando. Por exemplo, quando eu filmei *Os rebeldes do deus néon* (*Qing Shao Nian Nuo Zha*, 1992) ainda estavam construindo o metrô na cidade. Isso era por volta de 1991, mas já em 1992 toda a região estava mudada. Tudo foi construído no subterrâneo, por baixo. A mudança mais importante se refere a um prédio de comércio bem grande, um tipo de galeria, chamada “Zhong Hua Shang Chang”. Naquela época, ele era o símbolo do bairro, mas também foi demolido logo após eu terminar de filmar *Os rebeldes do deus néon*. Atualmente, você ainda pode visitar esse bairro, mas ele está mudado. Antigamente Taipei não tinha

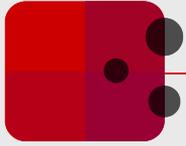
3. Para seu filme *Visage*, de 2009.



metrô, agora ele está em todo o lugar. A construção começou no início dos anos 1990. Eu naquele tempo filmei bastante por lá, inclusive filmes para a TV. Era um bairro com muitos teatros e vida noturna. Meu filme *O rio* (*He Liu*, 1997) também foi feito lá. Xinmen atraía jovens, velhos, soldados aposentados, todos iam lá para tomar chá, jogar xadrez, fazer negócios, ouvir música, etc etc. Hoje em dia, na verdade, aquele bairro ainda tem um pouco disso, ainda é animado, mas não tem nada a ver com o que era no passado.

Cecília: Em *Que horas são aí?* (*Ni Na Bian Shi Dian*, 2001) o senhor presta homenagem a Truffaut e a *Os incompreendidos* (*Les 400 coups*, 1959). Qual a importância desse filme em sua carreira?

Tsai: Eu acho que talvez assistir ao filme *Os incompreendidos* tenha sido a experiência mais especial da minha juventude – eu me senti como aquele menino, dentro da sua vida. Quando eu vi esse filme, tive a impressão de que o melhor amigo de Antoine Doinel não eram os colegas, mas sim a cidade, Paris. A maior parte do tempo ele foge de casa, foge da escola. Ele vive nas ruas de Paris. Truffaut não precisa usar diálogo para expressar isso, basta você ver a imagem para entender. Para ele, é a cidade que faz sentido, que conversa com ele, algo que não precisa passar pela linguagem. Então, quando ele vai para o reformatório, o mais difícil parece ter sido deixar a cidade de Paris, e por isso ele chora pela primeira vez. Eu assisti a esse filme aos 20 anos de idade, quando me mudei para Taipei, e o filme havia sido feito há 20 anos também. Naquela época, eu não sabia quem era Truffaut, quem era Jean-Pierre Léaud. Ao assistir ao filme, senti que era um reflexo da minha própria vida, na Malásia, na cidade de Kuching, vivendo entre as culturas ocidentais e orientais por 20 anos. Esse filme parece trazer uma noção ou um sentimento que atravessa fronteiras. Ele cria um espaço que você pode completar com a sua vida. Esse espaço para mim era desconhecido. Eu nunca tinha ido para Paris, nunca tinha ouvido falar desse lugar. Mas ao ver o filme, eu conheci Paris, e vi um pouco de mim lá. Quando eu era pequeno, eu fui a um brinquedo igual ao do filme, era um grande “prato



que girava” no parque da cidade, o “Chapéu Mexicano”. Naquele tempo era moda esse tipo de brinquedo no mundo todo. Hoje em dia me parece ser mais difícil de encontrar algo assim em parques de diversão. Então, aquilo para mim foi um choque, eu com 20 anos assistindo a esse filme e vendo aquele brinquedo que falava da minha própria experiência, e que também carregava um significado simbólico.

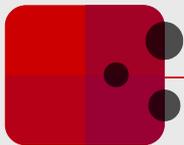
Cecília: Truffaut mostra Paris sem deixar dúvidas de onde estamos. Já em *Que horas são aí* o senhor escolheu deliberadamente não mostrar Paris, a não ser pela cena final. Por que você fez essa escolha estética? O espaço da cidade continua sendo importante mesmo sem que ela apareça externamente?

Tsai: Eu faço filmes sobre o sentimento da vida, e não sobre uma cidade turística. Então quando eu abordo um espaço, eu estou sempre no centro, eu parto das minhas próprias impressões. Eu sei que a audiência quer ver Paris, quer ver o personagem passeando por Paris. Mas eu quero mais, quero um filme bem detalhado, eu quero ver como foi estar em Paris para Chen Shiang-chyi, a experiência dela nessa cidade. Isso é o mais importante, e não fazer um filme que o público quer ver. Quando filmei *Visage* (2009) dentro do Louvre, não mostrei o museu que todos conhecem, minha ideia era outra. Antes das filmagens de *Que horas são aí?* eu morei em Paris por um tempo curto, alguns meses, e aí desenvolvi um sentimento daquele espaço. Eu geralmente me sentia muito sozinho ao circular pela cidade. A região de turismo não me interessava muito, eu visitei os pontos mais importantes, mas não era aquela a minha Paris. Minha experiência lá foi muito pessoal e particular. Ai em preparação para o filme eu levei a equipe francesa para visitar os lugares em que eu gostaria de filmar, mas ninguém entendeu muito bem a proposta. Todos diziam que eu deveria fazer um filme que mostrasse a Paris do turista, não imaginavam que eu não queria justamente o contrário. Tive que mostrar a minha vida em Paris, o sentimento de solidão e calma que eu vivi.



Cecília: Em *A passarela se foi* (Tian Qiao Bu Jian Le, 2001) seria correto dizer que o senhor traça um paralelo entre as mudanças que assolam a cidade e as mudanças do próprio cinema? A cena final, por exemplo, na qual Lee Kang-sheng faz teste de elenco para um filme pornô diante de uma Mini-DV, parece apontar para outras direções e também para seu próximo filme *O sabor da melancia* (Tian Bian Yi Duo Yun, 2005).

Tsai: Eu não sei direito, pois quando eu estou filmando eu não penso muito. Às vezes os conceitos são muito vagos na minha cabeça, então eu não poderia dizer com certeza. Mas se você sente isso então é possível. O que sei é que quando eu filmei *A passarela se foi*, estava preocupado com as mudanças na cidade. Certas coisas desaparecem, somem, e depois você não sente mais nada, fica acostumado com a mudança, anestesiado. Sumiu então sumiu, você procura e não encontra um lugar, você procura e não acha uma casa velha, uma rua, uma passarela. No filme *O buraco* (Dong, 1998), há uma cena que se refere a isso de outra maneira: um idoso procura um molho de soja, que era típico aqui em Taiwan. Ele vai ao supermercado, na feira, mas não encontra em nenhum lugar. Ele não sabe mais onde procurar, fica nervoso, e sente um certo desespero diante das mudanças. Isso é algo que sempre acontece nas nossas vidas. Aqui em Taipei muita coisa sumiu, muitos restaurantes sumiram, a passarela de pedestres que nós cruzávamos todos os dias sumiu. E depois que esse sentimento passa você se acostuma, fica cada vez mais anestesiado. Parece um treinamento, você pode treinar até não sentir mais. Em *I Don't Want To Sleep Alone* (Hei Yan Quan, 2006), eu filmei na Malásia, meu país de origem, e assim que eu terminei a cena principal fui até um café que eu ia todos os dias, mas ele não estava mais lá. Eu recentemente fiz um outro filme na Malásia, um média-metragem em digital chamado *Madame Butterfly* (Hu Die Fu Ren, 2009). Eu filmei quase tudo em uma rodoviária em Kuala Lumpur, um prédio enorme de onde você podia tomar um ônibus para vários lugares – Tailândia, Singapura etc. Um ano depois das filmagens a estação foi demolida! Era uma estação muito velha e interessante, e muito grande. Agora as pessoas brincam que eu não posso filmar nada que acaba sendo demolido.



Cecília: Isso parece de fato ser verdade! Não sei se o senhor ficou sabendo, mas o edifício em São Paulo que aparece no seu curta-metragem *Aquário*, incluído no filme *Bem-vindo a São Paulo* (2004), chamado Edifício São Vito, será demolido pela prefeitura nos próximos meses.⁴

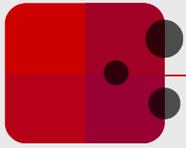
Tsai: É verdade? Puxa vida, parece uma maldição! Mas o cinema tem uma capacidade muito estranha e especial. Ele pode preservar a realidade em celuloide, reter essa realidade. O filme pode preservar a memória. Isso é mais importante do que contar uma história. O cinema deixa um rastro, um “ponto”, e não uma história. Antes de filmar, eu não discuto o conteúdo da cena com uma atriz ou um ator. Nós discutimos, por exemplo, algumas paisagens, a cidade, as locações. É isso que o cinema vai reter, e é isso que você deve tentar extrair da realidade, esse espaço, esse ambiente. É nisso em que acredito como diretor.

ENTREVISTA COM TSAI MING-LIANG

Por Cecília Antakly Mello

Taipei, 01 de maio de 2010

4. O edifício São Vito foi de fato demolido entre 2010 e 2011.



Transcrição da gravação em mandarim⁵

ano 2 número 3

Entrevista

你问我，电影是什么？我觉得这个问题还满难回答的。

因为电影的确是很独特的媒台。因为你一定要使用它，渐渐来发展它。

根据他的问题， 都有关联性。我回答的时候， 我得思考一下， 会慢一点儿。

我觉得电影的世界， 对我来说， 是一个很独特的空间。

这个空间可以说是很写实， 但是又可以说是非写实。而且又是很超现实。

那个写实。。。

等它被处理到电影的一个空间的时候， 它就不是原来的空间， 我的感觉是这样。

它是属于电影的空间。如果你用赛璐珞拍电影， 如果没有适当的灯光， 适当的打灯技巧， 你不会有空间感。

其实那个空间透过打光， 那是一个很技术的东西。其实它是利用打光的概念来处理。

它是透过感光的化学作用和冲洗的技术。 呈现出来的已经是分解的空间。

光线有自然光。 透过自然光来打光， 来处理空间感。

或透过非自然光(灯光)来处理， 它总是要有光， 它才能呈现出那种空间。

所以我觉得透过导演或者艺术家的眼光来看到光线的雕塑的感觉。

透过影片雕塑一个空间出来， 而它的基础的一个建筑的场景。

其实艺术家的眼睛看到的一个空间， 它要用光线来雕塑到电影。

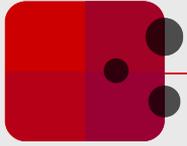
所以我为什么不太喜欢看现在的电影。 因为现在的电影的打光是非常平面的， 没有创造空间感。

它只是说故事的那个背景。所以为什么我们会很喜欢电影？

其实是我们很喜欢电影的图片。(喜欢电影里影像的空间)

我觉得是不能用记录的概念来起草它， 它是有点像雕塑或绘画， 就是用雕塑或者绘画的概念， 非常强烈， 用来做观看电影的概念。所以我们特别喜欢像默片或像德国的表现主义， 就很明显地是看到他们在创造空间， 电影的空间被它创造出来， 或者被它雕塑出来。透过光线。可能后来有色彩或者无色彩。

5. Agradeço minha professora de mandarim, Molly Tsai, pela ajuda inestimável nessa transcrição.



那当然，我想大部分的时间都生活在城市里。怎么讲？就是说，我们住在城市里面，有一个时间的累积，城市也因为时间而改变。它的改变可能有两种，每种都是时间的痕迹。

表现的方式不同，比如说：有一种是一面墙叠上去的，建筑旧了。

或者一个房子被推倒了，换一个新的大楼，它也是时间的概念，这些都是它的外貌在改变。这种你生活在其中，你的情感当然是跟它密不可分。

我们其实有时候很矛盾，当然有时候喜欢看到新的东西，有时候又会怀旧。喜欢新鲜感，可是同时也有怀旧感。完全是情感在作祟。因为情感作祟的关系，所以我觉得它刚提到的空间是依附在时间里面的。所以我在拍电影的时候，常常要利用城市的样貌来反应我的心情。

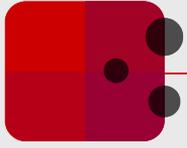
其实也可以说是利用空间的时间来反应我的心情。表达我对环境也好，对生命的看法也好，这个东西是不可少的，除非利用空间的时间的感觉，或时间留在空间面上的感觉来处理。

所以我通常拍的电影的场景，都是我在城市里面所经历的场景，然后再把它找出来，找到它的时间感。透过那层时间感。再呈现出来，所以有一个过程在里边。

我觉得我自己的经验是，我作一个导演，我常常扮演的角色。我的工作是我要有一双眼睛，我必须要有有一个眼睛是会辨识出来一种可能是生活的痕迹。在一个空间里边去找到一个生活的痕迹。所以那个空间可以说不是我创造的，但是我必须要去把它找到。那个痕迹是老天创造的。或者是上帝的杰作，或者是时间的雕塑。但是，我必须要去把它辨识出来，变成我影片里面的那个空间。

比如说，我拍罗浮宫的地下道的时候，很好玩儿的是，那个地下道的女主角跑过一个地下道，她跑完的时候，镜头就变得有点儿模糊，为什么？因为里面有很多灰尘。你知道，你拍的时候，它没有灰尘，因为演员跑的时候，灰尘就扬起来。它的空间就变了。然后呢？这个灰尘是我最珍贵的。我没有办法去加它，我真的想都没想到，我要把灰尘放在里边。可是，时间会给你，把这个空间用灰尘去塑造。所以，每次到一个场地，我都说：“不要动”。我看到了，就“不要动”。我知道，就是说我的眼睛看到了一个我想要的空间。有很多东西我还没有看到，可是大体上我已经决定了。有时候，为了要一些灰尘决定要用这个地方。

在台北的地区，几乎以西门为中心。那个区块，包括克难街，国宅，大概就是年青人很多的地方。台北西区以西门为中心，包括国宅，青年公园，



比较杂，年轻人，老年人，比较多的地方。

我不知道他们巴西有没有这样的地方。它有一点儿老社区的空间。那个老社区当时是正在改变的。比如说，当时还没有改变。正在做捷运。九二年的时候，九一年拍的，九二年拍完的时候，差不多天桥要被拆掉，全部东西都往地下建设。

最重要的是有一个所谓的中华商场，在当时是那个区的一个地标，也被拆除掉。

拍完的时候就被拆除掉。目前你还可以看到那个区，目前已经完全变掉了。

以前台北没有地下化的火车，现在都有了，全部都地下化了，都是从那个时候开始。我那时拍的一些作品，不只是青少年跟我讲。前面的电视也是用那个区做背景，因为那个区有很多的戏院，我也常去那个区。

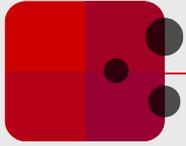
青少年有很多的“河流”都在那边拍，那个区有很多特征，不只是青少年喜欢去，它是老人也喜欢去，退休的老兵都喜欢去。他们有很大的一群人，聚在那边喝茶，下棋，做买卖，听歌等。现在那个区其实还是有部分被保留的，还可以看到的。还是一个很热闹的区，它跟东区很不同，因为它比较旧。

那个区也有很多色情行业杂在里面，像万华，现在还可以看到，但它的外观跟以前不同了。尤其是刚好那一块完全不一样了。

我觉得可能电影直到。。，怎么讲，就是说，我看“四百集”最特别的经验是我感觉到“四百集”的包含这个小孩，他的生活里面。我看完电影的时候，我的感觉，他最好的朋友不是那个小孩，不是他的同学，是巴黎。大部分时间都从家里逃出来，从学校逃出来，他都在巴黎混。那个是不用跟他有对话的。这个城市是跟他有对话的，是不透过语言的。所以，我觉得他被送到感化院，最舍不得的，就是巴黎，所以他流泪。在电影里边第一次流泪是他被送离巴黎的车程中。我讲这些经验刚好是我为什么在看“四百集”。比如说，我在看“四百集”的时候我已经二十岁，而这个电影也是二十岁，你懂吗？

那个时候我也不认识 Truffaut 是谁，我也不知道 Jean-Pierre Léaud 是谁，他们都很年轻。我在看这部电影的时候，那种感觉，我好像是在过自己的生活。我的生活是在马来西亚，一个城市，一个东方西方隔了二十年，它从小有一种生活的氛围或者一种生活的状态都很接近。

这个电影变得好像是跨越的一个概念，应该是跨越国度吧。



它创造一个空间是你可以用你自己的生活来应对它。这一个空间不管。。这个空间对你来说是多么陌生。巴黎我没去过，没听说过的地方。你看的时候，你不是觉得看到巴黎，是你看到你自己的一个生活状态。所以我小时候有一个经验是我坐过一个车，离心力的旋转车。那个车有我自己玩过那个游戏，是一个大的餐盘只有商业展览才有。那显然这个游戏全世界在那时候曾经风靡过。现在他们有很少的地方还保留着。这样一个很笨重的游戏，它是城市的产物，提供城市游乐的地方。原来它在全世界的城市都可以出现，你懂吗？它已经没有了。你到二十岁的时候在电影看到巴黎出现的那个东西，那个画面不只是说有过经验而已，还有它的象征意义在那里。

因为我不是台北地区的电影。这是我的习惯。全世界的城市都可以出现，你懂吗？

因为我拍的是生活的感觉，所以我处理每个地方的时候，我都是以自我为中心，这种体验来出发。我都是看准了。观众要看巴黎，还是我要拍的陈湘琪去巴黎，重点在这里。我要拍得很详细，重点在这边我要看陈怎样去巴黎，不是要拍观众要看的巴黎，当然就是放在角色的状态。我在拍场景，你看不到罗浮宫，那个舞台。意思是说，当然是不同的概念。电影你讲说感觉去巴黎旅行，我当时带他们探亲，去巴黎的时候生活过一段时间。不长，有时候也是一样的概念。本来是对观光区，我自己本身本来就对观光区兴趣不大，还是会去。但是我没有那么喜欢去观光区。所以我在巴黎的生活是很随意的。

等到我们去巴黎看景的时候，我的工作人员都是法国人，他们都说我要拍摄那个地方。所以他们没有想到过会去拍。

变的是我带他们去走，走的是我的生活，过得很静，这个感觉。他们没有想到是这样，他们觉得我应该会去拍观光区。但是几乎都不是他们平常生活的地方。可是他们没有想过要拍这个地方。

我拍的时候没有我想太多。可是，因为中心的概念还是很模糊。

在那段时间特别有兴趣去。有一个点，那个城市改变的一个点，东西不见了，后来也没有什么感觉，你就习以为常，你就麻木了。不见了就不



见了，你找不到一个地方，你找不到一个很老的家，只找到一个牌子。我记得电影一个“洞”，一个老人正在找一个豆瓣酱，一种有牌子的食物。在市场里面他找不到，不晓得要去那儿，他就很慌张，那种感觉。这些事情，其实是我们生活中不停地发生。很大的餐厅不见了，每天走过的天桥不见了。然后这种不见的感觉，到最后你就习以为常，也可以说你就比较麻木了。好像训练一样，你可以训练到，你对每一个东西的来和去都变得没有什么感觉。我觉得，我想，大概是这样一个。。。

其实我的电影很有趣的地方是说，后来有很多可怕，有趣的事儿。

因为它的地方不见了。不久它的地方倒闭或者被拆掉了。

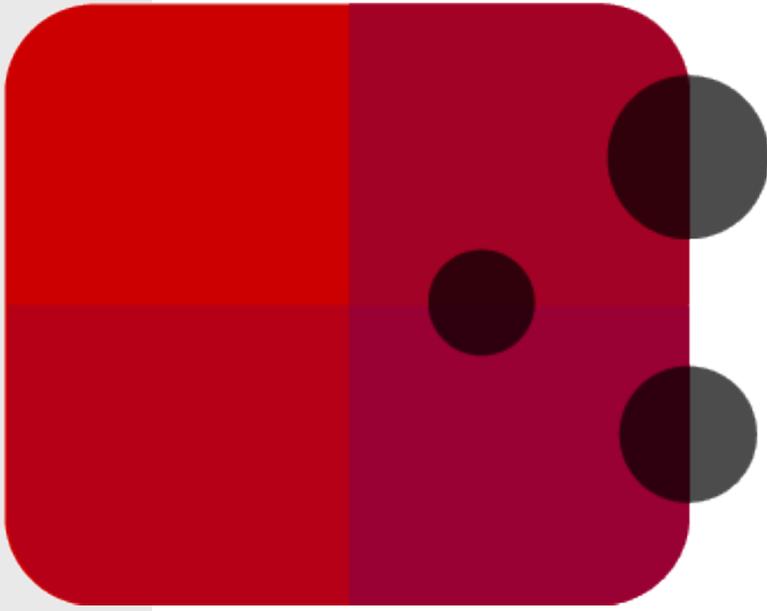
我不知道要怎么说‘黑眼圈’。。。

我在马来西亚拍完了主要的场地，有一个咖啡听就关门了。我拍的时候，那时候还在，他也没说要关，等我拍完，他就关了。

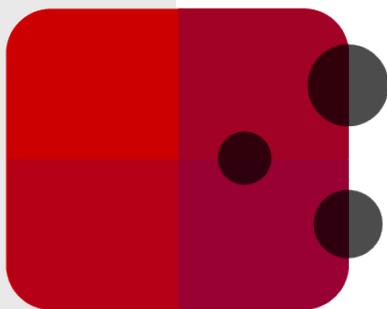
然后我最近拍了一个马来西亚的短片用数据，叫‘蝴蝶夫人’。是去年吧，一个短片。是在一个吉隆坡车站，你可以坐任何公车去曼谷，和新加坡。我拍完之后，一年以后车站不见了。那个车站是非常多的经验，因为它非常有意思，很大。可是它就在我拍完后一年，就关了。当然，可能这是一个城市的改变，这个速度非常快。你也可以感觉电影有一种很特殊的奇怪的状态。它被赛璐珞保留下来。这个记忆的改变，透过影片把这个记忆保留下来。所以我再讲一个概念就是说，他们跟我谈电影的时候，我觉得别的导演拍的。。。

因为重点在于我的焦点不在故事，我不是在讲这个故事，或者是在讲一个议题。所以，变成是影片里面所有拍到的东西，就会变成一个重点。比如说场景一般都会讨论角色，讨论内容，可是我的影片里面就会有一个所有的讨论的场景，比如说那些城市的某一些景，某一些地点。你知道，那些空间的讨论。所以我就想说，这样的一个讨论在显示出我们的习惯。这个电影，其实不是这样的。一般是说，它不断地讨论我的这个电影，不断的经过这个训练。因为它不经过这个训练，它就不太知道我在做什么，很多人，不是全部，他们都不太知道我在做什么，因为它不是在呈现一个故事。所以，这些东西都会跑出来。你知道为什么吗？空间会跑出来，环境会跑出来，城市会跑出来。因为你必须要把别的东西压下去，我觉得这是一个重点。

rebecca

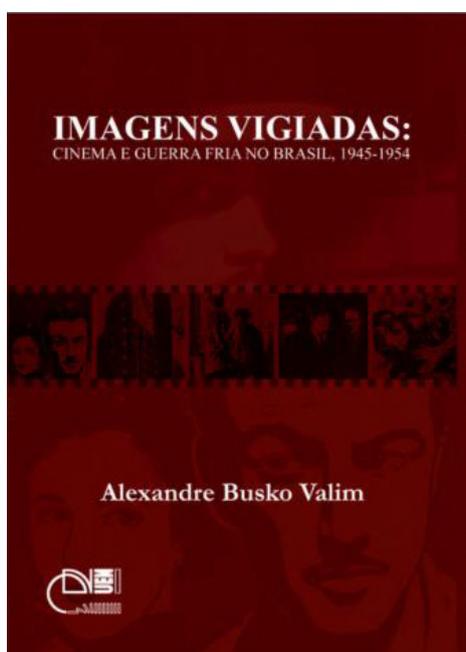


RESENHA



*Imagens vigiadas: cinema e guerra
fria no Brasil, 1945-1954*

José Gatti¹



RESENHA

VALIM, Alexandre Busko. *Imagens vigiadas: cinema e guerra fria no Brasil, 1945 – 1954*. Maringá: Eduem, 2010.

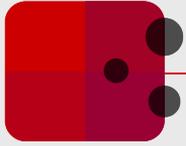
¹ Professor doutor pela New York University. Leciona na Universidade Tuiuti do Paraná, na Universidade Federal de Santa Catarina e Centro Universitário Senac/SP. E-mail: zegatti@uol.com.br



Em junho de 1950 estreou no cinema *Metro* do Rio de Janeiro o filme *Traidor*, dirigido por Victor Saville e estrelado pela dupla Elizabeth Taylor (em plena ascensão, na época) e Robert Taylor (já consagrado). Apesar dos sobrenomes, os dois astros não eram parentes e não corriam riscos de insinuações incestuosas. O filme, no entanto, colocava em risco um minucioso e agressivo trabalho de propaganda política que vinha sendo construído durante muitos anos pela embaixada dos EUA no Brasil. Segundo órgãos da imprensa de esquerda como o jornal *Imprensa popular*, o *Metro* foi “longamente apedrejado” por populares que protestavam contra o filme, considerado peça de propaganda anticomunista do “imperialismo ianque”. E seguia dizendo que a manifestação foi a reação justa a um “espetáculo geral de provocações por todo o país”, já que o *Metro* tinha se transformado, “por seus proprietários, em agência de propaganda de uma carnificina mundial” (quer dizer, a ação do imperialismo). Já para o diário *A manhã*, os protestos foram obra de uns oito “comunistas depredadores”, covardes que teriam conseguido fugir. (VALIM, 2010, p. 120)

Pode soar espantoso, para alguns de nós, que naquele período as portas dos cinemas tenham sido palco de manifestações tão contundentes. Mas temos de entender o contexto em que isso ocorreu: o Partido Comunista tinha sido decretado ilegal no Brasil, e os suspeitos de ligações com a esquerda eram perseguidos, vigiados e presos. Além disso, *Traidor* contava uma história bem clara: em Londres, a bela Melinda (Taylor) descobria que o Major Cranagh, seu belo marido (o outro Taylor), era um insidioso espião comunista. O melodrama, com toques de suspense, denunciava a truculência comunista e teria servido, segundo o jornal direitista *O mundo*, para demonstrar essa mesma truculência durante a manifestação. O jornal publicou também uma história em quadrinhos sobre o caso, intitulada “*Assim agem os comunistas*”, em que Taylor e Taylor se alternam com cenas de massacre da bilheteria da casa de espetáculos da Cinelândia, criando uma perturbadora narrativa que confunde ficção e jornalismo, Londres e Rio de Janeiro, personagens e manifestantes (VALIM, 2010, p. 125).

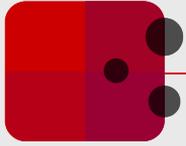
Esse embate que ocupou a imprensa – e mobilizou a embaixada, inúmeros agentes do DOPS e gerou centenas de memorandos – é relatado no minucioso trabalho de Alexandre Busko Valim, historiador da Universidade Federal de Santa



Catarina. Seu livro faz um levantamento do trabalho de propaganda anticomunista realizado por agências dos EUA no Brasil durante décadas, e que teve grande impulso enquanto o macarthismo assolava a sociedade norte-americana. Valim explora arquivos empoeirados, cruza dados, lê recortes a contrapelo, assiste a filmes esquecidos e logra, com tudo isso, tecer um vasto painel de um período pouco estudado em nossa história. Afinal de contas, a Guerra Fria não estava tão distante de nós, e não apenas isso: *nós*, aqui no Brasil, estávamos dentro dela. Como no filme de Ingmar Bergman, *Vergonha*, sentimos-nos como aquele pacato casal morador de uma ilha separada de tudo, que repentinamente descobre que faz parte de um teatro de guerra que parecia não ser sua.

O Brasil não só foi peça estratégica da Guerra Fria por suas riquezas naturais, etc., mas, como Valim concretamente demonstra, por ocupar um posto-chave na política externa estadunidense, fosse como espaço geoestratégico, fosse como continente de uma massa importante de consumidores. E, neste caso, de consumidores de dois produtos essenciais: imagens que vendessem e medos que as alimentassem. Como Valim nota, durante a Guerra Fria os Estados Unidos jamais perderam de vista “a possibilidade de lucro ante a propagação do medo” (VALIM, 2010, p. 224). É pautado por esse paradigma que o trabalho de Valim se torna excelente fonte para nós, estudiosos de cinema, deixando um rastro de sugestões para futuras pesquisas.

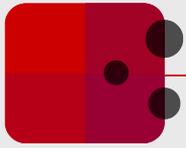
Já no primeiro capítulo, “*Os bastiões da virtude e seus candentes conflitos*”, nos deparamos com o intrincado panorama das relações entre políticas de estado e programas de instituições religiosas, além de um detalhado relato da ascensão do macarthismo nos EUA, e da transição do período da política de boa vizinhança para a Guerra Fria. A partir dessa base da história política, o segundo capítulo é especialmente interessante para a pesquisa de cinema: “*Imagens vigiadas: o anticomunismo nas telas dos cinemas*”. É bom avisar que *tela*, no título do capítulo, significa exatamente isso: a própria tela, as condições de exibição e recepção. Valim não envereda pela análise textual, mas antes examina os mecanismos que produziram e distribuíram filmes por privilegiarem o *American way of life* em oposição ao *Communist way of life*. Para tanto, teve acesso a importantes documentos dos órgãos de defesa dos Estados



Unidos, que evidenciam o interesse que tinham pelo público brasileiro, tanto como consumidores quanto adeptos da causa do *way of life*. E fica evidente a visão infantilizada que os norte-americanos tinham dos brasileiros: numa palestra proferida em Washington, em 1947, e posteriormente traduzida para ser distribuída pelo DOPS, alertava-se para a importância do cinema como frente de batalha, pois o Partido Comunista esperava “implantar ideias comunistas a uma audiência garantida de 100 milhões de crianças” (VALIM, 2010, p. 140). Crianças que poderiam, como se viu, apedrejar salas de exibição pertencentes a empresas estadunidenses.

O livro cataloga diversos títulos de filmes que foram especialmente produzidos e/ou promovidos pelos órgãos de propaganda estadunidenses, sempre preocupados com possíveis reações como as suscitadas por *Traidor*, que não seria o único filme a causar polêmica nessa época. A produção *The americano* (sic, sem título em português), dirigida por William Castle e com cenas no Brasil comandadas por Budd Boetticher, estreou em 1955 nos EUA, com um roteiro que traz um fazendeiro que vende gado no Brasil, mas é trapaceado por bandidos brasileiros. O fazendeiro era vivido pelo superastro Glenn Ford, que creditou o fracasso do filme à “ação sabotadora dos vermelhos”, cuja imprensa teria desmoralizado o elenco, a equipe de filmagem e ainda inventado que sua mulher, a também estrela Eleanor Powell, teria um romance com outro homem. Adultério ou não, Valim levanta a hipótese de que havia, efetivamente, uma diretoria comunista que orientava manifestações contra produções desse tipo, pois havia “semelhança entre as táticas utilizadas (...) contra filmes, locais e períodos de exibição distintos”, como São Paulo, Rio de Janeiro, Montevideu, Lima, Caracas e outras cidades latino-americanas (VALIM, 2010, p. 127). Essa hipótese, que merece aprofundamento, é mais uma das sugestões de pesquisa que o livro oferece.

Entre os diversos filmes assinalados por Valim que foram produzidos nessa época com o patrocínio do Pentágono, vale ressaltar *Savage Mutiny*, dirigido por Spencer Gordon Bennet e estrelado pelo ex-Tarzã Johnny Weissmuller em 1953. O roteiro conta que “um funcionário do governo estadunidense tenta evacuar uma ilha prestes a ser usada em um teste atômico, mas os comunistas



provocam resistência da população ao plano” (VALIM, 2010, p. 103). O filme traz ressonâncias estranhamente sinistras, pois no mundo real, a totalidade da população do atol de Bikini foi evacuada em 1946 – e se houve alguma resistência, comunista ou não, essa jamais foi divulgada. E desde que os EUA haviam prometido aos bikineses que poderiam retornar à sua ilha após alguns anos, em 1957 o governo permitiu a volta dos nativos, que voltariam para uma ilha contaminada e serviriam de objeto de pesquisa para cientistas ligados ao governo dos EUA. Anos depois, uma população quase dizimada seria deslocada para precárias habitações em ilhas vizinhas, na Califórnia e Nevada, onde remanescentes permanecem até hoje. De qualquer modo, atribuir aos comunistas qualquer tentativa de protesto ante esse genocídio demonstra a estratégia dos órgãos de propaganda dos EUA.

O último capítulo do livro de Valim, “*Sob a sombra da águia: Ideologia e cultura política nas relações Brasil/EUA*”, mostra a estreita colaboração de instituições brasileiras e estadunidenses — caso previsível entre os órgãos de repressão policial, mas surpreendente no caso de outras instituições como, por exemplo, a Universidade de São Paulo, cujos reitores regularmente enviavam relatórios ao DOPS até meados dos anos 1950. Essa “estreita colaboração, comprovada por meio de listagens, relatórios memorandos e boletins reservados, [revelava] a candente preocupação com o Instituto de Física e com pesquisas relativas à energia nuclear” (VALIM, 2010, p. 213).

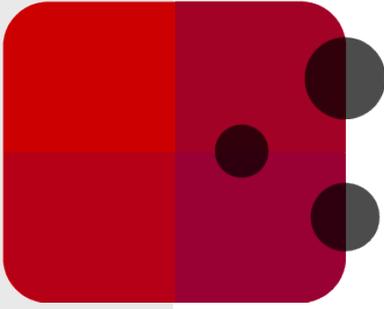
O capítulo reforça, ainda, o vínculo entre órgãos de repressão e instituições religiosas. Essa aliança, tão relevante no teatro político da atualidade, já era decisiva na Guerra Fria e Valim demonstra como os discursos religiosos e políticos frequentemente se confundiam tanto nos Estados Unidos como no Brasil e na Europa. Foi um bispo francês, por sinal, que compôs uma curiosa *Oração pelo cinema*, que viria a ser divulgadas nos púlpitos brasileiros a partir de 1954. O bispo começa invocando “os Santos cujas virtudes o cinema fez resplandecer”, que seriam Bernadete, Joana d’Arc, Maria Goretti, Vicente de Paula, João Bosco, Francisco de Assis e Nossa Senhora, o que sugere uma clara preferência pelos cinemas francês e italiano. E a prece termina dizendo “Senhor Jesus, vós nos disséssemos [sic] que fôssemos o sal que impede o mundo de



corromper-se, e o fermento que o faz crescer; ajudai-nos, portanto, a suscitar bons filmes, desde o estúdio produtor até a sala de projeções”, o que demonstra o pleno conhecimento episcopal do caráter fundamentalmente capitalista do cinema hegemônico, o único, em seu entender, capaz de levar os “homens [...] a pressentir a visão maravilhosa que lhes reservais no paraíso” (VALIM, 2010, p. 170). Valim esclarece que documentos como esse não eram manifestações isoladas, produzidas por algum espírito delirante, mas parte de um trabalho muito mais amplo de propaganda política, que incluía igrejas, salas de aula, veículos da imprensa, do rádio e, naturalmente, salas de cinema. Como o conservador *O mundo* alertava seus leitores, “o cinema é um grande veículo de idéias, um extraordinário divulgador de teses” (VALIM, 2010, p. 125). E gerava grandes lucros, sendo a principal fonte de entretenimento antes da instalação da televisão no país.

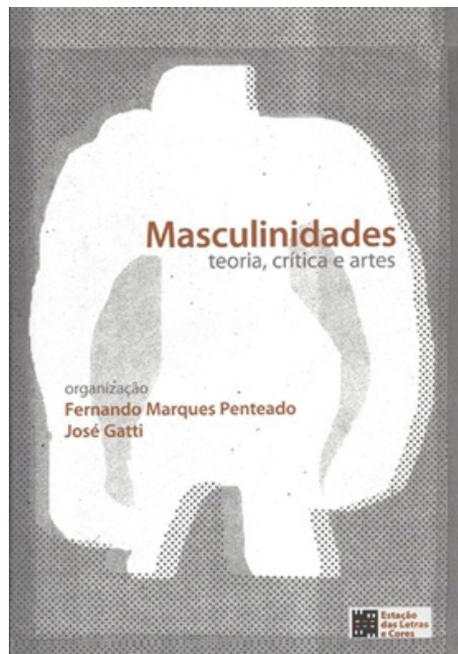
O trabalho de Valim faz, assim, importante contribuição para os estudos de cinema no Brasil. Ele apresenta as condições que propiciaram a produção de filmes em Hollywood, seu histórico de distribuição e exibição no país, e ainda a repercussão – positiva ou negativa – que tiveram. São dados que um experiente historiador é capaz de explorar e que são de enorme valia para muitos de nós, mergulhados em tarefas de análise textual e estudos de recepção. Servem, também, para entendermos melhor o contexto em que nosso próprio cinema lutava pela sobrevivência, num mercado que nos anos 1940 e 50 era dominado por estúdios de Hollywood e, fica claro agora, tinha a participação determinante do Departamento de Estado e do Pentágono.

— José Gatti



O problema ainda sem nome:
masculinidades

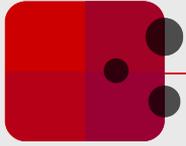
Raphael de Boer¹



RESENHA

PENTEADO, Fernando. M., GATTI, José. *Masculinidades - teoria, crítica e artes*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

¹ Doutorando em Letras Inglês na linha de pesquisa Interfaces literárias e Culturais.
E-mail: raphaelufsc@gmail.com



Na teoria literária, nos estudos de cinema e audiovisual e nos Estudos Culturais não é novo o questionamento do que é ser uma mulher e talvez não se questione com mais pulsante frequência como as imagens femininas são estruturalmente representadas no discurso opressor e patriarcal que as engloba. Tal abordagem dicotômica é reducionista no sentido que apenas confirma o notável entrelace entre homens e mulheres, uma diferença sexual, onde a última é incorporada pelo discurso patriarcal e opressor que há muito tempo opera no discurso de revistas, novelas, filmes, comerciais e outros meios semióticos.

Porém, novas perspectivas teóricas iluminaram os estudos feministas, dissociando a figura da mulher de uma simples representação negativa de vitimização, para ceder lugar a uma investigação política das categorias de gênero, sexo e sexualidade cujo debate central focaliza trabalhos como os das teóricas Theresa de Lauretis, *Technologies of gender* (1987) e Judith Butler *Gender Trouble*, (1993).

Em *Feminine mystique* (1963) Betty Friedan fala da mulher pós segunda guerra mundial e a sua insatisfação fatigante perante o seu universo de dona de casa e ali encontra “o problema que não tem nome” (Friedan, 1963). O problema está conectado à incapacidade feminina de se projetar fora das expectativas de gênero que as devoravam naquele tempo pós-guerra sendo a mulher limitada a ser dona de casa e mãe, mas desabilitada das suas capacidades intelectuais, fato esse apenas concedido aos homens.

Ao mudar o foco da mulher para o homem, então pergunto: que lugar hoje os homens ocupam na construção das suas masculinidades? O crescente interesse pelos estudos da masculinidade vem se consolidando nos debates acadêmicos e da crítica literária, basicamente ao referir-se a uma crise na masculinidade. De acordo com o autor José Gatti¹, “O acesso das mulheres à educação formal, à participação política e, muito importante, o direito ao prazer sexual redefiniram o papel dos homens de todas as sexualidades” (p.13). Como pontuo acima ao citar Betty Friedan, o problema não nomeado, como para as mulheres do pós-

1. José Gatti tem extensa publicação na área de masculinidades, bem como nas áreas de gênero e estudos pós-coloniais no cinema.



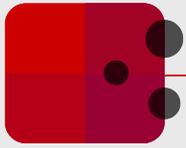
segunda guerra, hoje parece estar ocupando um lugar político na subjetividade masculina que, ameaçado pelos limites pré-estabelecidos do seu gênero, sócio e culturalmente construído, está em crise².

Dessa forma, o livro *Masculinidades teoria, crítica e artes* focaliza a questão da masculinidade a partir da teoria dos estudos da sexualidade, feministas, de gênero e Queer, apontando aportes teóricos de autores como Michael Foucault, Laura Mulvey, Eve Sedgwick, Judith Butler, dentre outros. O debate, com sua grande variedade de temas, abrange os mecanismos que operam acerca da masculinidade e da construção da subjetividade masculina. Além disso, em alguns momentos de discussão, os argumentos expressam como o ser masculino se relaciona ao ser feminino, simbolicamente mal interpretado pela ausência do poder masculino (o falo) dentro do binarismo estruturalista homem x mulher.

O livro é composto de dezenove artigos e está dividido em três partes: Parte I- Literaturas/ Imagens, composta de seis artigos que apresentam a questão da masculinidade nas intersecções entre o cinema e literatura. A exemplo, estão os debates sobre a masculinidade no filme Norte-americano *Brokeback mountain*, o cinema argentino e a figura do gaúcho na literatura, descrita nas obras de José Hernandez Borges e Güiraldes. A partir de uma análise do clássico texto literário, *Dom Casmurro*, Richard Miskolci desconstrói o clássico romance entre o casal Bento e a emblemática Capitu para levantar questões referentes ao amor homoerótico entre Bento e Escobar. A autora Lúcia Villares traz à superfície as memórias de infância do escritor Graciliano Ramos atrelando-as a questões de gênero na obra literária *Angústia*. Os autores Daniel Sinsel e Rodrigo Bueno, respectivamente em *Sem Título* e *Teorema Íntimo* trazem para essa seção elementos visuais que incitam tanto o mundo externo como pessoais no campo do desejo e das masculinidades.

Em *Retorno a Brokeback Mountain*, Roy Grudmann analisa o consagrado *Brokeback Mountain* (adaptação do conto homônimo de Annie Proulx) a partir da relação homoafetiva entre dois caubóis Norte-americanos e de como o embate homoerótico configura-se a fim de subverter a ordem “natural” das suas

2. Ver *Masculine Mystique*. Kimbrell. Andrew. 1995



subjetividades e os seus limites de gênero, enquanto homens heterossexuais que vivem em uma comunidade homofóbica dos anos 60 no estado do Wyoming.

Partindo da questão da afetividade homoafetiva, Grudmann critica o amor dos dois caubóis, por ser retratada dentro de uma narrativa comercial hollywoodiana permeada, em certos momentos, de homofobia e pudor homoerótico. Assim, o autor ilustra os seus argumentos com uma análise da sequência em que a mulher traída de Ennis assiste (através da câmera subjetiva) a troca de afetos dos dois amantes que há muito tempo não se viam. Grudmann ressalta que “a história de Ennis e Jack também se comunica com uma geração de homens gays que levaram muitos anos para admitirem sua homossexualidade para si mesmos - e ainda mais tempo para se abrirem para as suas esposas, seus filhos e a sociedade.” (p.33).

A Parte II- Políticas e Culturas é composta de seis ensaios que apresentam a masculinidade transitando pela cultura e a história. O trabalho de Richard Dyer, em “Rock Hudson quem diria” investiga como a mídia retratou a questão da masculinidade do ícone do cinema Rock Hudson (tido como símbolo sexual na época de ouro de Hollywood) e a questão da sua homossexualidade, sendo assim levantando questões pertinentes do papel tendencioso e nocivo da mídia na representação de homoafetividades. No campo da história, James Green, em “Herbert Daniel: política homossexualidade e masculinidades no Brasil nas últimas décadas do século XX”, traça um panorama histórico sobre os movimentos políticos de esquerda no Brasil interseccionando-os com a questão da ditadura militar e os padrões de masculinidades por ela imposta, angústia essa vivida na figura da personagem Herbert Daniel. O ensaio fotográfico de Fernando Marques Penteado, um dos organizadores do livro, revela figuras masculinas que conotam a carga assumida por homens presos em convenções sociais pré-estabelecidas a partir de concepções culturais e sociais de gênero.

Para Lúcio Agra, autor do ensaio *Maldito Polimorfo na Dança do Comichão*, a figura de Flávio Carvalho na arte brasileira do século XX transcende a magnitude de suas criações artísticas enquanto homem performático e subversor de ideais e convenções, sendo assim ele considerado instigador e ousado com ecos na cultura artística de hoje.



A pesquisadora e antropóloga Carmen Rial investiga em seu ensaio *Rúgbi e Judô: esporte e masculinidade* o gênero no campo dos esportes, área pouco difundida no âmbito acadêmico. Em sua análise, ela usa os esportes rúgbi e judô como símbolos da masculinidade e os relaciona a um rito de iniciação da subjetividade masculina, apontando para a possibilidade da inclusão do “ser” feminino nestes esportes.

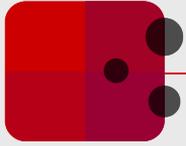
Em *Duelo de Titãs*, o autor José Gatti explora o culto ao corpo e a figura do homem forte, sugerindo ao último uma ressexualização. Para ele “a problemática de poder”, gênero e (homo) sexualidade na figura do Homem Forte [merece] uma discussão mais aprofundada. Em seu ensaio, Gatti utiliza as figuras emblemáticas da força e corpos esculpidos de Sandow e Schwarzenegger para compor os seus argumentos.

Finalmente, a Parte III- Ardores/Espelhos é composta de sete ensaios e abre com o texto de William E. Jones *Caça às Bruxas no Banheirão*, em que ele relata fatos reais vividos por homens, que buscavam o prazer homoafetivo em banheiros públicos, em Ohio, Estados Unidos, nos 60. Além disso, o autor relata a impiedosa força policial que perseguia esses homens tidos como desviantes devido as suas práticas homoeróticas.

Os artigos *Banheiro dos Homens* de Lee Edelman e *Alair Gomes, Djalma Batista, Pedro Almodóvar: o circuito do desejo* de João Luiz Vieira revisitam, respectivamente teorias consagradas da filósofa Simone de Beauvoir e da teórica feminista de cinema Laura Mulvey (a questão do olhar masculino) para comporem os seus argumentos.

Edelman remete-se à Simone de Beauvoir, que abordou filosoficamente a questão do que é ser uma mulher para relacionar, através da metáfora do espelho do banheiro, como a masculinidade (o que é ser um homem) é construída. Obras artísticas como as do casal de artistas brasileiros intitulados O Duo Tetine apresentam uma instalação que retrata a figura metafórica do banheiro (aqui com conotação diferente das outras acima mencionadas) para expor as práticas higiênicas de diversos grupos de homens, oriundo de distintas culturas.

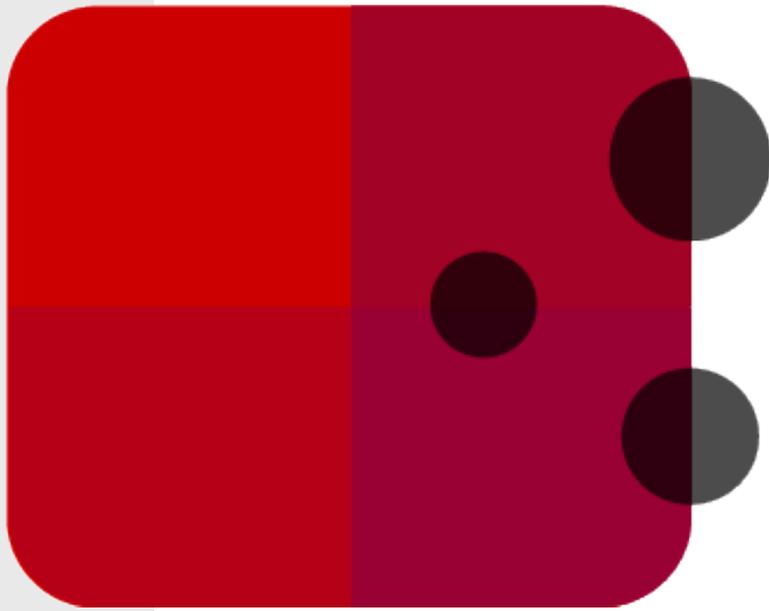
De acordo com José Gatti “O banheiro desses fragmentos da videoinstalação do Duo Tetine é o espaço da vaidade irreprimida da masculinidade confortável, independente das imposições identitárias de gênero ou sexualidade;



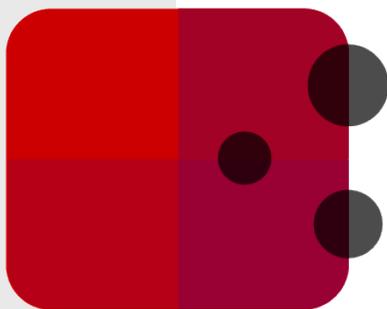
masculinidades que se manifestam e (às vezes) inadvertidamente.” (p.22). Por fim, Tom Waugh, apresenta seus estudos nas áreas de gênero e sexualidade, ressaltando a pornografia e o modo operante de seus padrões de consumos seja entre homens héteros ou gays. Por fim, Fernando Marques Penteadó em *Matizes de si* reporta suas experiências pessoais para debater sobre a homofobia e a sua materialização no discurso opressor que atinge os grupos minoritários. O autor ainda, neste ensaio, traz luz para questões sobre os termos heterossexismo, heteronormatividade e homonormatividade.

As masculinidades de *Masculinidades teoria, crítica e artes* iluminam o campo da subjetividade masculina em crise e/ ou em construção. Ao trazer questões ousadas e instigadoras para quebrar paradigmas e normas de gênero pré- concebidas, os ensaios aqui reunidos, como diz José Gatti, em sua nota de abertura “[visam] contribuir para um pensamento crítico das diversas manifestações hegemônicas das masculinidades”. (p.23).

rebecca



FORA DE QUADRO

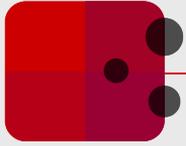


Luta nas ruas contra o espetáculo?¹

Anselm Jappe²

¹ Tradução de Juliana Zanetti de Paiva, Mestranda do Instituto de Estudos da Linguagem - IEL Unicamp; bolsista da FAPESP.

² Anselm Jappe (1962-) nasceu em Bonn, Alemanha, estudou filosofia em Roma e Paris, onde se doutora pela École des Hautes Études en Sciences Sociales. É professor na Accademia di Belle Arti di Frosinone, Itália, e dá cursos na EHESS. Estudou a obra de Guy Debord e dos situacionistas, as vanguardas artísticas, o marxismo, a Escola de Frankfurt e as transformações da subjetividade contemporânea. Dedicou-se à elaboração da "crítica do valor" nas revistas alemãs *Krisis* e *Exit!*, fundadas por Robert Kurz. Publicou em português: *Guy Debord* (Vozes, 1999; Antígona, 2008), *As aventuras da mercadoria* (Antígona, 2006), *Conferências de Lisboa* (Antígona, 2013), *Crédito a morte* (Hedra, 2013), *O "fim da arte" segundo Theodor W. Adorno e Guy Debord* (Centelha viva, 2010).

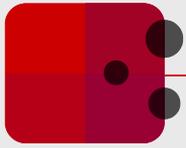


As teorias sociais nascem para explicar os acontecimentos da sua época, mais ou menos pertinentes. Com os anos que passam, e a sociedade que muda, o valor heurístico delas tende a diminuir. O tribunal da história retém, portanto, somente aquelas leituras da realidade que demonstram poder ser aplicadas a situações diferentes daquelas em que nasceram, porque elas capturaram as tendências gerais de uma época mais ampla. Essas teorias não são “proféticas” (categoria vazia), mas souberam compreender a essência de um longo período histórico. Aqueles que hoje se reivindicam ainda da época de Tocqueville, ou Marx, ou Weber, ou Pareto, afirmam que estes apreenderam, um ou quase dois séculos passados, alguns elementos da sociedade moderna que estão presentes ainda hoje, embora de modo diferente. Em contrapartida, teorias também mais recentes que, para dar um exemplo, viam na aliança entre operários de fábrica e cidadãos um elemento capaz de transformar a sociedade capitalista nos parecem já irremediavelmente datadas.

As teorias elaboradas nos anos cinquenta e sessenta do século passado pelos situacionistas, e por Guy Debord particularmente, fazem parte desta análise de efeito prolongado? São capazes de nos ajudar a compreender os fenômenos que estes autores ainda não podiam conhecer? A categoria crítica do “espetáculo”, uma vez esclarecido que descreve um fenômeno muito mais amplo do que o poder excessivo da televisão, aplica-se também à dimensão política e social do mundo globalizado, quarenta e cinco anos depois da publicação do livro de Debord?

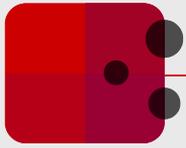
É ainda muito cedo para exprimir um parecer sobre as contestações que desde maio de 2013 abalaram primeiro a Turquia e depois o Brasil. Esses movimentos de protesto, de um teor bem diferente daquele expresso pelos *Indignados*, pelo *Occupy Wall Street* e pelas *Primaveras árabes*, como se explicará adiante, surpreenderam todos os observadores e produziram muitas análises visivelmente confusas e insuficientes. Por outro lado, alguns dos conceitos situacionistas possam talvez ajudar a compreender vários traços relevantes e inovadores desses movimentos que parecem escapar à sociologia e ciência política tradicionais, tanto de esquerda quanto de direita.

Os situacionistas atribuíram a si próprios o mérito de ter contribuído fortemente para preparar o clima do qual nasceu o Maio de 68 na França e de ter expressado



o seu conteúdo profundo, independentemente da questão de uma “influência” direta. *O 68 francês* pegou de surpresa quase todos os observadores, e não foi a consequência de uma crise econômica maior. Os protestos na Turquia e no Brasil chegam do mesmo modo “inexplicável”, isto é, após vários anos de forte desenvolvimento econômico, e quem protesta são as mesmas novas classes médias, jovens, que aproveitaram fortemente esse crescimento. Parece um paradoxo. Alguns economistas se apressam agora em explicar o descontentamento com uma diminuição do crescimento e o retorno da inflação. Ou, de forma mais geral, com as expectativas que esse desenvolvimento teria criado sem poder satisfazê-las, sobretudo no âmbito dos serviços públicos. Isso significa, porém, assumir que o desenvolvimento capitalista, a sua forma de riqueza e o consumo que permite sejam por si só desejáveis e que a insatisfação social nasça somente quando faltam ou já não mais existem essa riqueza e esse consumo. Ora, os situacionistas estavam entre os primeiros a proclamar que a vida no capitalismo é sempre alienante, mesmo quando a pobreza em massa desaparece. “A questão não é constatar que as pessoas vivem mais ou menos pobremente, mas sempre de modo que lhes escapa”, disse Debord em um filme seu de 1961, e no livro *A sociedade do espetáculo* afirmou, em 1967, que “agora é a abundância capitalista que fracassou” (§115). Esta pode garantir a “sobrevivência”, mas não a “vida”. Essa análise, que se encontrava em contraposição com o marxismo tradicional, mas em paralelo com pensamentos como aquele de Herbert Marcuse, revelou-se clarividente quanto à explosão de 68 e a sua continuidade: a existência no capitalismo evidencia-se sempre insuportável, mesmo quando a marmitta está cheia. E se as pessoas que se manifestam hoje com tanta constância nas ruas das cidades turcas e brasileiras exprimem raramente ideias claramente anticapitalistas, constata-se, ao mesmo tempo, que os pretextos iniciais (corte de árvores em um parque em Istambul, preço das passagens dos transportes públicos no Brasil) foram rapidamente superados. O que se percebe é uma insatisfação geral com a vida que se é obrigado a levar, mesmo que nem sempre se saiba denominá-la.

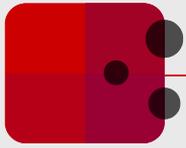
O próprio fato de muitos estarem nas ruas, de bloquearem o curso normal da infelicidade, a própria ruptura com o cotidiano, o sentimento de força e de vingança que derivam da ocupação do espaço público e de estar junto implicam



aquela “crítica da vida cotidiana” em ação que esteve sempre no centro da agitação situacionista. Não se manifesta somente para conseguir a aprovação de uma reivindicação concreta e em seguida retornar para casa ou para o trabalho, mas também para fugir da passividade organizada e do tédio de uma vida conduzida por outros. “We want to riot, not to work” (Queremos nos amotinar, não trabalhar), já diziam os revoltosos de Brixton em 1981, escandalizando os conformistas tanto da esquerda quanto da direita. Enquanto a esquerda tradicional permanece desconcertada diante do caráter “apolítico” do movimento no Brasil, algumas das suas características parecem a confirmação do que os situacionistas preconizavam: um movimento sem chefes nem programas, que se situa fora de partidos e sindicatos, nem deseja formar outros, porque recusa a “política” no seu sentido tradicional *tout court* e julga que a suposta esquerda não se distingue da direita. (Claro, por outros aspectos, isso está bem distante do que queriam os situacionistas, que evocavam revoltas proletárias, conselhos operários e ocupações de fábrica).

Os situacionistas foram também os pioneiros quando indicavam um novo terreno central das lutas sociais no urbanismo e na oposição à reestruturação autoritária e mercantil do espaço urbano e ao desaparecimento dos lugares públicos e das trocas diretas entre indivíduos nos espaços que esses lugares permitem. Imediatamente constatou-se a importância desses temas na Turquia, onde o pomo da discórdia foi a transformação de um parque em um *shopping*, e, em geral, a devastação de Istambul por conta de megaprojetos arquitetônicos, e, no Brasil, onde a questão dos transportes foi o detonador.

Mas o aspecto mais notável parece residir no que se pode chamar a contestação do “espetáculo”. Por “espetáculo”, Debord e os situacionistas não compreendiam somente as mídias, mas uma organização social onde os indivíduos consomem sob a forma de imagens e de ideologias tudo aquilo que a sociedade capitalista os impede de viver realmente. Aqui se inserem tanto a religião como o consumismo, tanto o *star system* como a política dos partidos e dos dirigentes. Aquilo que não existe na vida, contempla-se em cima de um palco ou em uma tela (termo a ser considerado também em um sentido mais amplo). O espetáculo é, portanto, uma continuação da religião na época das mercadorias, das imagens reproduzidas maciçamente e do consumo compensatório. Ora, as revoltas na Turquia e no Brasil contestam um aspecto central da alienação espetacular nos respectivos países.

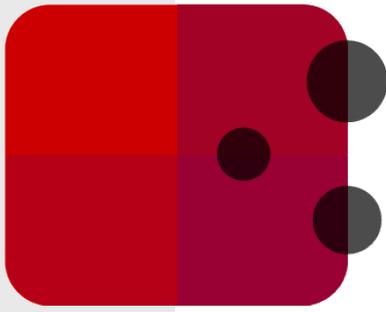


Na Turquia, (e isso constitui uma grande diferença com as *Primaveras árabes*) combatia-se o retorno à “ordem moral” imposta por um governo islamista que quer banir o álcool e instiga as mulheres a terem “pelo menos três filhos”. Ainda mais espetacular é colocar em discussão o espetáculo no Brasil: como todos sabem, o futebol aqui desempenha, há muitos anos, um papel absolutamente central na alienação cotidiana e funciona como “ópio do povo”. O governo podia esperar também que as despesas mais desvairadas e inúteis e a destruição dos bairros populares vizinhos às instalações esportivas fossem aceitas, visto que se tratava do futebol. A recusa generalizada, manifestada de repente, em sacrificar os interesses imediatos da vida em detrimento do espetáculo esportivo constitui, nesse momento, a verdadeira surpresa! Dezenas ou centenas de milhares de pessoas marcham a cada partida da “Copa das Confederações” para conseguir chegar ao estádio, confrontando-se frequentemente com a polícia, enquanto alguns torcedores contestam no interior do estádio. O slogan “mais pão, menos circo, Copa pra quem?” encontrou um amplo consenso. De acordo com as pesquisas, um terço dos brasileiros é contrário à realização da Copa do Mundo no Brasil! Muitos observadores se dizem perplexos diante de um movimento que, aparentemente, não sabe o que fazer com a sua força e que no seu interior convivem indivíduos os mais diversos, e onde cada um chega com a sua reivindicação personalizada em um cartaz. Mas se pode já dizer de antemão que a ideologia esportiva, pedra fundamental no processo de passividade da população brasileira, perdeu quase toda a sua função. E isso poderia ser mais grave para o sistema do que a perda da confiança nos partidos e nos políticos, ou seja, no espetáculo político, no qual ninguém mais crê faz muito tempo e que continua o mesmo. A vida real, cotidiana, descobre a sua miséria e não aceita mais esquecê-la na contemplação de uma perfeição ilusória.

Evidentemente, muitos outros aspectos dessas contestações de novo tipo não são imediatamente perceptíveis com as categorias anunciadas na época dos situacionistas. Mas considerando o temor da maior parte dos comentaristas profissionais, e a evidente obsolescência de muitas categorias interpretativas, a utilidade parcial das intuições situacionistas de quase meio século não pode senão confirmar a sua pertinência.

Anselm Jappe

rebecca



Três sinopses

Marco Dutra¹

¹ Marco Dutra, 33 anos, é formado em Cinema pela USP. Realizou diversos curtas em parceria com Juliana Rojas, com quem fez seu primeiro longa - *Trabalhar Cansa*, lançado em 2011 no Festival de Cannes. Marco integra o coletivo Filmes do Caixote, prepara agora os longas *Quando Eu Era Vivo* e *As Boas Maneiras*, e trabalha também como roteirista, montador e compositor. Publicou pela 7Letras, ao lado de Caetano Gotardo e Carla Kinzo, o livro de poemas *Matéria*.



Bambi

Seu filme seria uma versão
da história do veado Bambi
mas ela não diria a ninguém

seria como copiar de uma música
apenas a harmonia

(ninguém diz de uma canção
“que familiar esta harmonia”)

Entre as mudanças na melodia
em sua versão de Bambi
estaria uma revisão
da morte da mãe

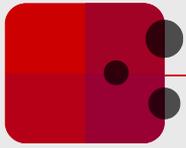
ela morreria fazendo acrobacias
em um helicóptero

assim estava ótimo
sim
era um bom começo

Magnólia

– o homem que foge é, enfim
aquele que quero pra mim
eu amo quem só me diz não
desejo o que é sem coração

é tola quem pensa, afinal
que um homem ao outro é igual
os homens, no fundo, são três
no máximo quatro, talvez



o meu é o homem que, em fuga
o sangue e a vida me suga
ó deus, manda um homem ruim
diabo que quero pra mim

A mulher sem cabeça

Hoje estou loira
e as crianças
me deixaram de respeitar
Levantam para ir ao banheiro
e não voltam
jamais
à sala

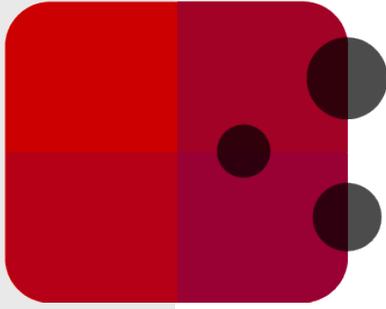
Rabisco a lousa em vão

O giz me racha
os dedos

No café
ouço pela vidraça
os gritos finos
– riem de mim

Ah mas amanhã
volto a ser
morena
ou arranco
de vez
a cabeça

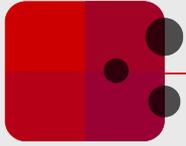
rebecca



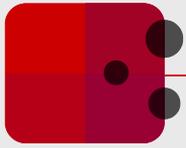
Glauber por ele mesmo?¹

Jomard Muniz de Britto

1. Nota do editor: publicado em seu livro *Atentados poéticos* (2002), esse texto é todo construído com frases retiradas do livro de *Glauber Rocha, Revolução do cinema novo* (1981).



Arte tem que ter ambição.
O sonho é o único direito
que não se pode proibir.
O caminho do cinema são todos os caminhos.
Cineastas como navegantes
em busca do Eldorado
no sertão ou no mar.
Arte tem que ter ambição.
Minas de Estética na Bahia.
Jorge Amado tinha descoberto veio gordo.
Eu era a projeção cinematográfica de Jorge.
O modernismo me levou a desprezar
Castro Alves
pelo fato que ele desapareceu
reencarnado em mim.
Arte tem que ter ambição.
Sou ateu, mas tudo aquilo que se relaciona
com a religião negra me toca muito:
seu sentido de espetáculo.
Somente a experiência de fazer filme
pode colocar
o cineasta num labirinto de dúvidas.
Arte tem que ter ambição.
Para conquistar o sol da beleza transcendente.
Queremos filme de combate
na hora do combate para construir no Brasil
um patrimônio cultural.
Não existe diferença entre a idéia e a forma.
Arte tem que ter ambição.
Creio que este é o problema da arte moderna,
esta dialética entre simetria e assimetria,
que se pode tornar convencional
a qualquer momento.



É necessário praticar o exercício das rupturas.

A linguagem é o resultado dialético das contradições. Pelo x, y, z dos problemas.

Arte tem que ter ambição.

Enquanto não realizarmos filmes que violentem o comodismo dessa platéia intoxicada de convicções erradas,

não estaremos igualados ao nosso presente.

Não há espessura histórica no Brasil.

Arte tem que ter ambição.

O amor que esta violência encerra é tão brutal quanto a própria violência, porque não é um amor de complacência ou de contemplação, mas um amor de ação e transformação.

Arte tem que ter ambição.

Devemos refletir sobre a violência e não fazer um espetáculo com ela.

Temos que viver da fecunda complexidade das experiências:

assim poderemos desvendar o nosso brasileiro mistério.

Criar é revolucionar.

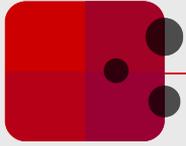
Arte tem que ter ambição.

A didática sem a épica gera informação estéril e degenera em consciência passiva nas massas e boa consciência nos intelectuais.

A épica sem didática gera o romantismo moralista e degenera em demagogia histórica: é totalitária.

Arte tem que ter ambição.

O que Guevara valoriza é que a guerrilha não é uma aventura romântica,



mas epopéia didática tri-continental.

Enquanto reinar a tirania

não haverá felicidade.

Arte tem que ter ambição.

Todo autor, todo filme conta a mesma estória,

toda estória conta a mesma história,

que é a luta da humanidade pela liberdade.

Então a luta pela democracia é uma luta

que estrutura todas as histórias.

Arte tem que ter ambição.

A via da revolução não passa somente

através da tomada de consciência racional,

mas de uma resposta que nasce do corpo,

como raiva, como loucura,

como imaginação exasperada,

de uma consciência de total

inevitabilidade da liberação.

Arte tem que ter ambição.

Romper com a montagem idealista

e chegar na montagem nuclear.

Aí o discurso fica livre e o cinema cria.

Em nível oficial não se permite nada.

A arte se impõe.

Arte tem que ter ambição.

O cinema do futuro é ideogramático.

É difícil uma pesquisa sobre signos (símbolos).

Não basta uma ciência: é necessário um

processo

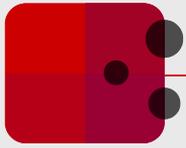
de conhecimento e autoconhecimento que

investe

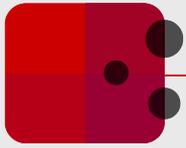
toda a existência e sua integração com a

realidade.

Arte tem que ter ambição.



A “estética da fome” era a medida de minha
compreensão racional da pobreza em 1965.
Hoje recuso falar em qualquer estética.
Eu fiquei com uma minoria esperando
o Apocalipse e a Nova Utopia.
Arte tem que ter ambição.
Muitos companheiros seguiram outros rumos.
Os revolucionários têm medo
das coisas novas em arte.
O dinheiro, a mulher, a idéia na cabeça,
a câmara na mão e o caralho da Humanidade.
O realismo está no telejornal.
Arte tem que ter ambição.
A plena vivência não pode se sujeitar
a conceitos filosóficos.
Arte revolucionária deve ser uma mágica
capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele
não mais suporte viver nesta realidade absurda.
Arte tem que ter ambição.
Via o poder da tecnologia mas lamentava
a pobreza ontológica.
Arte não tem classe porque desmascara
todas as classes.
Somos revolucionários das materializações.
Arte tem que ter ambição.
É necessário que o fogo devore o cinema novo
como a lara devora Macunaíma.
Antes de ser devorado o cinema novo deve
devorar o mercado brasileiro que é devorado
pelo cinema imperialista.
Arte tem que ter ambição.
Deve devorar a tolice e o snobismo
de nossos intelectuais que são devorados



pela *cultura*.

Deve provocar uma indigestão de fogo,

ser devorado, renascer das cinzas.

Arte tem que ter ambição.

Kynorama: kino, cinema, rama, espaço.

Cinema integral: o próprio filme é a própria sala de projeção.

Você entra na sala, ali dentro é um filme.

Tudo é um filme, inclusive o espectador integrado.

É o estúdio, é projeção, é tudo.

Arte tem que ter ambição.

Utopia incendiária das esperanças.

A arte é invenção,

é o inconsciente do artista,

o sonho, o imprevisto, a forma nova.

A arte é delirante.

Arte tem que ter ambição.

Kynovida: ela me comeu e foi embora.

Pois nada mais safado que o amor.

Kynotranse: eu era a raiz deste continente.

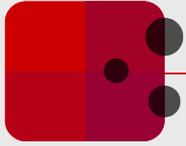
A colocação do filme é uma só:

É o meu retrato junto ao retrato do Brasil.

A Idade da Terra

Arte tem que ter ambição.

Jomard Muniz de Britto



Jomard Muniz de Britto é natural de Recife, onde reside e trabalha. Atualmente é professor aposentado da UFPB. Além de cineasta, poeta e performer, é ensaísta e filósofo. Sintetiza em sua própria figura esse trajeto moderno e um tanto impossível, ou mesmo “arlequinal” (Mário de Andrade), que nos leva de Paulo Freire a José Simão, passando por Sartre, Glauber e o tropicalismo. Participa ainda estudante, nos anos 1950, das experiências de Freire em Pernambuco que resultaram no método de alfabetização mundialmente conhecido. Forma-se em Filosofia e torna-se professor de Artes e Comunicação da UFPB, sofrendo com o AI-5 interrupção de suas atividades docentes retomadas anos depois. Seu primeiro livro, *Contradições do homem brasileiro*, editado no Rio pela Tempo Brasileiro, é apreendido antes da distribuição, em 1964. O segundo, *Do Modernismo à Bossa Nova*, com prefácio de Glauber Rocha, seu amigo desde o cineclubismo dos anos 50, é editado pela Civilização Brasileira em 1966, e reeditado em 2009 pela Ateliê, em São Paulo. Dentre os mais recentes dos seus 15 livros estão *Atentados poéticos* (Bagaço, 2002) e *A língua dos Três Pppês: poesia, política e pedagogia* (SESC, 2012). Conta com quase cinco dezenas de filmes rodados em Super-8 e vídeo, numa espécie independente e crítica de atividade de resistência cultural, atípica no quadro do Tropicalismo, de que foi interlocutor, ativista, peça importante e reconhecida no nordeste brasileiro. Para conferir maiores informações e detalhes, ver sua entrevista no site Trópico, realizada pelo pesquisador e cineasta experimental Carlos Adriano: “O último Dândi”: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2604,1.shl>. Instado pelo editor de *Fora de quadro* a nos enviar por mensagem eletrônica a liberação da publicação neste número de *Rebeca*, nos endereçou o e-mail reproduzido abaixo. Achamos pertinente adicioná-lo aqui como um rodapé autorreflexivo, glosa de seu trajeto e de seu próprio texto, um autorretrato digressivo.



Para compreender os atentados?

Antes de tudo confirmar que nosso autor de textos audiovisuais, com suas heranças e errâncias no cinema superoitista, continua exercitando-se nas zonas fronteiriças da prosa com a poesia, da crônica com a pop filosofia, misturando gêneros e ousando perturbar as hierarquias entre “alta cultura” universitária e subterrâneos tropicalistas, na mídia e fora dela, através de redes alternativas de comunicação. Itinerário de “afinidades eletivas” que poderiam até gerar uma quase enciclopédia de poemações e filosofemas, lembranças de almanaque, reflexões emotivas, cortes epistemológicos e papos-cabeça em qualquer lugar. Reunindo autores consagrados e outros ainda não, ele vai praticando interferências, homenagens, recortes e colagens verbais. Nesse jogo de reconstruções linguísticas, quase chega a definir um ideário, pensamento em processo. Os leitores são, por sua vez, instigados a redescobrir outros elos, encadeamentos, livres associações, compromissos além da mera ou cara retórica. Tudo prazerosamente na medida do possível. Continua acreditando - sua utopia concreta? - nas possibilidades do pluralismo estético-ideológico entre jovens de todas as idades



e contemporaneidades. Até quando?

Tudo girando em torno dos enigmas da poeticidade

e da democratização cultural.

Em todos eles, o senso de humor - mesmo sem

perder o sentimento trágico da existência -

é sua nuclear motivação.

Diálogos com Paulo Freire & diferenciações.

Ironia amorosa e sarcasmo sem compaixão.

Atenção aos signos, ocultações,

reverberações e superstições.

Antropoemia devorada pelos antropófagos

dos experimentalismos.

Nem a favor nem contra

as veias aortas do machonalismo.

Promessas de felicidade e

catástrofes desafortunadas.

A letra e a voz sem esquecermos os gestos

fundacionais arcoverdejantes de

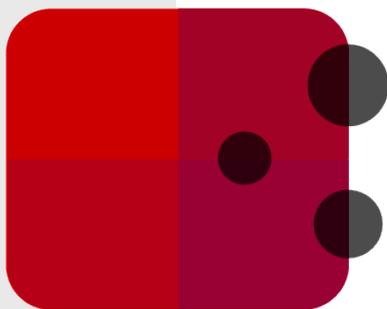
Pedro das Américas. Arrudiando o mundo.

Todos os solos. Todas as luzes e trevas.

Todos e todas no Grito dos Excluídos.

Recife, quase setembro 2013.

atentadospoeticos@yahoo.com.br



Luz Tropical Brasileira¹

Waldemar Lima²

-
1. Waldemar Lima escreveu esse texto especialmente a pedido de Lara Helena Magalhães, que o entrevistara depois de lhe projetar o filme que estudava e lhe mostrar o texto de sua pesquisa de mestrado. O texto integrou como anexo a sua dissertação, defendida em 2007 na PUC-SP, em Comunicação e Semiótica, sob a orientação do Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho, com o título *A técnica do filme São Jerônimo, de Júlio Bressane, segundo um desenho do tempo*.
 2. Waldemar Lima (1930 - 2012). Elogiado diretor de fotografia de grandes obras como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Bebel, Garota Propaganda* (1968), recebeu, em 2005, o prêmio ABC de cinematografia pela sua obra.



A qualidade da luz do sol, originalmente branca, que chega à Terra, pode ser dura ou suave dependendo da incidência e da largura da camada atmosférica que ela atravessa. Nas regiões tropicais, a largura da atmosfera é estreita, a luz do sol a atravessa perpendicularmente e chega à superfície da Terra como uma luz dura e branca com sombras negras e cores fortes.

Se não houvesse absolutamente nada no espaço terrestre, nem poeira nem gases (como acontece no espaço sideral), o céu seria negro. A luz do sol, ao atravessar a atmosfera terrestre, encontra moléculas de gases de várias densidades, poeira e minúsculas gotas de água em suspensão, que refletem, refratam, difundem e dispersam a luz. O céu tem, dependendo da hora do dia e da região, luz de diferentes intensidades. As minúsculas gotas de água em suspensão são os principais dispersadores das ondas luminosas curtas (a extremidade azul de espectro) e responsáveis pela tonalidade azulada do céu.

As variações das condições atmosféricas também provocam mudança de cores nos objetos sobre a Terra. Quando o sol está alto e a atmosfera, relativamente limpa e seca, ele aparece quase branco e o céu azul bem escuro. À medida que o sol abaixa no horizonte, sua luz chega à Terra num ângulo mais agudo. Nessa angulação, a luz solar atravessa maior quantidade de poeira e vapor, sendo assim, grande parte da cor azul é subtraída.

Na natureza, geralmente as cores se produzem por reflexão. A luz branca que atinge um meio reflete com maior intensidade algumas áreas do espectro em detrimento de outras. Quando a luz branca do sol incide numa planta ou árvore, a clorofila seletivamente absorve mais azul e vermelho e reflete mais verde. Quando incide num fruto ou flor de cor vermelha, também ocorre o mesmo processo seletivo: o azul e o verde são absorvidos e o vermelho é refletido. As mudanças das condições atmosféricas, assim como a intensidade e a posição do sol no céu, modificam as cores e os objetos.

Podemos também afirmar que a luz solar varia nas mais diversas regiões do planeta Terra. Senão vejamos: nas regiões tropicais, onde sua incidência é perpendicular, ela é dura e cria cores e texturas fortes, e o sol está sempre no zênite. De outra maneira, nas regiões subtropicais a incidência é mais inclinada, a luz solar é mais suave, é menos dura.



Vejam os alguns exemplos. O meridiano que separa a região tropical e a subtropical no Brasil passa acima da cidade de São Paulo; logicamente, não poderemos afirmar que de um lado é região tropical e de outro, subtropical. A cidade de São Paulo, vítima da poluição, é iluminada por uma luz difusa, e o sol tem a cor amarelada e o céu é cinza. Já em Araraquara, cidade do interior do estado de São Paulo, a luz é transparente e o céu é azul.

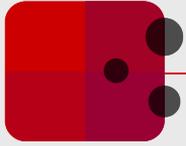
A luz do sol no Brasil tem várias nuances, e a luz tropical, em seu estado natural, pode ser bela ou feia esteticamente falando. Como já vimos anteriormente, a luz tropical não é inclinada, portanto não é modeladora, nem produz tons agradáveis de pele. Ela é vertical e produz sombras negras nos olhos. Uma sombra dura não realça a beleza, acentua os contornos. Mas defendo que esta é a nossa luz. As paisagens brasileiras, na maior parte do dia, apresentam alto contraste de luz e sombra; a padronização dessa luz com um artificial contraste, com um tipo de luminosidade e um padrão de cor, poderá fazer dela uma luz sem identificação.

É importante pensar e refletir um pouco. A luz solar do território brasileiro e sua vasta gama de características possibilitam uma gama de criações estéticas fotográficas nas regiões acima ou abaixo do Trópico de Capricórnio.

O nordeste do Brasil é uma região tropical, e, por ter um clima seco com menos vapor e em algumas regiões pouca poluição, o céu se apresenta com a cor azul bem escura e um sol quase branco – essas são características marcantes dessa região brasileira. A luz do Norte e interior do Nordeste é mais dura, de sombras contrastadas e negras, do que a do litoral, onde as cores são mais vivas e brilhantes.

Em contrapartida, no sul e no sudeste brasileiros, regiões subtropicais, onde a luz solar é mais inclinada, onde o clima é úmido, o azul do céu se apresenta mais esbranquiçado e o sol, amarelado.

As diferenças de luminosidade, as diferenças cromáticas e as diferenças de contraste acentuam as diferenças entre a luz brilhante, as sombras negras, a luz suave e sombras pouco marcadas; portanto, manter a característica da luz em um determinado espaço constrói uma identificação com o lugar, reconhecimento e afetividade de espaços.



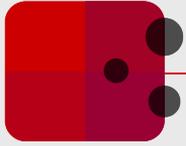
Se originalmente ela é assim, para fotografá-la deve-se respeitar suas características, e não, dessa ou daquela maneira, lhe dar formas suaves, modificando sua feição e as feições de quem ou o quê ela ilumina.

Por outro lado, os tipos de solo, a umidade e a vegetação no espaço geográfico da região tropical possibilitam criar diferentes tipos de luz e contrastes. Exemplificando, Maranhão, Pernambuco e Espírito Santo, estados inseridos na zona tropical, assim como a caatinga, os lençóis maranhenses e a ilha de Marajó, possuem cores e contrastes particulares. Imaginemos um filme produzido numa fazenda marajoara com a luz de um filme produzido no Rio Grande do Sul. Ou um filme realizado na Serra Gaúcha com luz contratada. Ou, ainda, um filme onde o espaço geográfico é a caatinga baiana com uma luz suave.

Essa qualidade cambiante da luz natural brasileira é um bom ponto de partida para uma breve análise da dramaturgia cinematográfica. Um espaço a ser tratado ou criado com suas características de luminosidade, cor e contraste. Por que não respeitar as diferenças modeladoras das geografias, identificadoras das paisagens? Acredito que, se não procedemos dessa maneira, a fotografia passa a ser utilizada como suporte ilustrativo, e não elemento participante, como deve ser.

O cinema é uma arte cuja leitura é feita através de imagens, uma arte que se manifesta através de fotografia. Se o filme conta uma história em uma determinada região, a fotografia deve fazer parte da história, as luzes e as cores da região estão lá. Caso isso não aconteça, de que valeria ir a uma região fotografar os seus habitantes, os seus costumes, as suas danças, sua arquitetura? Não estaríamos descaracterizando a textura da luz? A luz que é também uma característica daquela região?

Fotografia é arte engajada. Ela pode estar engajada na composição de luz, nas cores e nas texturas “globalizadas” de um filme comercial privilegiando o produto, ou deve ser engajada retratando a luz de uma obra cinematográfica sem distanciar e/ou maquiar suas características regionais. Da mesma maneira, as considerações sobre a textura do filme estão intimamente ligadas com o tipo de luz de cada região. Uma fotografia pode ser dura e contrastada e por isso ser bela e ser também personagem de um filme.



Uma sequência de trabalhadores negros nas salinas de Mossoró, fotografada suavizando exageradamente a dureza característica de sua luz, é comprometedora para o cinema brasileiro, para a estética dos filmes brasileiros. As gravações deverão acontecer nas primeiras e últimas horas do dia, quando o sol está mais inclinado e suave. Imaginemos que nas primeiras horas do dia os habitantes daquela região estão dormindo e, nas últimas horas, estão em suas casas, descansando. Essa população vive, nasce e morre sob aquele sol.

A luz de filmes p&b brasileiros é referência para estudiosos do cinema, eles elogiam justamente a forma contrastada dessa luz, caracterizando, além de uma região, uma geografia. O que parece estranho é sabermos que os filmes coloridos também podem trabalhar uma luz cheia de contrastes, com nítida demarcação de claros e escuros, podendo recriar a beleza luminosa da região e do drama, e isso raramente acontecer.

Por que não fazer com as diversas e cambiantes luzes brasileiras – a contrastada no Norte e Nordeste, a mais suave na região subtropical – uma fotografia participante? Bela ou não, deveríamos pensar conceitualmente propostas para o cinema nacional, para os produtores, para os diretores e para os fotógrafos. Sobre a participação do fotógrafo, acho que ela deveria ir além. O fotógrafo de cinema, estando numa região de luz dura, poderia assumir a responsabilidade de captar a luz, de modelá-la, de contrastá-la sem lhe tirar a autenticidade.

O fotógrafo cinematográfico poderia ser mais participativo e, juntamente com o diretor dos filmes, compor uma fotografia levando em consideração a luz da região e do drama. O diretor de fotografia de um filme está naquela equipe para ajudar e colocar seus conhecimentos técnicos e sensibilidade artística a serviço do filme, para que as imagens resultem afinadas com a estética que o filme suscita.

A luz pode ser captada em função de vários fatores: a temática, a dramaturgia, a estética, juntas ou separadamente. É importante frisar que, utilizando a luz original de um lugar, podemos inventar e alcançar a luz desejada, pelo clima, pelo sentido da obra cinematográfica. Nenhuma luz é feia ou bonita se for bem realizada tecnicamente, há sim a boa luz que pensa o quadro como



fazendo parte de um desejo de criar sentido, e uma má luz que pasteuriza, que uniformiza todas as luzes dos filmes.

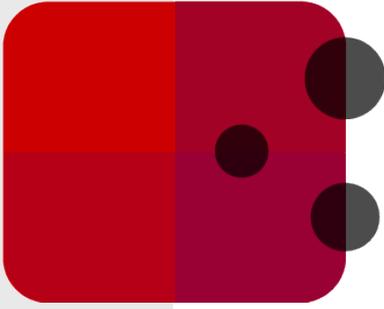
É tarefa do diretor pedir cores e contrastes que não se distanciem do sentido que ele quer dar ao filme. E, se a história é contada sob o sol tropical e personagens ao sol, por que tirar as características de sol tropical? De luz vertical durante a maior parte do dia criando as sombras negras? Por que maquiá-la exageradamente? Por que não manter suas características? A paisagem, a luz, as cores e os contrastes interagem, dialogam e dão vida aos personagens.

Se os estudos da arquitetura, dos costumes, das tradições estão presentes no processo de realização de filmes, criando através das imagens cinematográficas lugares, regiões e dramas de nosso cotidiano, por que não estudar a luz do sol nesta região? Luz que é também imagem desse lugar e dessa gente a nascer e a viver sob essa luz?

É importante que cada filme feito neste país, iluminado com esse sol de várias luzes e variadas regiões, da mais contrastada à mais suave, seja fotografado o mais íntimo possível com as características de sua luminosidade, qual seja uma luz tropical, uma luz vertical, uma luz dura e contrastada. Que a imagem de uma região árida seja mostrada ao mundo como contrastes e não como cores suaves de outras geografias e de outros povos. Que diretores e produtores não temam os contrastes, as sombras e os claros-escuros, os detalhes de uma paisagem, de um corpo e de um rosto.

* * *

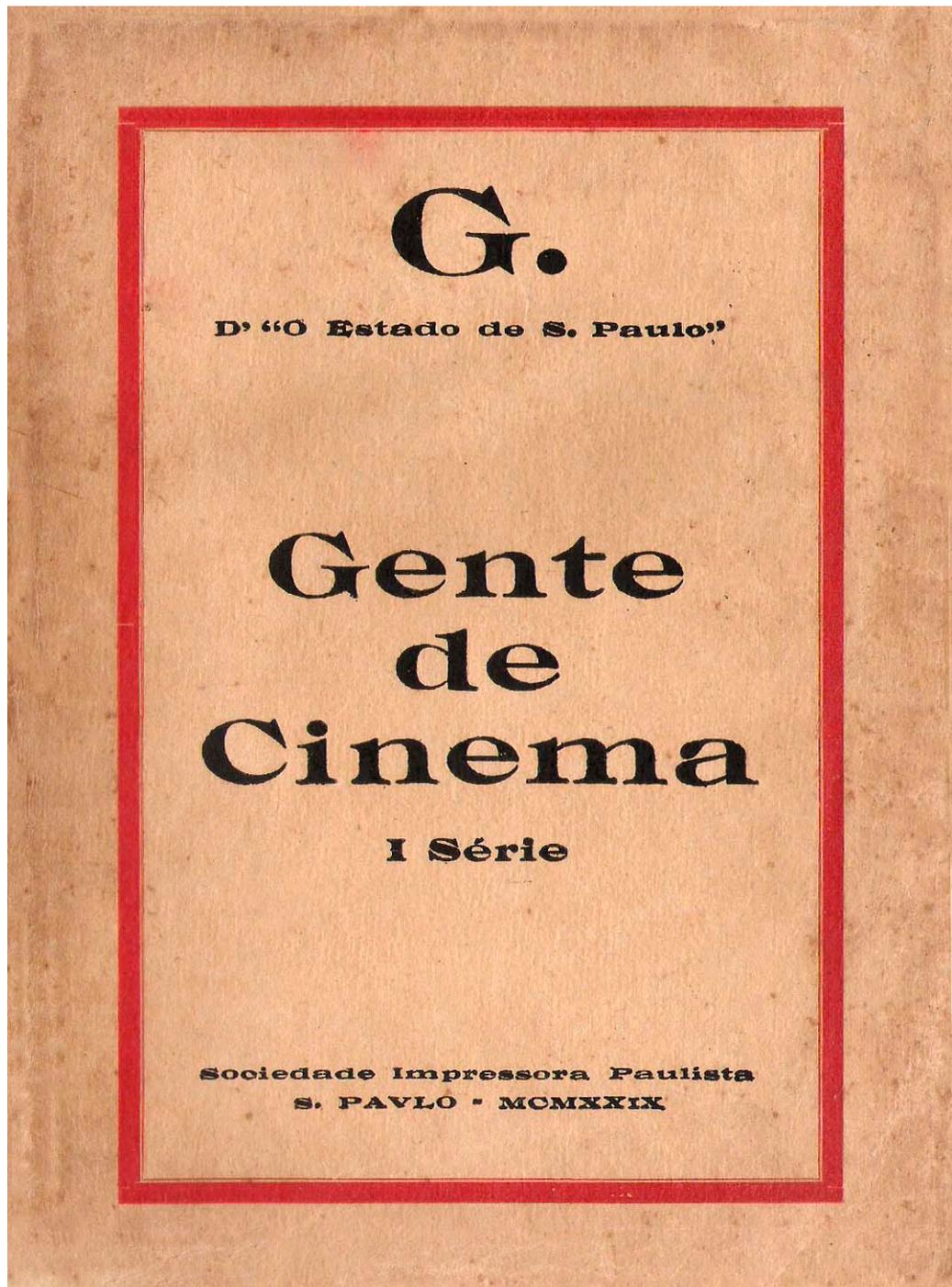
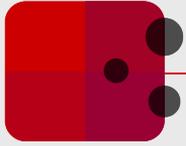
rebecca

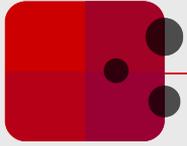


Constelação

Guilherme de Almeida¹

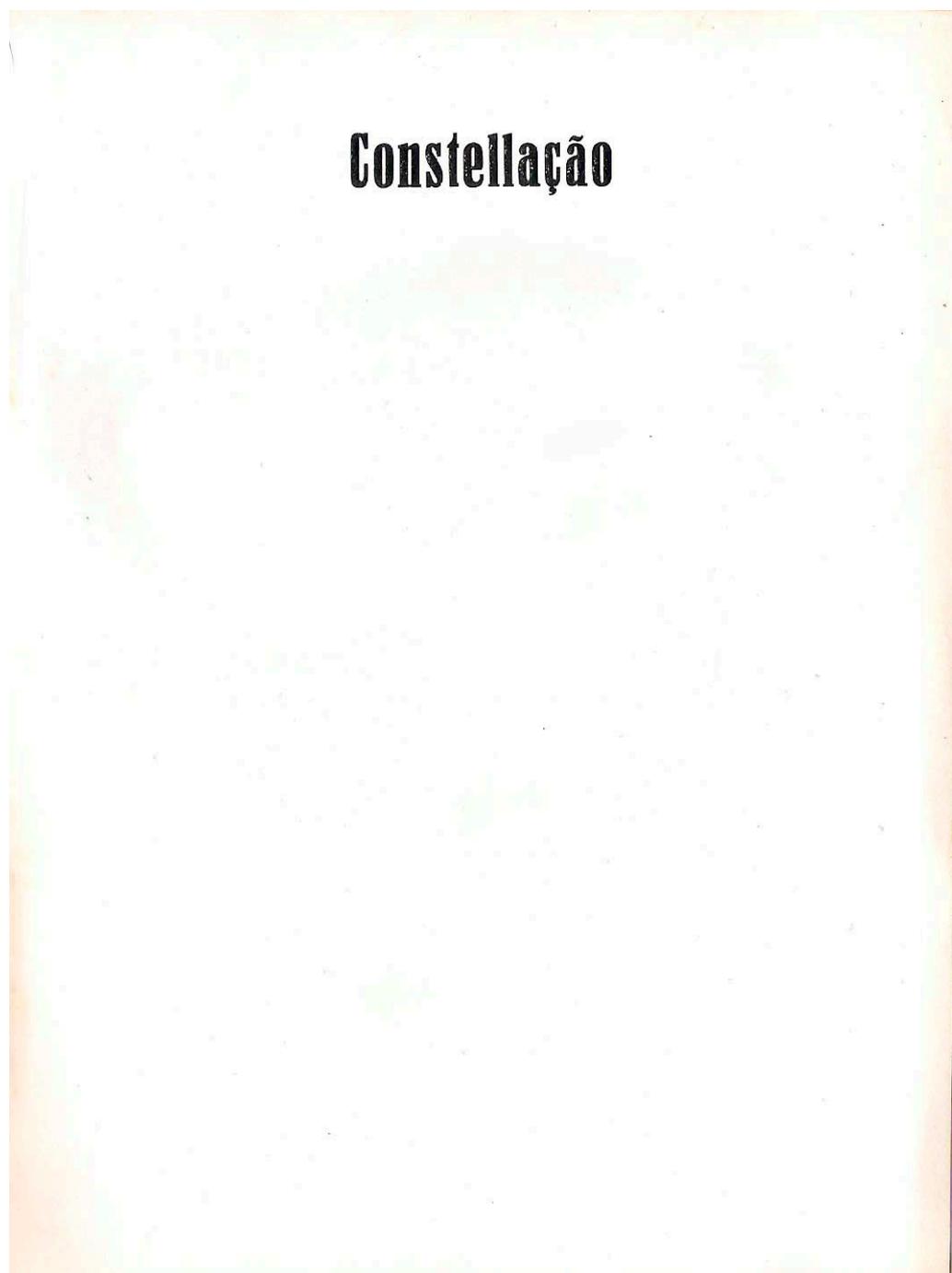
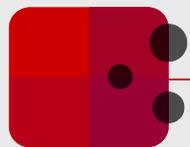
1. O escritor modernista Guilherme de Almeida (1890-1969) escreve críticas de cinema no jornal O Estado de S. Paulo a partir de 1926, indo até pelo menos a década de 40. Nelas testa diferentes modos de crônica e notas de comentário, que merecem avaliação na história da nossa crítica cinematográfica, sobretudo na capacidade de observar nos atores o que mais desperta interesse no público leitor. Edita seus "retratos" dos atores de sucesso nas telas silenciosas num esquecido livro de 1929, *Gente de cinema*, de que selecionamos esta moderna Marion Davies que reverbera versatilidade imitando numa só seqüência uma galeria de estrelas norte-americanas e européias, neste não menos moderno filme de King Vidor, *Filhinha Querida* (1927, *The Patsy*, <<http://www.youtube.com/watch?v=Ff4X4E1JdSE>>).

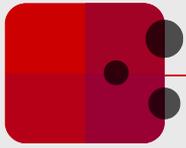




Marion Davies

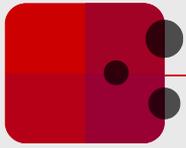
Endereço: *Metro-Goldwyn-Mayer Studios, Culver City, Cal.*





Um dia, num dos numeros do *Vanity Fair* — esse *magazine* riquissimo, elegantissimo, subtilissimo, onde todas as vaidades bonitas desfilam como *girls* côr-de-rosa numa *passerelle* de café-concerto — encontrei uma pagina que me reteve a atenção durante esses dez minutos de sonho, que tanto dura o meu cigarro preguiçoso. Estava alli, linda, seductora, bem impressa, entre aquellas folhas tão caras em que Tiffany & Co. anunciam joias; Lincoln exhibe um novo *all weather cabriolet*, verde, brilhante e precioso como uma esmeralda; uma companhia maritima convida gentes de todo o mundo para essa *land of romance and charm* que são as Ilhas do Sul, penduradas no mar como uma grinalda de *leis* quente e

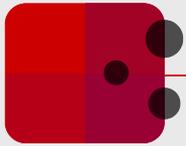
— 83 —



Gente de Cinema

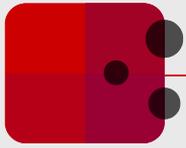
cheirosa; entre aquellas folhas que trazem os retratos importantes de um grande esculptor, de uma princeza inédita, de uma *débutante* cheia de dollares e esperanças, de uma *estrella* perigosa do excellent sr. Ziegfeld, e os desenhos ironicos, deformantes, gordos, salientes de Miguel Covarrubias . . . Era uma pagina cinematographica. Ah! o cinema! “O barbaro invasor” — na indignada, acertada e inutil exclamação de um theatrophilo que me odeia. Invade tudo: familias, transatlanticos, penitenciarias, conventos, escolas, codigos de menores . . . Invadiu tambem o *magazine* muito masculino e muito frivolo das ultimas elegancias Londres-Pariz-Nova York.

A pagina em questão parecia-se com qualquer pagina de qualquer revista cinematographica. Apenas a photographia era melhor: era dos *ateliers* de Ruth Harriet Louise. Os retratos de sete estrellas — um setestrello fatidico na vida de muito homem ingenuo e lyrico — equilibrados com habilidade na pagina alva: a Gish, a Garbo, Gloria Swanson, Mae Murray, Mary Pickford,



Gente de Cinema

Pola e, afinal, Marion Davies. (Este “afinal” tem uma forte razão de ser...). Mas, aquella sóror angelica, fina e delicada como um passarinho, não era Lillian Gish; nem aquella gata exquisita de olhos arrevezados era Greta Garbo; nem aquelle olhar humido, quente e lento e aquelle riso lustroso de carmim e perola eram de Gloria Swanson; nem aquelle *bobed hair* claro e frisado como um carneirinho e aquella bocca de *bombon fondant* eram de Mae Murray; nem aquella menina antiquada, de cachos doirados e caprichosos era a eterna *our Mary*; nem aquella expressão louca de dôr e paixão era de Pola Negri... Simples illusões. Eram *poses*, eram imitações, eram transformações, eram *pastiches*, eram parodias dessa inimitavel, incaricaturavel Marion Davies. Eu sabia della, até então, outras especialidades. Sabia, por exemplo, que tinha lindas sardas em torno do narizinho adoravel; a a mais rica colleccão de joias de toda a California; um appartamento *indefinitely huge* em New York; uma bôa porção de casas no Reino de Celluloide, que deixam o



Gente de Cinema

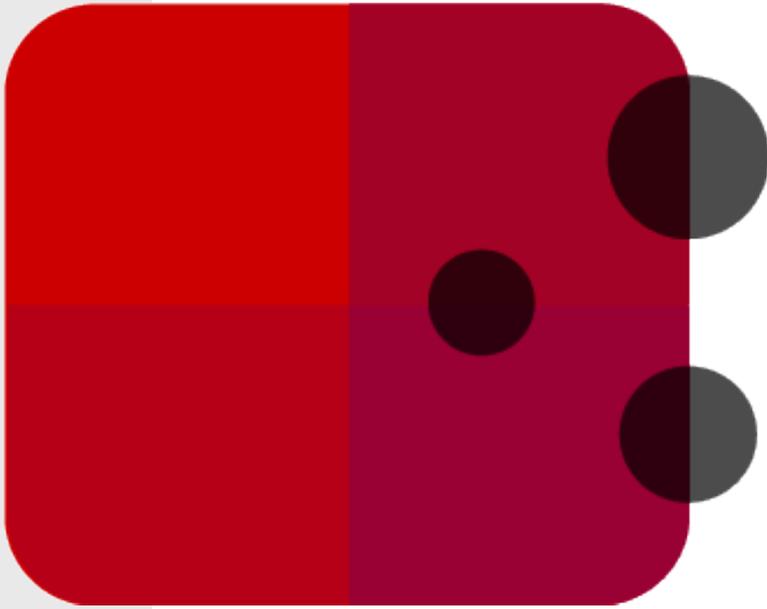
Hotel Ambassador pequenininho como um *bungalow*; um *gorgeous sense of humour*; uma especial idolatria pelos heróis do ar (Lindbergh foi seu hospede); que ella sa-hira, muito facilmente, numa ventania de propaganda, de um lar simples para as *Follies* e das *Follies* para o cinema; que a sua residencia praiana é um palacio branco, onde ha azas e hélices e oito quartos de hospedes; que ninguem é perfeito e completo em Hollywood antes de ter sido seu hospede; que os seus vestidos são simples e que o seu lemma é este: “Não seja louco! Jogue fóra o seu dinheiro!”... Etc. Mas aquella sua malleabilidade eu desconhecia.

Ora, pouco tempo depois, eu via, *via*, de verdade, na téla, animar-se e viver aquella pagina inerte do *Vanity Fair*. Era no film *Filhinha Querida* (*The Patsy*). E sahi pensando que Marion era um milagre. Ella consegue reproduzir fielmente, iludindo até o olhar mechanico de uma objectiva, qualquer *estrella* do céu de celluloid. Marion não é uma *estrella*: é toda uma constellação; não é uma artista: é um *cast*

**Gente de Cinema**

inteiro. E a gente não póde deixar de concordar em que Marion, a *versatile queen of the movies*, é mais do que Deus: conseguiu fundir, não tres, mas sete pessoas distintas numa só verdadeira.

rebecca



janeiro-junho 2013 | ano 2 | numero 3

ISSN: 2316-9230