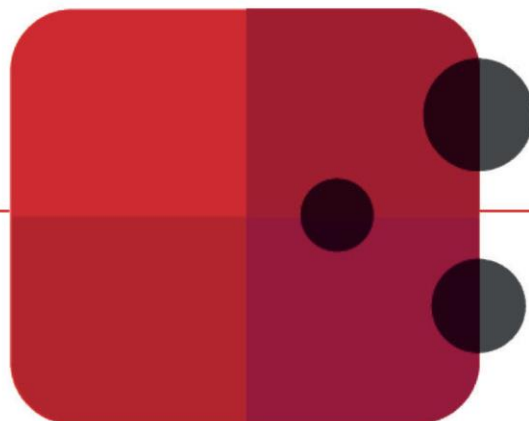


rebecca



revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual



Dossiê

Documentário II

Entrevista

Melanie Einzig: Ironia e melancolia nas ruas de New York, por Susana Dobal

Fora de Quadro

Anotações para estudo de filme

Janeiro • Junho 2014 | Ano 3 | Edição 5

ISSN: 2316-9230



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

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

CDD – 21.ed. – 302.2

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

A Rebeca é uma revista acadêmica com periodicidade semestral

Site

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

E-mail

rebeca@socine.org.br

Período

Janeiro | Junho de 2014

Foto da capa

Stills de "The Great Dance" e "Cosmic Africa"

Cortesia de Craig e Damon Foster

Projeto gráfico

Pedro Neto e Débora Rossetto

Secretaria editorial

Débora Rossetto

Revisão

Lígia Xavier

ISSN

2316-9230

SOCINE

Diretoria

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

Conselho Deliberativo

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

Conselho Fiscal

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

Comitê Científico

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

Secretária

Débora Rossetto

REBECA

Editores-Chefes

Anelise R. Corseuil
Tunico Amâncio

Editores Executivos

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

Conselho Editorial

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

Conselho Consultivo

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

Sumário

12 **Apresentação**

Dossiê – Documentário II

17 **Speaking with Earth and Sky: oral storytelling in the cinema of Craig and Damon Foster**

Martin Botha

45 **Voz e imagem del campesinado**

Silvana Flores

66 ***Rocinha 77 VS Vida nova sem favela: uma leitura ética da tradição dos "documentários de favela"***

Simplício Neto Ramos de Sousa

87 **A identidade no documentário *Elena***

Adriano Charles Cruz

103 ***Jogo de Cena: o jogo de encenação, fabulação e invenção***

Rafael Wagner dos Santos Costa

Temáticas Livres

126 **Perturbar e dirigir o ator iniciante: o método Brisseau**

 pdf en français

Laurie Deson-Leiner, com tradução de Fernando Scheibe

142 **A poesia da Luz de Clarissa Campolina**

Denilson Lopes

- 155 Modos de ver e viver o cinema: etnografia da recepção fílmica e seus desafios**
Maria Luiza Rodrigues Souza
- 171 Fragmentos da cidade cartão-postal: o Rio de Janeiro no cinema documentário e ficcional dos anos 1900-1930**
Danielle Crepaldi

Entrevista

- 207 Melanie Einzig: Ironia e melancolia nas ruas de New York**
Susana Dobal

Resenhas

- 217 Sobre a História do Estilo Cinematográfico**
Renato Luiz Pucci Junior
- 223 A sombra que me move: ensaios sobre ficção e produção de sentido**
Marcia Tiemy
- 231 A face do cinema no tecido urbano**
Carolina Oliveira do Amaral
- 237 Cinemas de Niterói em revista: por uma historiografia das salas de exibição cinematográfica na antiga capital fluminense**
Márcia Bessa

Fora de Quadro

- 250 **Notas de trabalho de Paulo Emilio Salles Gomes e Jean-Claude Bernardet**
Os Editores de Fora de Quadro
- 252 **Paulo Emilio Salles Gomes assiste a *Zézero* (1974), de Ozualdo Candeias:
anotações para estudo de filme**
Pedro Plaza Pinto
- 269 **Jean-Claude Bernardet assiste a *Os mansos* (1973): anotações para estudo de
filme**
Margarida Maria Adamatti

Content

12 *Presentation*

Special Section

17 *Speaking with Earth and Sky: oral storytelling in the cinema of Craig and Damon Foster*

Martin Botha

45 *Voice and image of the peasantry*

Silvana Flores

66 *Rocinha 77 VS Vida Nova sem Favela: an axiographical analysis of the Brazilian “favela” documentaries*

Simplício Neto Ramos de Sousa

87 *Identity in Petra Costa’s documentary Elena*

Adriano Charles Cruz

103 *Jogo de cena: The game of mise-en-scène, fabulation and invention*

Rafael Wagner dos Santos Costa

General articles

126 *Unsettling and directing fledgling actors: the Brisseau method*

 pdf en français

Laurie Deson-Leiner. Trans. [Fernando Scheibe]

142 *The Poetry of Light in Clarissa Campolina’s films*

Denilson Lopes

155 *Ways of seeing and living cinema: ethnography of film reception and its challenges*

Maria Luiza Rodrigues Souza

- 171 ***Fragments of the postcard city: Rio de Janeiro in the documentary and fictional cinema of the years 1900-1930***

Danielle Crepaldi

Interview

- 207 ***Melanie Einzig: Irony and melancholy in the streets of New York***

Susana Dobal

Reviews

- 217 ***On the History of Film Style***

Renato Luiz Pucci Junior

- 223 ***The shadow that stirs me up: essays on fiction and production of meaning***

Marcia Tiemy

- 231 ***The face of the cinema within the urban fabric***

Carolina Oliveira do Amaral

- 237 ***Niterói's cinemas under review: a historiography of cinema halls in the old state capital of Rio***

Márcia Bessa

Out of frame

- 250 ***Note from the editors***

- 252 ***Paulo Emilio Salles Gomes watches Ozualdo Candeira's Zézero (1974): notes on film study***

Pedro Plaza Pinto

269 ***Jean-Claude Bernardet watches Os Mansos (1973): notes on film study***

Margarida Maria Adamatti

Apresentação

Este quinto número da Revista REBECA, consolidado seu papel de espaço privilegiado de reflexão acadêmica sobre o estado das pesquisas sobre o extenso campo audiovisual contemporâneo, retoma a questão central do documentário, reforçando seu dossiê temático. Nacional e internacionalmente reconhecido como a forma mais esteticamente inovadora do cinema brasileiro contemporâneo, o documentário ganha destaque por sua larga tradição e por uma galeria de nomes de expressão, como o prova a recente mostra itinerante intitulada Cruzamentos: Contemporary Brazilian Documentary, apresentada em diferentes cidades nos EUA ao longo deste ano.

Selecionamos aqui alguns ensaios que destacam filmes e experiências que tensionam, conflitam e especialmente abrem diálogos insuspeitados na desafiadora via de mão dupla entre o documentário e a ficção—marca inquestionável do cinema contemporâneo (e não só no “documentário” — agora entre aspas — e não só no Brasil). Filmes nos quais seus protagonistas, independente de classe e posição social, ao refletirem sobre suas próprias histórias pessoais também trazem luz sobre suas identidades e autorrepresentações, em um jogo que embaralha memória e identidade, registros diretos e também encenações de viés mais poético. Em questão, encontramos reflexões sobre o “jogo” das representações, o papel chave da entrevista (como em Coutinho), personagens reais que “ficcionalizam” suas próprias narrativas.

São caminhos que ganham força, em geral, a partir de análises comparativas entre dois ou mais textos— como no caso de *Vida nova sem favela* e *Rocinha 77*, ou, ainda, entre *Deus e o diabo na terra do sol* e *El camino hacia la muerte de Viejo Reales*. Ou ainda quando se voltam para os deslocamentos fragmentários de *Elena*. Em comum, estéticas experimentais, produções independentes e também análises atuais sobre filmes “datados” que nos informam muito sobre temas endêmicos e, por isso mesmo, de total ressonância neste Brasil de 2014, como, entre outros, as frequentes remoções de comunidades mais pobres e excluídas. Textos escritos por Adriano Chaves Cruz, Simplício Neto, Silvana Flores e Rafael Wagner Costa.

Um expressivo e potente artigo de Martin Botha, do Centre for Film and Media Studies da Universidade da Cidade do Cabo, contextualiza e analisa a produção documentária da África do Sul. Centrado em filmes dos irmãos Craig e Damon Foster, ele nos apresenta a uma cinematografia que explora temas atemporais e universais na relação do homem com o ambiente, valorizados pela tradição oral das narrativas africanas.

A Seção de Temática Livre deste número assinala quatro vertentes distintas do campo da pesquisa nos meios audiovisuais. O artigo *Troubler et diriger l'acteur débutant : la méthode Brisseau*, escrito por Laurie Deson-Leiner (pesquisadora da Université Michel de Montaigne Bordeaux III e associada da Afecav — Association Française des Enseignants et Chercheurs en Cinéma et Audiovisuel, entidade-irmã de nossa Socine), traz uma discussão ainda pouco explorada no contexto acadêmico brasileiro: a direção de atores e atrizes para a tela. O texto original em francês vem acompanhado de uma cuidadosa tradução para o português, de Fernando Scheibe. *A Poesia da Luz de Clarissa Campolina*, de Denilson Lopes, explora o espaço na tela do cinema experimental, num ensaio de reflexão filosófica, área em que Lopes tem demonstrado reconhecida competência. A antropóloga Maria Luiza Rodrigues Souza, com seu artigo *Modos de ver e viver o cinema: etnografia da recepção fílmica e seus desafios*, discute a relevância da etnografia e sua metodologia para os estudos de recepção, constituindo-se numa importante contribuição para estudiosos de cinema no Brasil, geralmente ligados aos campos da comunicação, das artes e da literatura. E, finalmente, em *Fragmentos da cidade cartão-postal: o Rio de Janeiro no cinema documentário e ficcional dos anos 1900-1930*, a jovem pesquisadora Danielle Crepaldi articula a crônica jornalística, o cinema documental brasileiro do período silencioso e o cinema hollywoodiano na representação de nosso patrimônio urbano.

A Entrevista desta edição faz uma interessante junção entre imagens e palavras com a fotógrafa Melanie Einzig. No encontro com a professora e pesquisadora Susana Dobal, o trabalho e a trajetória de Einzig são dissecados e apontam para uma problematização mais ampla da fotografia documental, sobretudo a partir das imagens da cultura americana e das ruas de New York. A

entrevista apresenta também um ensaio fotográfico feito por Susana Dobal que atua como comentário imagético-verbal da obra da fotógrafa.

Na seção Resenhas, este número de REBECA apresenta textos sobre os livros: *Sobre a história do estilo cinematográfico* (Editora da Unicamp, 2013), do teórico e historiador norte-americano de cinema David Bordwell; *A sombra que me move: ensaios sobre ficção e produção de sentido (cinema, literatura, tv)* (Ideia/Editora Universitária, 2012), do professor e pesquisador brasileiro de audiovisual Luiz Antonio Mousinho; *Os cinemas de Lisboa – um fenómeno urbano do século XX* (Lisboa: Bizâncio, 2012), da professora e pesquisadora portuguesa Margarida Acciaiuoli; e *Cinematographo em Niterói: história das salas de cinema de Niterói* (Niterói Livros / INEPAC, 2012), do professor e pesquisador de história do cinema brasileiro e preservação audiovisual Rafael de Luna Freire.

Sobre o livro de Bordwell, Renato Luiz Pucci Jr. apresenta ao leitor uma visão ampla a respeito da obra, mas concentrando-se na discussão sobre a concepção de “programa de pesquisa” trabalhada pelo autor e alertando que se trata, na verdade, de um minucioso exame sobre o que produziu a historiografia do cinema durante o último século, especialmente sobre a dinâmica das vertentes de pesquisas voltadas para o problema do estilo. Já o livro de Mousinho é abordado por Marcia Tiemy Morita Kawamoto, que demonstra como a obra investiga alguns exemplos marcantes da produção audiovisual brasileira, salientando a ideia do autor de que a televisão e o cinema do país também funcionam como espaços de lirismo, crítica e inovação. Os outros dois livros resenhados, de Margarida Acciaiuoli e de Rafael de Luna Freire, têm uma preocupação contínua de compreender e demonstrar as conexões entre cinema e espaço urbano. De acordo com Carolina Oliveira do Amaral, em *Os cinemas de Lisboa*, Acciaiuoli examina as relações entre a arquitetura e os cinemas de Lisboa, agenciadas por uma monumental pesquisa histórica que vai da lanterna mágica às novas redes multiplex. Já Márcia Bessa discorre sobre o livro de Freire observando como o autor não somente recupera uma historiografia das salas de cinema de Niterói, como também revela os modos como elas seguiram as transformações sociais e comportamentais naquela cidade desde o início do século XX aos dias atuais.

A seção Fora de Quadro lança luz às anotações de filmes, realizadas durante ou logo após a projeção por Paulo Emilio Salles Gomes e Jean-Claude Bernardet. O gosto pelo registro imediato, marcado pela vibração que causa ainda a experiência da sala escura, recebe aqui duas abordagens diferentes. Pedro Plaza Pinto apresenta as anotações de projeção do filme *Zézero* (1974), feitas por Paulo Emílio, que se apropria de narrativas não convencionais a partir de uma escrita atenta aos ritmos sonoros e espaciais. Margarida Adamatti, por sua vez, introduz as notas de Bernardet a respeito de *Os mansos* (1973), enfatizando a teorização da comédia erótica, bem como as sintonias entre manuscrito e artigo final, publicado no jornal Opinião. Parte integrante dos trabalhos de análise dos críticos, tais notas de trabalho parecem nos trazer de volta a uma inquietude muito rarefeita hoje, quando vemos na reflexão escrita brilharem bem menos as obras do que os conceitos que as deveriam iluminar, numa espécie de crescente ofuscamento da assim chamada “crítica imanente.”

Este número da REBECA inaugura uma novidade editorial voltada a ampliar o espectro de seus postos de observação, procedimento revelado através da constituição de duplas de editores que se alternarão na elaboração de cada número semestral. Assim a REBECA garante a qualidade cada vez maior de olhares abrangentes sobre seus temas.

Os Editores

Dossiê – Documentário II

Speaking with Earth and Sky:
Oral Storytelling in the cinema of Craig and Damon Foster

Martin Botha¹

1 Professor Associado do Centro de Estudos de Mídia e Cinema da Universidade da Cidade do Cabo, África do Sul. É membro da FIPRESCI (Fédération Internationale de la Presse Cinématographique) e publicou mais de 200 artigos, relatórios e ensaios sobre a mídia sul-africana, incluindo seis livros sobre o cinema sul-africano.

e-mail: martin.botha@uct.ac.za

Resumo

O foco deste artigo está nos documentários dos irmãos Foster, especialmente em seus arrojados experimentos com a forma. Um breve relato da trajetória do cinema documentário sul-africano, do final dos anos 1970 ao séc. XXI, contextualiza algumas das importantes questões temáticas na obra de Craig e Damon Foster, como por exemplo personagens marginais, povos que sofreram deslocamentos forçados e a destruição de culturais tradicionais. Os Foster estão entre os raros cineastas sul-africanos que usam, em seus filmes, a tradição oral dos narradores africanos. Seus documentários combinam, de muitas formas, as preocupações sociais dos filmes politicamente progressistas dos anos 1980 com a estética oral de outras cinematografias africanas.

Palavras-chave: narrativas orais; *griots*; cinema africano; documentário.

Abstract

The focus of this article is the documentaries of the Foster Brothers and in particular their bold experimentation with form. A brief historical overview of developments in South African documentary filmmaking from the late 1970s till the 21st century contextualises some of the important thematic concerns in the work of Craig and Damon Foster, namely marginal characters, the forced removal of people from their land, as well as the destruction of indigenous cultures. The directors are among very few South African film-makers, who use the African tradition of oral storytelling in their documentaries. In many ways the documentaries combine the social concerns of the progressive political documentaries of the 1980s with the oral aesthetics of film cultures elsewhere on this continent.

Keywords: oral storytelling; *griots*; African cinema; documentary.

Historical contextualisation

My first exposure to the African cinema theories and critical courses occurred at the South African Human Sciences Research Council (HSRC) during the 1980s. Apartheid led to an isolation of South African film-makers and academics from their colleagues elsewhere on the African continent.

Since the 1920s in Egypt, and especially after independence in sub-Saharan Africa, several hundreds of full-length films were made by African film directors (Armes 2008; Botha 1994; Convents 2003). The advent of sub-Saharan African cinemas coincided with the independence of many African countries after years of colonial subordination. The African film practitioners were deeply concerned with the issue of culture and national identity (Bakari & Cham 1996; Botha 1994). In both documents of the 1975, *The Algiers Charter on African Cinema* and the *Niamey Manifesto* of 1982, the need was stressed to express the cultural legacy of the African peoples through films as well as the need to use films in the development of African nations.

Since then independence feature and short films have been produced in Africa with a voice, content and aesthetic, which are rich, historical and creatively responsive to African social reality. The films also have used oral storytelling traditions, and where the films reached their audiences, they were immensely popular (Botha 1994). Since the 1960s certain African countries have produced world-famous film directors: Ousmane Sembène and Djibril Diop Mambety from Senegal, Youssef Chahine from Egypt, Med Hondo from Mauritania, Idrissa Ouedraogo and Gaston Kaboré from Burkina Faso and Souleymane Cissé from Mali.

Already in 1973, African films were prominent at the Cannes Film Festival when the Senegalese film of Djibril Diop Mambety, *Touki Bouki*, was screened in the *Quinzaine des Réalisateurs* section. In 1975, *Chronicle of the Burning Years*, a 3-hour epic directed by the Algerian film director Mohammed Lakhdar-Hamina, won the much sought after Golden Palm Award at the Cannes Film Festival. In 1986, the

Tunisian film *Man of Ashes* was screened in the official selection round for the Cannes Film Festival. With the upsurge of film art especially in western Africa, Cissé's *Yeelen* won the Jury Prize at Cannes in 1987.

Thereafter Ouedraogo had two consecutive successes at Cannes: in 1989, the FIPRESCI Prize was awarded to *Yaaba*, and in 1990 the second highest Cannes award, the Grand Prix du Jury, went to *Tilai*. In 1992, Sembène's *Guelwaar* and Djibril Diop Mambety's *Hyenas* entered the main competition at Cannes, which further underscored the prominence of countries such as Senegal and Burkina Faso at this film festival. Burkina Faso is a relatively poor African country but is one of the undisputed leaders in African film art, not being South Africa (Botha 1994).

Since the Senegalese director Ousmane Sembène produced his first film, *Borom Sarret*, in 1964, a series of films followed (such as *Xala* and *Camp de Thiaroye*) which were very well received across the world. Since 1960, countries such as Tunisia, Egypt, Ghana, Burkina Faso, Zaire, Zimbabwe, Senegal, Ivory Coast, Nigeria, Ethiopia and Mali have produced films that caught attention worldwide. Apart from awards at Cannes, film auteurs such as Cissé, Hondo and Sembène won awards for their work at film festivals in Paris, Rome and Moscow. Nigeria is currently one of the largest video industries in the world with an annual video production of more than 800 titles.

As a result of apartheid and the international cultural boycott during the 1980s, South African academics and film-makers were excluded from the major African film festivals and congresses, such as the Pan African Film and Television Festival (*Festival Panafricain du Cinema et de la Television de Ouagadougou*, i.e. FESPACO) and the Carthage Film Festival (*Journées Cinématographes de Carthage*) (Botha 1994). The Pan African Film and Television Festival is held in Ouagadougou in Burkina Faso, and in 1993 nearly a million people participated in the programme which comprised 120 films shown at 13 venues. The Carthage Film Festival is held in Tunisia and is regarded as the display window of African cinemas.

As a result of international isolation during the 1980s, South Africans were seldom exposed to these films as well as the debates on film aesthetics, distribution and other important issues on the African continent.

Academics such as Botha (1986) and Van Zyl (1985) argued during the mid-1980s for a closer link between the South African film industry and film industries elsewhere on the continent. In 1988, a watershed was experienced in South Africa when the Film and Allied Workers' Organisation (FAWO) was founded. It was initiated by the Culture in Another South Africa (CASA) congress and festival, which were held in Amsterdam the previous year. At the congress, the role of film-makers in the cultural struggle in South Africa has been debated. Definite similarities were pointed out between South African initiatives and initiatives in other developing countries, particularly in Africa, with regard to the establishment of an 'indigenous' film culture.

A further development led to contact between local and other African film-makers. In July 1990, the Zabalaza Film Workshop and Film Festival were held in London. South African directors, such as Elaine Proctor, and veteran African film-makers, such as Med Hondo and Gaston Kabore, were panel members during the panel discussion. For the first time, South African cinema was discussed and debated within the historical context of African films. A book on the link between South African and African cinema, titled *Images of South Africa: The Rise of the Alternative Film* by Botha and Van Aswegen was completed and published in 1992. The theories by Teshome Gabriel (1989) were used to make sense of South African cinema during the 1980s.

FAWO have also started important initiatives: the training of potential young black film-makers in a so-called Community Video School (which evolved into the Newtown Film school); the distribution of films, including African films, in the townships by means of the Video Suitcase Project (which became the Film Resource Unit); and research on new structures for the local film industry which lacked a central statutory body responsible for securing continued government support for the industry. Voluntary researchers such as Danie Pieterse, Johan

Blignaut, Martin Botha, Clive Metz and others studied the structure of various foreign film industries with a view of possible application of their findings in the South African context (Botha 1991; 1997b; Metz 1991; Moni 1991). Eventually the French structures, amongst others the *Centre National de la Cinematographie* (CNC), which was also successfully implemented in Burkina Faso, emerged as a viable model for South Africa (Pieterse 1991).

At the congress of the ANC's Department for Arts and Culture in April 1993, the French structures and their success in establishing a true national film industry in France and Burkina Faso were illustrated and discussed.

Since the unbanning of the African National Congress, Pan African Congress and South African Communist Party, and the concomitant political changes in South Africa, individuals in the local film and television industries worked closer together with their colleagues in Africa. At the 1993 Pan African Film and Television Festival in Burkina Faso three South African films, namely *Sarafina!* (1992), Jean Delbeke's *The Schoolmaster* (about racism in a small South African town) and Jürgen Schadeberg's *Have You Seen Drum recently?*, a documentary on Sophiatown culture that was wiped out by apartheid in the 1950s, were included in the festival programme for the first time. In the sphere of television, Africa's United Radio and Television Network Association (Urtna), in collaboration with the pay channel M-Net, broadcast the award ceremony, which was held in Nairobi, Kenya, as a television programme live across Africa. In order to stimulate the production of local films, M-Net also invited other southern African countries, such as Botswana, Lesotho, Zimbabwe and Namibia, to enter their work for M-Net's annual film competition. The competition was open to the whole African continent. In 1992, Gaston Kabore of Burkina Faso visited South Africa as guest of the Weekly Mail, and three of his films were screened at the newspaper's annual film festival, the Weekly Mail Film Festival (Botha 1994).

Since 1994 there has been progressively closer contact and co-operation between the film and television industries of South Africa and other African countries. Martin Botha incorporated African cinemas as part of the film studies

modules at the University of South Africa in 1996 and between 2000 and 2005, at the CityVarsity School of Media and Creative Arts. During 2007 Botha started a third-year course in African Cinemas in the Centre for Film and Media Studies at the University of Cape Town that introduced students to the work of directors such as Djibril Diop Mambety, Youssef Chahine, Gaston Kaboré, Ousmane Sembène and Gillo Pontecorvo. The course also examines contemporary issues on African cinemas, including cinema in South Africa during and after apartheid. During 2008, an African Cinema Unit was established by Botha at the same university.

The Department of Arts and Culture (DAC) and the NFVF of South Africa, in association with the Pan African Federation of Film-Makers (FEPACI), hosted the first African Film Summit as well as the General Congress of the Pan Federation of African Film-Makers in Johannesburg from 3rd to 6th of April 2006. Over 150 delegates, including some of the most prolific film practitioners from the continent and the Diaspora, representatives of national and regional film associations, guilds and unions, continental and national government institutions and other key stakeholders, converged in Johannesburg to engage with each other and continue the dialogue towards the streamlining of policies, strategies and activities aimed at developing the African audiovisual industry. Discussions towards the hosting of the summit initiated at the 2003 edition of FESPACO between the DAC, NFVF and FEPACI were on the basis of the recommendations of the African Union Commission's appeal for the participation of the African Union, the RECs (Regional Economic Communities), African governments, the private sector and the civil society to take appropriate steps, in conjunction with FEPACI, Urtna, FESPACO and all stakeholders, to hold consultations and conduct preliminary studies with a view to establish an African Commission on the Audiovisual and Cinema Industries as well as a fund to promote the cinema industry and television programmes in Africa (Decisions of the Assembly of the AU, Second Ordinary Session, 10–12th of July 2003, Maputo, Mozambique). South Africa was requested by FEPACI to host the first African Film Summit.

Through the various initiatives of FEPACI, which include the film festivals in Ouagadougou and Tunisia as well as inter-African co-operation in respect of co-

production and interdependent distribution networks, South Africans have been progressively exposed to film debates and films that are released elsewhere in Africa and to which we have been denied access for many years. This contact was an enriching influence on South African film culture, especially with regard to the use of oral storytelling by a new generation of post-apartheid film-makers.

Developments in South African documentaries from the 1970s till the 21st century

It was not until the late 1970s that several key events came together to create the conditions for an independent documentary film industry to develop. The introduction of television in 1976 necessitated a lifting of the ban on video technology, thereby making more affordable small-format video cameras available to South African film-makers and broadening the national skills base. While news programming on the South African Broadcasting Corporation (SABC1) was tightly controlled, producers of drama series and other programmes were afforded a surprising bit of leeway with regard to making social statements that challenged the state (e.g. the work by Manie Van Rensburg, which is discussed in Botha 2012).

In 1982, the introduction of SABC2 and SABC3, two new networks aimed at black audiences, further opened the door. In some cases the national broadcaster even unwittingly provided tools and training that would be used to produce anti-apartheid films (Pichaske 2009).

Around the same time, a few South African universities began teaching film and video studies, which facilitated the emergence of a new generation of critical viewers and liberal film-makers. Less restricted than their professional counterparts, South African university students began to explore documentary topics that were critical of the state and/or exposed some of the hardships endured by black South Africans at the time (Steenveld 1992).

Since the late 1970s and early 1980s a group of film and video producers and directors who were not affiliated to the established film companies in the mainstream film industry made films and videos about the socio-political realities of the majority of South Africans (Botha 1996).

Some of these films were shown at local film festivals such as the Durban and Cape Town International Film Festivals and, from 1987 to 1994, the Weekly Mail Film Festival. Other venues included universities, church halls, trade union offices and the private homes of interested parties. Most of the films experienced censorship problems during the state of emergency during the 1980s, and many were banned (Botha 1996; Botha & Van Aswegen 1992).

The films had small budgets and were financed by the producers themselves; by progressive organisations such as the International Defence and Aid Fund for South Africa (IDAF) which strived for a united, democratic, non-racial South Africa, the National Union of South African Students (as in the case of *Wits Protest* [1970–74]), the South African Council of Churches; private investors such as the Maggie Magaba Trust; as well as European and British television stations (Botha 1996; Botha & Van Aswegen 1992). These films were chiefly the product of two groups that emerged jointly: a group of white university students opposed to apartheid and black workers who yearned for a film or video form using indigenous imagery that would portray their reality in South Africa and would give them a voice and space in local films (Botha 1996). Together with numerous documentaries, community videos and full-length films such as *Mapantsula* (1988), as well as short films, these productions marked the beginning of a new, critical South African cinema.

The IDAF was founded in the early 1950s by the chairman of Christian Action, Canon John Collins of St Paul's Cathedral, Britain, when money was collected to support the families of those charged and imprisoned in South Africa for their opposition to apartheid and to provide legal defence for those accused in political trials (Botha 1996). The fund ran a comprehensive information service on affairs in South Africa over the past decades, which included visual documentation. It also produced films on all aspects of repression and resistance against apartheid in

South Africa. The best-known films included those by director Barry Feinberg, for example, a film about the life and work of Archbishop Trevor Huddleston and his continuing commitment to the destruction of apartheid. The film

Makhalipile – The Dauntless One (1989) includes interviews with Oliver Tambo, Desmond Tutu and Helen Joseph. The suffering of children under apartheid was examined in Feinberg's *Any Child Is My Child* (1988). *Song of the Spear* (1986) portrayed the role of culture in the struggle for national liberation. By intercutting performances of the Amandla Cultural Ensemble while on tour in Britain, with mass singing of resistance songs on the streets of South Africa, this 16mm film dramatically depicted the emerging culture of liberation, which respects the humanity of all people without regard to race while reflecting the diversity of the South African population (Botha 1996).

Isitwalandwe: The Story of the South African Freedom Charter was made by Feinberg in 1980 on video and 16mm and made it clear that as a people's blueprint for democracy the Freedom Charter remained relevant for political change in South Africa (Botha 1996).

The major audiences for IDAF productions, however, were the international antiapartheid movements. The work was intended to play a campaigning role for the liberation movement in South Africa and unfortunately offered an uncritical account of its policies. IDAF productions keep to *cinéma vérité* techniques by avoiding voice-over commentary and by using live sound and letting political spokespersons speak for themselves. These productions unambiguously presented an ANC viewpoint (Botha 1996).

IDAF was instrumental in establishing an alternative news distribution office in London, namely Afravision, by providing financial and logistical assistance. Barry Feinberg's concern for the preservation of South Africa's anti-apartheid films resulted in the largest single collection of material at IDAF. With the changing political dispensation IDAF has placed this film archive at the University of the Western Cape (Botha 1996).

Many South African documentaries were made with an international audience in mind in order to get support for the anti-apartheid movement and to educate an international audience on the horrors of apartheid (Botha 2006b). Notable earlier work included Anthony Thomas's *The South African Experience* (1977), Peter Davis's *White Laager* (1977) and Chris Austin's *Rhythms of Resistance* (1979).

In 1980 two major productions on the history of the South African liberation struggle against apartheid were released internationally: Peter Davis's *Generations of Resistance* (1979) and Barry Feinberg's *Isitwalandwe* for IDAF. The latter was the first in a long line of films and videos in the 1980s to keep the conscience of the world alive to the issues at stake in South Africa under apartheid. IDAF was instrumental in establishing an alternative news distribution office in London by providing financial and logistical assistance to anti-apartheid documentary film-makers. Some of the most seminal political documentaries of the 1980s came from Video News Services (VNS), which included film-makers such as Brian Tilley, Laurence Dworkin, Nyana Molete, Seipati Bulane Hopa and Tony Bensusan (Botha 2006b). Collective film work by Tilley, Dworkin, Molete, Bensusan and Elaine Proctor led to the 25-minute anti-apartheid film *Forward to a People's Republic* (1991), which was completed with assistance from IDAF. This film portrayed the dynamics of the conflict in the country in the early 1980s by juxtaposing the people's militancy with white militarisation. In April 1985, VNS was formed with the assistance of the liberation movement and overseas financial support. VNS became the trade union COSATU's unofficial film unit. The film-makers saw themselves first and foremost as political activists. For VNS to achieve this aim, and avoid being shut down under the state of emergency, Afravision was established in London to interface with international anti-apartheid movements, and locally VNS crews made themselves indistinguishable from the foreign news media operating in South Africa (Botha 1996). At first VNS made television documentaries for international television companies but later started to make the so-called video pamphlets to distribute news about a wide range of issues from township to township. These videos were a type of news network and were aimed at South Africans.

Most of the videos were 15- to 30-minute productions and ranged from vigilante killings to the white election process in 1988. The VNS Collective made various compelling short documentaries: *Tribute to David Webster* (1989), about the human rights activist, and *Fruits of Defiance* (1990), which portrayed resistance to apartheid in September 1989 in Cape Town.

Apart from VNS, other documentary film-makers have also made important work on political issues during the apartheid regime, including the following themes (Botha 2006b; Pichaske 2009; Steenveld 1992):

- The forced removal of people from urban and rural communities under the Group Areas Acts and the Homelands policy: *Crossroads* (1976), *Mayfair* (1984), *Last Supper at Horstley Street* (1983) and *Katriver: End of Hope* (1984)
- Labour problems and organisation: *Passing the Message* (1981) and *Freedom Square and Back of the Moon* (1987)
- Different forms of community struggle, such as the development of literacy and health projects in rural and urban communities: *Ithuseng: Out of Despair* (1987) and *Robben Island: Our University* (1988)
- The role of women in the anti-apartheid struggle: *You Have Struck a Rock* (1981) and *The Ribbon* (1986)
- General political situation: *No Middle Road to Freedom* (1984), *The Struggle from Within* (1984), *Witness to Apartheid* (1986) and *The Two Rivers* (1985)
- The role of the church in the anti-apartheid struggle: *The Cry of Reason* (1987)
- The destruction of indigenous cultures: *The People of the Great Sandface* (1985) and *Have You Seen Drum Recently?* (1988)

With the unbanning of political organisation such as the ANC and the release of political prisoners in 1990, the immediate direct goal of anti-apartheid films had begun to be achieved (Botha 2006b). Political film-makers, however, continued to

focus on the process of transition itself, to which a large number of films on CODESA (the negotiation process leading up to the 1994 democratic elections) and on the TRC attest. One significant film from the time is Liz Fish's *The Long Journey of Clement Zulu* (1992), which follows three political activists after their release from imprisonment on Robben Island and subsequent attempts to rebuild their lives as free men. The film is plot driven and foregrounds its characters' individual perspectives. The film vividly provides a truly intimate portrayal of the characters over the course of nearly a year (Pichaske 2009). The extended length of the narrative and the intimacy of content enabled the audience to gain a true affinity for each character, empathy for Clement Zulu's views, and a desire to know what will happen in his life. The means by which Fish – an outsider with regard to race, class and personal experience – was able to create such an intimate and personal portrait are worthy of further examination. Of utmost importance, her racial outsider status was tempered by her status as a political insider. A long-time struggle activist and director of the Community Video Education Trust (CVET), she had close ties to black communities and had done considerable work with other Robben Island prisoners. She knew the cultures of her characters, and she knew their issues. In addition, Fish developed a personal relationship with her subjects that far exceeded the standards of apartheid-era film-making (Pichaske 2009), an aspect that is also important in the discussion of the work by Craig and Damon Foster in this article.

This personal relationship served not only to deepen understanding between film-maker and subject but also paved the way towards a more collaborative approach to filmmaking. *The Long Journey of Clement Zulu* lets its subjects speak for themselves. Each of the three characters interrogates 'the struggle' on his own terms and through his own experience of being released back into a democratic South Africa only to wonder what has been gained. The message is subtle; the answers open ended and the views subjective and varied (Pichaske 2009).

Unprecedented freedom of access also allowed new forms of purely observational filmmaking: Harriet Gavshon and Cliff Bestall's series *Ordinary People* (1993), a ground-breaking product in terms of South African television at the time, followed ordinary South Africans as they dealt with newfound freedom and in

the process documents the transitions in South African society. The *Ordinary People* series was shot in a *vérité style* and was entirely character and plot driven – creative choices that were entirely new for the SABC. By examining events from a variety of perspectives, the series actively challenged the very notion of fixed truths, encouraging the viewer to understand and respect multiple perspectives on the same issue (Pichaske 2009). This was a perfect message for a newly democratic South Africa and a positive sign of the new SABC fulfilling its social service mandate. For the field of documentary, it represented a critical first step away from the old conventions of presenting fixed, unified (pro- or anti-apartheid) arguments and binary (black/white, good/evil) representations, in favour of open-ended narratives, multiple viewpoints and hybrid identities.

Film-makers were also now finally allowed to probe and reveal what actually happened under apartheid, with the result that many films were now concerned with the past. Various films about the TRC process were made, including Lindy Wilson's *The Gugulethu Seven* (2000), which depicts the uncovering by TRC investigators of security police duplicity in the murder of seven Cape Town activists. Many of the older generation of political film-makers have felt the weight of responsibility for making sense of a hitherto-concealed and painful past. Documentary film-making during the 1980s was based on audio-visual material that reflected the realities of the black majority of South Africa in their aspirations and struggle for a democratic society, but since the beginning of the 1990s other marginalised voices were added to these documentaries and short films, for example, those of women, gays and lesbians, and even the homeless. The work by Craig and Damon Foster about the San in their visual poem *The Great Dance* (2000) forms an important aspect of the post-apartheid cinema's concerns with characters or subjects at the margin of society.

Most of the South African documentaries between the 1980s and early 21st century can be described as progressive film texts in the sense that the majority of them are consciously critical of racism, sexism or oppression (Botha 1996; 2006b). They dealt with the lives and struggle of the people in a developing country and were mostly allied with the liberation movements for a non-racial, non-sexist South

Africa. Some of these documentaries also dealt with events, which were conveniently left out in official South African history books or in a contemporary context in actuality programmes on national television under control of the Nationalist regime (Botha 1996; 2006b).

Therefore, they became guardians of popular memory within the socio-political process in South Africa. Examples are *Between Joyce and Remembrance* (2003), *The Gugulethu Seven* (2000), *The Life and Times of Sara Baartman* (1998), *Ulibambe Lingashoni: Hold Up the Sun* (1993), *What Happened to Mbuyisa?* (1998) and *The Cradock Four* (2010).

The documentaries of Craig and Damon Foster

The focus of this article is the work of the Foster Brothers and in particular their bold experimentation with form. Brothers Craig and Damon Foster grew up in a wooden bungalow on the Atlantic Ocean, near the tip of Africa. They have travelled extensively, living and working in remote villages and wilderness areas in 10 African countries. They have more than 20 years of filming experience in Africa. Their primary intent lies in telling stories with the voice of Africa herself and in creating film experiences that enable the viewer to gain an intense and deep insight into the natural and cultural dynamics of this ancient continent (Foster et al. 2005). They are among very few South African film-makers, which use the African tradition of oral storytelling in their documentaries.

They explore the timeless and universal themes of the relationship between man and animal, and the relationship between them and the environments that they share. The result is a portrayal of a reality that is rarely represented. Together they have over 40 international awards for film-making in the areas of photography, editing, writing, directing and human/animal interaction.

Manthia Diawara (1996) underlines the fundamental difference between oral literature and cinema. The language of the film (for example camera movement,

shots and shot/reverse shots) is not the same as those used by the *griot*, the storyteller in African context.² The *griot* depends on spoken language as well as music to actualise the story. The film director uses the means of mechanical reproduction to give shape to the story. Diawara argues that whereas oral literature speaks of life, films reproduce an impression of life. Theories about oral storytelling in African cinema have been discussed in detail elsewhere (Bakari & Cham 1996; Botha 2012; Botha & Van Aswegen 1992; Chirol 1999; Gabriel 1989; Tomaselli & Prinsloo 1992).

The Great Dance: A Hunter's Story (2000) is characterised by stunning visuals, which act as some form of equivalent to the aesthetics of oral storytelling. The film is the winner of more than 35 international awards. The production took three years and is based on substantial research. It is a visual poem on the San hunters, who sustain a small band of nomads in the Kalahari Desert. Strictly speaking not a conventional documentary the film-makers have intercut documentary footage with highly original and semi-abstract material so the hard core of fact is surrounded with lyrical evocations of San legends, creating an intriguing visual texture. Black and white footage has been combined with richly coloured images, giving the film a poetic dimension rarely seen in documentaries (Van Vuuren 2007). In their book *Africa: Speaking with Earth and Sky* (2005) the Foster Brothers rejoice about the vast expanses of earth and sky in remote rural African regions. They applaud the incredible generosity and spirit of its people, as well as their knowledge and wisdom, but feel that yet very little of this is written down. Instead it travels like water on the tongues of the elders. In particular, the indigenous healers appeal to them due to their ability to mediate between the world of nature and spirit in a manner that allows for the co-evolution of all life forms.

² For an excellent discussion on griots see Hopkins, Nicholas S. "Memories of Griots." *Alif: Journal of Comparative Poetics* 17 (1997): 43-72.



The Great Dance. Courtesy of Craig and Damon Foster.

As an example of oral storytelling the screenwriter Jeremy Evans constructed the narrative out of the words of one of the main characters in the film !Nqate Xqamxebe. The narrative structure is based on the original field recordings of !Nqate. The story is about three hunters and their personalities, their love for and belief in their traditional hunting practises, their passion for the land they live on, their extraordinarily sophisticated knowledge of the environment and ecology of the Kalahari, their cultural mythologies and ritual practices, their trouble with government and the prohibitions on their hunting, their sadness at the disappearance of their cultural practises in the face of sweeping change brought on by modernity, and their religious beliefs. All of these elements of the three hunters' stories are related back to the central thread of narrative that brings the film together – that of the hunt, particularly the hunt-by-running (Van Vuuren 2007). /XAA is the word for dance in the !Xo language of the Kalahari. It also means revere or to show oneness. This holistic approach to the close connection of the San with their natural world, and the celebration of it, is the core of the film. In a poetic way one of the protagonists describes tracking as dancing – like dancing with God. In the opening sequence the directors already establish the connection of the characters with nature, with animals and insects, and the earth and sky. It is a brilliant montage inspired by the early artists, the rock painters. Landscapes are captured in wide shots and their vastness by means of pans. The time-lapse shots highlight the beauty of the landscapes. The tracking ability of the hunters is also accentuated.

Closely shadowing each sequence of hunting and tracking in the film is the telling of stories by means of the oral tradition. The three hunters read the signs left around the carcass of a pregnant steenbok, which has been killed by a leopard. They retell the story for the camera, often acting out the actions of the animals. Their stories are illustrated by a variety of stylised sequences created by the filmmakers, usually in black and white that identify the images as 'flashbacks'. Here the Foster brothers' technical innovations with digital cameras produce unique camera angles, shooting from the bodies of animals, so that the viewer has a strong idea of the movement of the animals. Dramatic sequences are created that reconstruct the

movement of animals as they hunt, the eating of their prey or the fevered chaos of vultures gobbling the remains of a carcass (Van Vuuren 2007).

The hunters also narrate to the camera, sitting around a fire. During these sequences they discuss their god, and their religious beliefs as well as their holistic, tradition-bound approach to hunting. Their words are not fed through the narration of !Nqate but are translated on screen in subtitles. These fireside oral narrations are important because they provide an opportunity for the other two hunters, Karoha and Xlhoase, to speak. They also allow for an intimate, 'real-time' connectedness with the hunters (Van Vuuren 2007). Their perspective on the world in a totally holistic way is being celebrated, although the film-makers admit that the knowledge of the San is too nuanced to be presented on film. *The Great Dance* is just some attempt, almost a mere introduction (Foster et al. 2005). The San *griots* have been represented as master storytellers in the oral tradition.

By sharing rough cuts of the film to the main characters the Foster Brothers created a participatory filmmaking process and as a result the three hunters disclosed more in-depth accounts about the lives and worldview with the directors (Foster et al. 2005). The directors also consulted with the main characters what should be in the film and what not.

At the end of the film, !Nqate asks what will become of their traditions, now that everything is changing. Close-ups of his children's faces illustrate the point. They are filmed ghost like in the flickering light of the fire. The film closes with a mosaic of stylised images: slow-motion dancing, lightening in the sky, a man framed against a vast horizon, clouds and fire, and finally a single ember from the fire that is picked up and flung out into the night. The glowing coal lands on the ground and is filmed in close-up as its heat slowly fades away (Van Vuuren 2007). *The Great Dance* seems to be an attempt to show value in a culture at a time when that value is being rapidly eroded by poverty and dispossession. It is not intended to represent the entire San community, only three characters and their families.

Ten years after the moving closing sequence in *The Great Dance* the Foster Brothers premiered their documentary *My Hunter's Heart* (2010). The film, shot over 3.5 years, explores the world's most ancient shamanic culture and how it is now on the brink of extinction. It tracks the Khomani San of the Central Kalahari, the oldest living indigenous tribe in the world and who are genetically linked to every human being on planet earth. In modern times, their traditional nomadic way of life has changed, and westernisation has severed their link to the land and the animals. The film follows younger members of the clan as they embark on an epic journey to try to recapture some of the knowledge and skills of their ancestors. The children feel there is no future and the elders are faced with haunting reminders of their past. Again the stories of the three main characters Sanna Witbooi, Abijol Kuiper and Anna Swarts form the core of the narrative. Although the plot includes a hunt to celebrate the past of the subjects, the film is almost a requiem for this community. They have been forced off their ancestral land due to the construction of national wildlife reserves. In fact they live on the margin of these parks in houses, which they described as cages, while the animals are running free in the parks. The film is a sad portrait of marginal characters, somewhere stuck between memories of a rich past and modernisation.

Again the Foster Brothers create visual equivalents to the stories by the main protagonists, but the film turns into a painful reflection on dispossession and poverty. Alcoholism as an escape from daily hardship is a reality. The journey of the three characters involves a visit to a museum, which has an exhibition of the genocide of San. It also turns the protagonists into almost tourists of heritage sites such as rock paintings, a past reminder of a rich culture, now reduced to artefacts on stones. Again the time-lapse cinematography creates a wonderful sense of landscape, earth and sky, a reminder of the reference at the beginning of *The Great Dance* to notions of reverence or to show oneness – the awesome interconnectedness of man and nature. The music is composed by multi-award winner Trevor Jones.

Oral aesthetics are also at the core of the narrative structure of *Cosmic Africa* (2003), based on the personal odyssey of African astronomer Thebe Medupe. Based on his words the film chronicles his journey into the African continent's

astronomical past and in the process unveiling the deep connection Africans have with the cosmos. Thebe is an astrophysicist and during his journey he gathers the earlier cosmologies of our ancestors (Foster et al. 2005). The film is not only about Medupe's journey of exploration from boyhood to adulthood, but also about the journey to remote rural areas in Africa. Shot on High Definition this visual masterpiece explores and sheds light on traditional African astronomy and the stories by several *griots*. Using these oral storytelling aesthetics the film vividly captures the remarkable personal journey of Medupe through the ancestral land of Namibia's hunter-gatherers, the Dogon country of Mali and the landscapes of the Egyptian Sahara Desert (Botha 2006b). Grant McLachlan's powerful musical score enhances the poetry of the film.



Cosmic Africa. Courtesy of Craig and Damon Foster.



Cosmic Africa. Courtesy of Craig and Damon Foster.



Cosmic Africa. Courtesy of Craig and Damon Foster.

The Foster Brothers' other explorations include further celebrations of landscapes, nature in all its glory and African knowledge systems. *Iceman: The Lewis Gordon Pugh Story* (2008) serves as a visual experience of Lewis Gordon Pugh's attempts to draw attention to the oceans and raise awareness about climate change. The film documents the extraordinary physiological and psychological journey of Lewis's long-distance swims in the freezing waters of both the South and the North Pole. Lewis Pugh has 10 seconds before he plunges into the freezing Arctic Ocean, where he swims a kilometre across Antarctica, wearing nothing but a Speedo and a swim cap, a feat never thought possible. 'Ordinary' humans would probably die within minutes in this icy water. The film raises questions such as how can his naked body cope with these conditions for so long and why on earth would anyone want to do such a thing. With the support of cutting-edge science and an incredible ability to believe in himself he hopes to unify the potential of mind and body. Pugh has gone where no one has gone before and achieved a new understanding of the human body.

The Nature of Life (2009) is an epic documentary feature film that tries to provide solutions to humanity's greatest challenge yet – Global Climate Change. So far all we have heard is that climate change is the biggest ever environmental crisis and that it has been caused by our unsustainable approach to living. *The Nature of Life*, however, sets out as a great inspired clarion call to humanity, telling us that there is hope and that there are ways to adapt to and overcome this crisis. The documentary encapsulates a vision of hope that stems from the heart of Africa and expands globally, highlighting ground-breaking examples of sustainable development all over the world, inspired by the examples of Africa and the natural world. The microcosm of the 'cradle of civilization', Africa, will spill into the entire world, introducing the audience to a group of extraordinary humans and companies who are challenging past models of sustainability and creating a new legacy of elegant design, technology and rediscovered indigenous wisdom.

Conclusion

The outstanding aspect of the Foster Brothers' documentaries is their celebrations of the oral tradition in African storytelling. The directors are, however, mindful of the marginal status of the San people and the factors, which threaten their heritage, lifestyle and future. In many ways the documentaries combine the social concerns of the progressive political documentaries of the 1980s with the oral aesthetics of film cultures elsewhere on this continent.

Bibliography

Armes, R. *Dictionary of African film-makers*. Bloomington, Indiana University Press, 2008.

Bakari, I. & Cham, M. (eds) *African experiences of cinema*. London, British Film Institute, 1996.

Balseiro, I. & Masilela, N. (eds) *To change reels: Film and film culture in South Africa*. Detroit, Wayne State University, 2003.

Blignaut, J. & Botha, M.P. (eds) *Movies moguls mavericks: South African cinema 1979–1991*. Cape Town, Showdata, 1992.

Botha, M.P. 'Derde Wêreld-rolprentkuns en Suid-Afrika'. *The SAFFTA Journal*, 6 (1986), pp. 19–23.

Botha, M.P. *Third cinema in South Africa?* Paper read at a meeting of the Film Commission of the Film and Allied Workers' Organisation (FAWO), Johannesburg, 6 February 1991.

Botha, M.P. 'African cinema: A historical, theoretical and analytical exploration'. *Communicatio*, 20:1 (1994), pp. 2–8.

Botha, M.P. 'The South African film industry: Fragmentation, identity crisis and unification'. *Kinema* 2:3 Spring (1995), pp. 7–19.

Botha, M.P. 'South African short film-making from 1980 to 1995: A thematic exploration'. *Communicatio*, 22:2 (1996), pp. 51–6.

Botha, M.P. 'The cinema of Manie van Rensburg: Popular memories of Afrikanerdom (Part I)'. *Kinema*, 8 Fall (1997a), pp. 15–42.

Botha, M.P. 'My involvement in the process which led to the white paper on South African cinema'. *South African Theatre Journal*, 11:1&2 (1997b), pp. 269–85.

Botha, M.P. 'Current film policy in South Africa: The establishment of the National Film and Video Foundation of South Africa and its role in the development of a post-apartheid film industry'. *Communicatio*, 29:1&2 (2003a), pp. 182–98.

Botha, M.P. 'Homosexuality and South African cinema'. *Kinema*, 19:Spring (2003b), pp. 39–64.

Botha, M.P. "The song remains the same": The struggle for a South African film audience 1960–2003'. *Kinema*, 21:Spring (2004), pp. 67–89.

Botha, M.P. 'New directing voices in South African cinema'. *Kinema* 23:Spring (2005), pp. 5–21.

Botha, M.P. '110 years of South African cinema (I)'. *Kinema* 25:Spring (2006a), pp. 5–26.

Botha, M.P. '110 years of South African cinema (II)'. *Kinema* 26:Fall (2006b), pp. 5–26.

Botha, M.P. *Jans Rautenbach: Dromer, baanbreker en auteur*. Kaapstad, Genugtig!, 2006c.

Botha, M.P. (ed.). *Marginal lives and painful pasts: South African cinema after apartheid*. Cape Town, Genugtig!, 2007.

Botha, M.P. 'Short filmmaking in South Africa after apartheid'. *Kinema*, 31:Spring (2009), pp. 45–63.

Botha, M.P. 'Women on the margin of South African society: Themes in the cinema of Darrell James Roodt'. *Kinema*, 36:Spring (2011), pp. 29–40.

Botha, M.P. *South African Cinema 1896 – 2010*. Bristol, Intellect, 2012.

Botha, M.P. & Burger, F. 'A weathervane in uncertain winds'. *Weekly Mail*, 14–20 July 1989: 21, 24.

Botha, M.P. & Dethier, H. *Kronieken van Zuid-Afrika: De films van Manie van Rensburg*. Brussel, VUB Press, 1997.

Botha, M.P. & Van Aswegen, A. *Images of South Africa: The rise of the alternative film*. Pretoria, Human Sciences Research Council, 1992.

Chirol, M. The missing narrative in *Wend Kuuni* (time and space). In K.W. Harrow (ed.) *African cinema: Post-colonial and feminist readings* (Asmara, Eritrea, African World Press, 1999), pp. 115–26.

Convents, G. *Afrika verbeeld: Film en (de-) kolonisatie van de geesten*. Berchem, EPO, 2003.

Currie, W. 'Film and video workers organise'. *South African Labour Bulletin*, 14:5 (1989), pp. 7–12.

Davies, J. 'S.A. film: A brief history'. *ADA*, 6 (1989), pp. 32–3.

Diawara, M. Popular culture and oral traditions in African film. In I. Bakari & M. Cham (eds) *African experiences of cinema* (London, BFI, 1996), pp. 209–19.

Foster, C., Foster, D. & Hutchinson, M. *Africa: Speaking with earth & sky*. Claremont, David Philip, 2005.

Gabriel, T. Third cinema as guardians of popular memory: Towards a third aesthetics. In J. Pines & P. Willemsen (eds) *Questions of third cinema* (London, BFI, 1989), pp. 53–64.

Greig, R.J. 'An approach to Afrikaans film'. *Critical Arts*, 1:1 (1980), pp. 14–23.
Gutsche, T. *The history and social significance of motion pictures in South Africa: 1895–1940*. Cape Town, Howard Timmins, 1972.

Metz, C. 1990. 'FAWO'. *Showdata Bulletin*, 7 (1990), pp. 1, 4.

Metz, C. 'Film in Australia'. *Showdata Bulletin*, 8 (1991), p. 1

Pichaske, K. Black stories, white voices. The challenge of transforming South Africa's documentary film industry. In M.P. Botha (ed.) *Marginal lives and painful pasts: South African cinema after apartheid* (Cape Town, Genugtig!, 2007), pp. 129–57.

Pichaske, K. *Colour adjustment: Race and representation in post-apartheid South African documentary*. Unpublished PhD thesis, University of Cape Town, 2009.

Pieterse, D. *Addressing the crisis in the South African film industry: The French Centre National de la Cinematographie as a model for consideration*. Johannesburg, Film and Allied Workers' Organisation, 1991.

Shepperson, A. & Tomaselli, K.G. 'South African cinema beyond apartheid: Affirmative action in distribution and storytelling'. *Social Identities*, 6:3 (2000), pp. 323–24.

Shepperson, A. & Tomaselli, K.G. 'Restructuring the industry: South African cinema beyond Apartheid'. *South African Theatre Journal*, 16 (2002), pp. 63–79.

Steenveld, L. Reclaiming history: Anti-apartheid documentaries. In J. Blignaut & M.P. Botha (eds) *Movies moguls mavericks: South African cinema 1979–1991* (Johannesburg, Showdata, 1992), pp. 301–28.

Tomaselli, K.G. *The cinema of apartheid: Race and class in South African film*. London, Routledge, 1989.

Tomaselli, K.G. 'Cultural reconstruction in South African cinema'. *Showdata Bulletin*, 5 (1990), pp. 2–4.

Tomaselli, K.G. *Encountering modernity: Twentieth century South African cinemas*. Pretoria, Unisa, 2006.

Tomaselli, K.G. & Prinsloo, J. Third cinema in South Africa. In J. Blignaut & M.P. Botha (eds) *Movies moguls mavericks: South African cinema 1979–1991* (Cape Town, Showdata, 1992), pp. 329–73.

Treffry-Goatley, A. *The representation and mediation of a national identity in the production of postapartheid South African cinema*. Unpublished PhD thesis, University of Cape Town, 2010.

Udeman, A. *The history of the South African film industry 1940–1971: A bibliography*. Johannesburg, University of the Witwatersrand, 1972.

Unwin, C. & Belton, C. Cinema of resistance: The other side of the story. In J. Blignaut & M.P. Botha (eds) *Movies moguls mavericks: South African cinema 1979–1991* (Johannesburg, Showdata, 1992), pp. 277–99.

Van Vuuren, L. 'An act of preservation and a requiem': *The Great Dance: A Hunter's Story* (2000) and technological testimony in post-apartheid South Africa. In M.P. Botha (ed.) *Marginal lives and painful pasts: South African cinema after apartheid* (Cape Town, Genugtig!, 2007), pp. 185–205.

Van Zyl, J. 'A reeling industry: Film in South Africa'. *Leadership S.A.*, 4:4 (1985): pp. 102–06.

**Voz e imagen del campesinado:
entre la realidad y la representación**

Silvana Flores¹

¹ *Silvana Flores é doutora em História e Teoria da Arte na Universidad de Buenos Aires (Argentina). Pesquisadora de Pós-Doutorado na Agencia Nacional de Promoción Científica y Técnica (ANPCyT). Sua tese de doutorado foi publicada pela editora Imago Mundi sob o título El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental: Regionalismo e integración cinematográfica (2013). Também é coautora de Una historia del cine político y social en Argentina: Formas, estilos y registros (1896-1969) e (1969-2009) (Nueva Librería, 2009 e 2010) e coeditora de Cine y revolución en América Latina: Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región (Imago Mundi, 2014). Membro do Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine, do Instituto de Historia del Arte Latinoamericano y Argentino (UBA).
e-mail silvana_1977@yahoo.com.ar*

Resumo

Através do presente artigo efetuaremos uma análise comparada dos filmes *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964) e *El camino hacia la muerte del Viejo Reales* (Gerardo Vallejo, 1968/72) com base no aparecimento de traços estéticos que discutem as diferentes possibilidades de reflexividade do campesinato sobre suas próprias condições sociais. Examinaremos em ambas as obras as formas em que a realidade contemporânea às mesmas é representada por meio do uso da imagem de personagens pertencentes a setores populares e como se empregam os recursos estilísticos para afirmar essa imagem ou instalar o pensamento da equipe de produção.

Palavras-chave: camponeses; voz; realidade; representação.

Abstract

Through this article we will make a comparative analysis of the films *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964) and *El camino hacia la muerte del Viejo Reales* (Gerardo Vallejo, 1968/72) taking into account the aesthetic characteristics that discuss the different possibilities of reflexivity of peasants about their own social conditions. In both films, we will examine the way the contemporary reality was represented through the image of characters that have belonged to popular sectors and how the aesthetic resources were used to affirm that image or establish the production team's ideology.

Keywords: peasants; voice; reality; representation.

A lo largo de las décadas de los sesenta y setenta, el cine de América Latina inició un camino de transformación que se manifestó, en primer lugar, desde una dimensión nacional, en la práctica cinematográfica de cada país, para encontrar en pocos años una serie de coincidencias regionales que llevaron a la unificación de los nuevos cines en un fenómeno conocido como Nuevo Cine Latinoamericano. Esa terminología, discutida y defendida por los diferentes actores que se han abocado a su análisis² (realizadores, teóricos y críticos, alejados en el tiempo y contemporáneos), fue consolidada en 1967, fecha en la que se llevó a cabo el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, en la ciudad de Viña del Mar (Chile). Desde entonces, las nuevas expresiones cinematográficas que habían estado emergiendo en la región, consistentes en films anclados en la representación de sectores populares y ambientes marginados, con una fuerte raigambre de testimonio social, empezaron a aglutinarse para conformar un movimiento de resistencia al dominio cultural de los cines hegemónicos (particularmente, las corrientes industrialistas provenientes del sistema de Hollywood y sus sucedáneos).

Las cinematografías de América Latina (en especial, la de Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Chile y Cuba), florecieron en estos años de convulsión revolucionaria y con una voluntad de politización cultural, despojándose de los parámetros narrativos y espectaculares que habían signado su desarrollo histórico desde la llegada del cine a estos países. El cine moderno latinoamericano, tanto cuando hablamos de películas documentales, o en los casos en los que se ha seleccionado el formato ficcional, se caracterizó por introducir un nuevo énfasis respecto a la representación de la realidad, que tiene que ver con un enfoque social y político radicalizado. Entre los cambios ejercidos en este período en base a este enfoque se destacan la aparición de espacios vedados a las narrativas basadas en patrones comerciales, como los barrios periféricos de las grandes urbes o el paisaje rural, desahuciado por el hambre y la sequía. Al mismo tiempo,

² Entre los detractores de esa terminología se encuentra el historiador y teórico brasileño Paulo Antonio Paranaguá (2003a, 2003b). Por otra parte, una autora que ha utilizado sin discusión esta denominación ha sido la colombiana Zuzana M. Pick (1993).

los habitantes de esos espacios (campesinos, obreros urbanos, indígenas, negros esclavos, mestizos) empezaron a ser introducidos como ejes de los relatos cinematográficos.

Con base en estas observaciones, el objetivo de este artículo consiste en realizar un análisis comparado de los films *Dios y el diablo en la tierra del sol* (*Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha, 1964) y *El camino hacia la muerte del Viejo Reales* (Gerardo Vallejo, 1968/72) teniendo en cuenta la aparición de rasgos estéticos que discuten las diferentes posibilidades de reflexividad del campesinado sobre sus propias condiciones sociales. Examinaremos en ambas obras las formas en que la realidad contemporánea a las mismas es representada por medio del uso de la imagen de personajes pertenecientes a sectores populares y cómo se emplean los recursos estilísticos para afirmar esa imagen o instalar el pensamiento del equipo de producción.

Daremos cuenta entonces de la utilización de los recursos cinematográficos como estrategias de comunicación de mensajes normativos por parte de la instancia realizadora de los films, con el fin de emitir una perspectiva ideológica determinada. En las obras seleccionadas, los usos de la voz *over*, la mirada interpeladora a la cámara, la multiplicación y superposición de puntos de vista, y el tono épico sobre la personificación del campesino como héroe, están puestos en función de la instalación de este objetivo, provocando una mirada particular acerca de la realidad sociohistórica.

En el caso de la película de Glauber Rocha, observamos un enfoque orientado en las ideas sobre la voluntad revolucionaria del campesino, surgidas del pensamiento del psiquiatra argelino Frantz Fanon (1983), que a su vez fueron adaptadas posteriormente al ámbito cultural por el realizador brasileño en su manifiesto “Estética del hambre” (*Eztetyka da fome*, 1965). Fanon describe al campesino como un ser sufriente de una desmoralización por parte del colonizador, quien ni siquiera le atribuye el *status* de individuo. En esa condición total de explotación, el campesinado se convertiría en la mayor fuerza revolucionaria, ya que no tendría nada que perder, utilizando como mayor herramienta para tal fin la violencia. Así, el autor propone que la “tierra es de quienes la trabajan” (1983: 94), una concepción que aparece una y otra vez en el

cine latinoamericano, destacándose específicamente en la frase de la balada final del film de Rocha.³ Por otra parte, aunque el realizador brasileño hace énfasis en la cuestión cultural, hay un punto coincidente en su manifiesto con el ensayo de Frantz Fanon (aunque no lo cite expresamente), que es la mención positiva de la violencia. De ese modo, la estética del hambre (en su multiplicidad de manifestaciones) se transforma en una estética de la violencia, que en el caso del cine no se refiere solamente a una postura anticolonialista en el nivel del contenido temático de las películas, sino también a una ruptura contra el cine industrial. La violencia es concebida como un acto de radicalidad concientizadora, que no solamente sacude la conciencia del explotado, sino también la del explotador. Como afirma Ismail Xavier (1983), lo que tenían en común ambos escritos es el deseo de legitimación de la violencia delante de la opresión, y la urgencia por la transformación social, que más que un deseo era una necesidad social.

Dios y el diablo en la tierra del sol plasma audiovisualmente las concepciones volcadas en ambos ensayos por medio de una trama argumental dividida en secciones que se corresponden con los puntos de vista de los diferentes estratos que conforman la problemática de la sequía y la explotación social en el nordeste brasileño: el campesinado, el misticismo pseudoreligioso y el bandidismo social.

³ En dicha balada, mientras el protagonista corre en busca de su emancipación, un cantor establece que “la tierra es del hombre”, no es de los personajes simbólicos resumidos en “Dios” (el beato) y el “diablo” (el *cangaceiro* revolucionario).



Grupo de campesinos en *Dios y el diablo en la tierra del sol* (Deus e o diabo na terra do sol, Glauber Rocha, 1964)

El trabajo realizado por el argentino Gerardo Vallejo, por su parte, en el contexto de las actividades de la agrupación cinematográfica militante Cine Liberación, asume una postura mucho más pedagógica, en la cual la autodeterminación del campesino por el cambio de sus condiciones sociales se encuentra en gran parte de la narración bajo la tutoría de la instancia de la enunciación, quien cede el punto de vista en algunas oportunidades a los personajes entrevistados, para finalmente asumir la construcción de sentidos. La película, además, aborda la problemática del campesinado desde el objetivo de movilización de las bases populares, instando a las mismas a la participación activa en las actividades sindicales.

A diferencia del film brasileño, que tiene un enfoque sumamente esteticista, *El camino hacia la muerte del Viejo Reales* es concebido en su determinación por establecerse como un instrumento político, y por lo tanto, es inseparable del

planteo sesentista de la praxis social, la organicidad y el compromiso del intelectual, nociones difundidas por filósofos como Gramsci (1975, 1983) y Sartre (1972).

Usos y recursos para la transmisión de discursos políticos

Durante el período clásico-industrial, el cine latinoamericano se caracterizó por la emulación de los patrones narrativos e industriales del sistema hollywoodense. El mismo siguió los presupuestos del Modo de Representación Institucional (MRI) delineados por el teórico Noël Burch (1991). Este paradigma se desarrolló desde la década del diez con base en un lenguaje cinematográfico estandarizado en la industria hollywoodense, y se caracterizó por la clausura narrativa, la transparencia de la enunciación cinematográfica, el “vínculo afectivo entre espectador y héroe” (MORIN, 1966: 22), y el efecto de verosimilitud, acompañado de una proyección psicológica de lo presentado en la pantalla en la conciencia del espectador.

La llegada de la modernidad cinematográfica trajo consigo cambios en esta modalidad expresiva, introduciendo la multiplicidad de puntos de vista, la fragmentación narrativa, el quiebre de la transparencia enunciativa, la filmación por fuera de los estudios y el desplazamiento del *star-system* por la identificación del realizador como autor, entre otros rasgos característicos que dan cuenta de un despojamiento de la idea de obra cerrada, permitiendo la posibilidad (ni siempre lograda) de la instalación de variadas interpretaciones. Estos y otros rasgos definieron la propuesta estética del Nuevo Cine Latinoamericano (movimiento de integración regional del que fueron partícipes las películas que analizaremos), que fue acompañada de una intencionalidad de intervención del espectador en la realidad histórica.

Sin embargo, debemos destacar que estas características destinadas a una búsqueda de compromiso social no surgieron de repente en las pantallas latinoamericanas, sino que fueron el producto de un paulatino proceso cultural que fue desarrollándose a lo largo de las décadas. Ejemplo de ello son algunos films del período silente, como *Nobleza gaucha* (Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto

Gunche, 1915), *El último malón* (Alcides Greca, 1918) y *Juan Sin Ropa* (Georges Benoît, 1919), en Argentina, que introdujeron innovaciones en lo que respecta a la emisión de reivindicaciones de tipo social, o el chileno *Recuerdos del mineral “El Teniente”* (Salvador Giambastiani, 1919) y los bolivianos *Corazón aymara* (Pedro Sambarino, 1925) y *La profecía del lago* (José María Velasco Maidana, 1925), en los cuales hacen aparición como ejes de la narración nuevos actores sociales, como los obreros y los indígenas. Lo mismo podría afirmarse de otras obras provenientes del período clásico-industrial, como *Favela do meus amores* (Humberto Mauro, 1935), *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939), y *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952), entre otras, que aunque configuradas en torno a una narrativa tradicional, sin embargo se constituyen en antecedentes, por su contenido social, de los films aquí analizados.

En el caso del cine de la modernidad, la confección de sentidos y la transmisión de perspectivas ideológicas están determinadas principalmente por el emplazamiento de los recursos cinematográficos, provocando la puesta en duda de los relatos unívocos. Sin embargo, consideramos que a pesar de que estas películas promueven la ambigüedad en la caracterización de sus personajes, e incluyen en su composición la superposición de puntos de vista, las mismas han demostrado aún así (aunque con diferentes matices) una voluntad de normatividad ideológica que orientó indefectiblemente los modos de recepción de los contenidos.

Hacia una épica del campesinado: la tierra es del hombre

De acuerdo al análisis de Raquel Gerber (1982), el movimiento Cinema Novo, a través de determinadas simbolizaciones, elaboró una recreación de la cultura nacional brasileña, con el objetivo de establecer a los films como “una ciencia del conocimiento del hombre y de la historia” (1982: 25). En el caso de Glauber Rocha, estos símbolos están vinculados a la tradición y los mitos arcaicos, que trasladan el análisis de la realidad histórica a una dimensión popular y de lo inconsciente.

El tono épico de las películas de Rocha las diferenció de la producción cinematográfica política y social realizada en otros países latinoamericanos. Según

Tereza Ventura, la épica “busca afirmar la historia colectiva como poesía” (2000: 64), y de este modo, el artista que se vale de la misma se convertiría en una especie de educador o un “intérprete y creador de tradición” (Idem: 64). Así, la obra de este realizador incorpora una intención de representar la conciencia nacional, transformándose en una herramienta de construcción cultural. Esto se observa, en el caso de la película analizada, con la exaltación de las raíces presentes en la mítica de la región del nordeste de Brasil, para hallar en ellas los fueros internos que definen al hombre brasileño. El film introduce esta mítica a partir de las presentaciones de cada uno de los personajes, a lo largo de la narración: el campesino Manuel y su esposa Rosa, el beato Sebastião, el *jagunço*⁴ Antonio das Mortes, y el *cangaceiro*⁵ Corisco. Un ejemplo de ello es la segunda secuencia de la película, posterior a los créditos, que tiene como propósito dar a conocer el movimiento religioso iniciado por los beatos en el nordeste, a través de la figura de Sebastião, el milagrero seguido por el protagonista en el inicio de su recorrido. Dichos personajes son mostrados en la pantalla por medio de planos generales acompañados del canto del narrador, que se convierten paulatinamente en planos más cercanos, en concordancia con la aproximación de Manuel hacia esa mística. Por otra parte, los discursos del beato y el *cangaceiro* a lo largo del film están plagados de simbolismos religiosos, mixturados con proposiciones políticas, emitiendo un vocabulario que denota la equiparación de ambos universos.

En su ensayo “La revolución es una estética” (“A revolução é uma estetyka, 1967), el cineasta propone que la producción de films revolucionarios parte de la combinación entre la épica y la didáctica. La primera se encargaría de provocar, mediante una forma poética de ruptura, un “estímulo revolucionario” (ROCHA, 2004: 99), mientras que la segunda cumple la función de informar y generar conciencia. Ambos elementos, por separado, se transforman en instrumentos peligrosos, produciendo ya sea panfletos doctrinarios o actitudes demagógicas;

⁴ Los *jagunços* eran pistoleros que eran contratados por los latifundistas con el fin de proteger los territorios.

⁵ Este es el nombre con el que se conoce a los bandidos rurales del nordeste de Brasil, promotores de un movimiento de rebelión contra el latifundismo que transcurrió entre fines del siglo XIX y las primeras décadas del XX.

pero en su unión, según el autor/director, promueven la conjunción entre lo ético y lo estético. Estas características se evidencian en Rocha, en el tono operístico que sus producciones suelen tener, que resalta el tratamiento de temáticas propias del candente clima revolucionario de los sesenta.

En el inicio de *Dios y el diablo en la tierra del sol*, la tierra es establecida como protagonista del relato, y como posesión del trabajador rural en el desenlace. En esta primera secuencia, bajo la música de Heitor Villa-Lobos (que introduce un elemento erudito dentro del primitivismo en el que se consolida el film), un largo *travelling* aéreo exhibe la extensión de terreno del *sertão*,⁶ seguida de imágenes de cadáveres de reses, que preceden a la aparición del campesino Manuel. De ese modo, el personaje es contextualizado como víctima de un ambiente determinista, que lo acompañará en su peregrinar hacia la emancipación social. La supremacía de los planos generales, en el inicio y el final de dicha escena, le otorga prioridad al paisaje, que domina frente a la individualización connotada en los planos detalle de hombres y animales en su situación de hambre y miseria.

La épica se manifiesta de manera particular con la inclusión de una voz cantora, que empalma los diferentes segmentos de la narración. Ese cantor se encarga de detallar, de forma concreta, la historia de Manuel y Rosa, y de otorgarle un tono de fábula. Esa voz remite a los relatos míticos de la literatura de cordel, contruidos principalmente con base en las andanzas de los *cangaceiros* y otros personajes prototípicos de la tradición nordestina. De esta manera, Rocha conecta su obra con el imaginario popular, que como afirma Ismail Xavier (1983), desplaza a la erudición representada en la música de los títulos de créditos iniciales para darle preeminencia a las narraciones de esta especie de trovador regional.

⁶ Nos referimos a la región semidesértica del nordeste de Brasil, constituida por los Estados de Bahía, Pernambuco, Paraíba, Ceará, Alagoas y Rio Grande de Norte, entre otros.



Manuel y Rosa en *Dios y el diablo en la tierra del sol* (*Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha, 1964)

Dios y el diablo en la tierra del sol se realizó en el período de auge en Brasil del movimiento de las Ligas Campesinas,⁷ y si bien no se hace ninguna mención a ellas en el film, es indudable que la voluntad de emancipación social de su personaje central alude a las vivencias de los sectores campesinos. Tal como ha ocurrido en las manifestaciones del cine político latinoamericano, estos aparecen como ejes de la narración, ejerciendo una voluntad de cambio; y ya no como personajes aledaños y conciliatorios, como sucedía en el cine del período clásico. Así, en esta película el protagonista no es el capataz explotador, ni el pistolero enviado por el gobierno a ejecutar justicia contra los rebeldes, ni el mismo revolucionario que defiende a los pobres explotados, sino el trabajador rural, el hombre que se autodetermina a despojarse de su situación desfavorable y emprender el camino de la emancipación social.

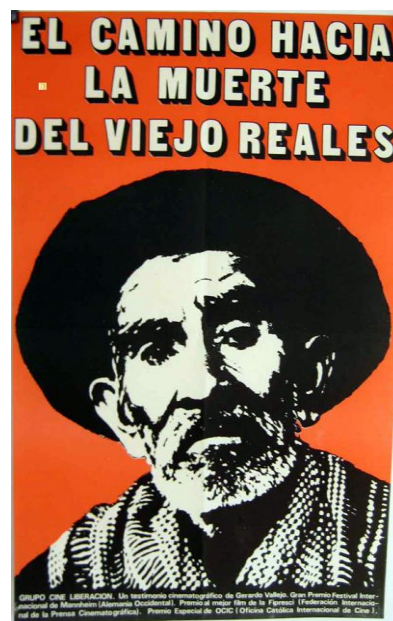
⁷ Las Ligas Campesinas fueron asociaciones civiles de campesinos que surgieron en Brasil a partir de 1945, aproximadamente. Su objetivo consistía en organizar una sindicalización de ese sector, y fueron impulsadas por el Partido Comunista Brasileño (PCB). Para un estudio detallado sobre su funcionamiento, véase Azevêdo (1982).

Pero si bien esta película establece una representación de las vicisitudes del campesinado brasileño, aún así no hace una referencia directa a la realidad contemporánea al film sino que, por medio de la épica, retrotrae esa problemática a las estructuras arcaicas de la sociedad, realizando una obra de compleja lectura que, por medio de espacios y personajes paradigmáticos como el campesino, el beato, el capanga y el *cangaceiro*, delinea una suerte de tratado sobre los movimientos de emancipación social.

El campesino y sus múltiples vocês

El film de Gerardo Vallejo también se construye como una épica que relata las penurias y luchas del campesinado, a través de la historia personal de Ramón Gerardo Reales y el periplo de supervivencia de sus tres hijos: Ángel, Mariano y el Pibe, en representación de las diferentes experiencias sociales de los trabajadores de los cañaverales tucumanos.⁸ Al igual que en *Dios y el diablo en la tierra del sol*, esta película también introduce la voz de un cantor, que se asume como relator, al afirmar en su primera aparición que va a cantar una copla. Este recurso es usado para otorgar un tono legendario a las desventuras de los campesinos, además de instalar el carácter de Reales como héroe anónimo y aglutinador de las condiciones de vida del pueblo. Por otra parte, la introducción de una cita del poema *Martín Fierro* (1872-1879), de José Hernández, al inicio del film, acompañada inmediatamente de los planos detalles y primerísimos primeros planos de Gerardo Reales en una evidente comparación alusiva, refuerza el tono épico con el que la película planea describir a sus protagonistas.

⁸ Vale destacar que la génesis de este film data de 1961, a consecuencia del contacto de Gerardo Vallejo con uno de los campesinos protagonistas durante un viaje en tren por el interior del país. Esto le llevó a conocer a la familia Reales y a rodar un cortometraje titulado *Las cosas ciertas* (1965), centrado en las experiencias de Ángel y el Pibe. Para mayor información, véase Orquera (2008).



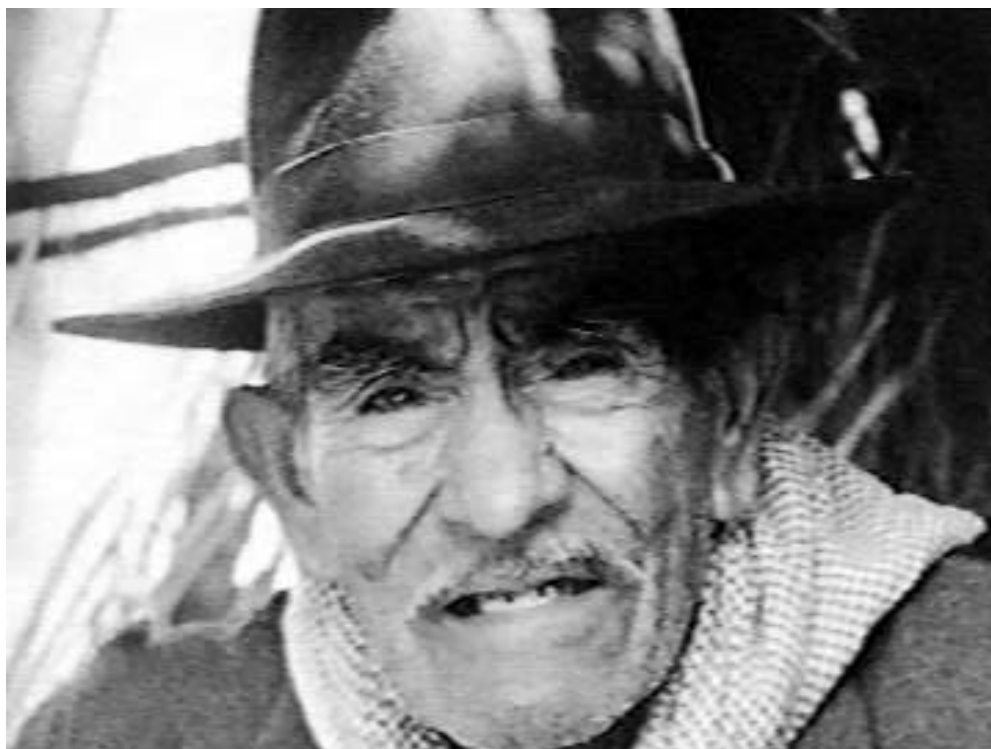
Afiche de *El camino hacia la muerte del Viejo Reales* (Gerardo Vallejo, 1968/72)

El film establece un juego entre representación y realidad por medio de la multiplicación de las voces narrativas. La primera secuencia está enmarcada por el relato directo sobre la experiencia de la miseria y la explotación de los campesinos por parte del protagonista, aunque él no es el único que establece un testimonio de primera mano, sino también su hijo Ángel y la esposa, más un grupo de trabajadores reunidos en un sindicato. Reales se presenta como el narrador que los unifica, anunciando que tiene muchas cosas que contar, y hace evidente al dispositivo cinematográfico con su mirada interpelando a sus entrevistadores, y en consecuencia, al espectador. Aquí podemos notar la intención de los realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano, por ceder la enunciación a los protagonistas reales de los hechos e instalar así una asimilación entre Historia y representación. De cualquier forma, a pesar de estas concesiones, el punto de vista narrativo siempre está mediado en esta película por la perspectiva ideológica de la instancia de producción, y esa aproximación es consecuente, por lo tanto, con un pensamiento particularizado.

La segunda secuencia del film se inicia con el comentario de una tercera voz que se suma a esta polifonía. La misma afirma:

Esta película contará algunas cosas de la vida de una familia campesina tucumana [...] Esta fue la primera filmación. La hicimos en el mes de julio de 1968. Esa noche festejábamos el comienzo del trabajo [...] Desde esta primera filmación intentamos aproximarnos al conocimiento de nuestra propia realidad, y lo hicimos a partir del contacto directo y vivo con su principal protagonista, que es nuestro pueblo.

Esta voz se encarga de instalar el discurso de la instancia productora, revelando también el dispositivo cinematográfico. Aunque apoya los testimonios de la familia Reales, dirige y comanda las exposiciones, reemplazando incluso el testimonio del hijo menor, el Pibe, por medio de una conjetura sobre cómo sería su experiencia si hubiera sido activista sindical. De esta manera, si bien se cede el punto de vista narrativo a los campesinos, aún así predomina como voz de autoridad la vinculada al equipo de cineastas.



Gerardo Reales

Por otra parte, el film, elaborado desde el registro del documental, contiene sin embargo, una mixtura con esquemas de tipo ficcional.⁹ Este procedimiento ya había sido implementado por el documentalista Robert Flaherty, y se define, según palabras de María Luisa Ortega, como una “recreación de escenas para ser filmadas interpretadas por los propios sujetos sociales y con un guión más o menos laxo extraído de los acontecimientos puntuales o cotidianos que se representan” (2005: 209, 210). Haciendo uso de esta estrategia narrativa, el carácter de representación de la realidad asume en este film dos dimensiones: la del testimonio directo de aquellos que experimentan el hecho narrado en su cotidianeidad, y la de la reconstrucción de esa realidad a través de la

⁹ De hecho, una de las características eminentes que el cine político-testimonial de América Latina emergente en estos años ha multiplicado es el borramiento de los márgenes que conforman los registros de la ficción y el documental.

transformación de esos individuos en actores que interpretan situaciones hipotéticas. Así ocurre con la escena en la que Mariano arresta a unos hombres en el cañaveral, o en la que protagoniza un episodio de abuso sexual (situaciones que evidentemente no fueron captación de una cámara puramente observacional). En la primera de ellas, a pesar de la evidencia de una marcada puesta en escena, las imágenes de Mariano en su persecución son captadas por medio de cámara en mano, otorgándoles un tono de espontaneidad, una impresión de registro documental. La cámara se inserta en medio de los movimientos coreográficos de los individuos que participan de dicho arresto como si fuera un intruso descubriendo un evento inédito, y jugando, de ese modo, con la indeterminación entre documento y recreación. La segunda escena mencionada tiene un uso similar de la cámara como testigo, acompañado de planos de corta duración que remarcan desde diferentes ángulos la situación allí evidentemente ficcionalizada.

Sin embargo, es en la suplantación de la identidad del hijo menor de Reales, a los fines de concientizar al espectador acerca de las virtudes de la participación en los sindicatos, donde la mixtura de registros alcanza el nivel mayor de cruce entre realidad y representación. Esta combinación confluye en la secuencia final de la película, que ficcionaliza la muerte de Gerardo Reales, la cual ocurriría verdaderamente dos años después de la filmación, en el mismo lugar de los hechos, incorporándose imágenes del velatorio en el montaje final. La misma está compuesta por dos escenas: en la primera, el personaje deambula por el cañaveral aparentando un estado de ebriedad, mientras la voz narradora da cuenta de la recreación de dicha situación. El relato en *over* sirve de explicación de esta amalgama de registros, así como también funciona como nexo a la siguiente escena, que consta de una serie de fotografías de Gerardo Reales en su ataúd, consistentes en verdaderos testimonios de su muerte. El rostro sin vida del campesino se mantiene durante varios segundos en cuadro, en un primer plano, en una contraparte especular a ese mismo acercamiento en vida con el que el film se había iniciado.

La complejidad en la estructura enunciativa y la combinación de documental y ficción aquí analizados nos dan a entender que esta película tenía como objetivo principal la activación del espectador cinematográfico como interventor en la

realidad histórica, pensamiento propio de este período afianzado en las propuestas contemporáneas de revolución social. Aún así, observamos que ha habido un direccionamiento ideológico y una tendencia al pedagogismo, que el Nuevo Cine Latinoamericano, del cual este film es representativo, no pudo terminar de desprenderse del todo.

Conclusión

Aún cuando ambas obras aquí analizadas poseen características disímiles en cuanto al abordaje narrativo y enunciativo, la propuesta política de sus respectivos realizadores y en lo que respecta a los motivos visuales, consideramos, sin embargo, que comparten el objetivo de testificar o erigir un documento que permita al espectador reflexionar sobre sus condiciones sociales o existenciales, o hacerle tomar conciencia de la existencia de sectores de la población en marginación, que al no pertenecer a los grandes centros urbanos, son generalmente ignorados por el gran público.

En la película de Rocha, el personaje de Manuel es introducido en un ambiente de muerte y miseria, que derivará en su decisión de desligarse de esa condición social desfavorecida. Para tal fin, emprende un recorrido en el cual transitará por diferentes instancias de liberación (resumidas en sus encuentros con el beato Sebastião y el *cangaceiro* Corisco), pero que resultarán en intentos frustrados y en renovadas formas de alienación. La secuencia final, en la que Manuel corre por el *sertão* en busca del mar (símbolo de la verdadera emancipación), da cuenta de una propuesta de autodeterminación del hombre por sobre sus eventuales liderazgos y sus propias condiciones sociales.¹⁰ Podríamos afirmar, junto a Ismail

¹⁰ Como ya establecimos, las figuras del título, “Dios” y el “diablo” aluden simbólicamente a los personajes del beato y el *cangaceiro*, que representan en el film dos estadios en la búsqueda del campesino por su emancipación. Aunque ambas se instalan como portadoras de un discurso contrahegemónico, y en defensa de los explotados, resultan frustrantes y alienantes para el campesino. De hecho, tanto el beato como el *cangaceiro* mueren asesinados dando lugar a la autodeterminación del campesino, que se resume en su corrida final. La canción que acompaña esas imágenes refuerza

Xavier, que los pasos de Manuel se establecen como “una imagen evocadora de que es preciso caminar, de que existen perspectivas” (1983: 72). El autor considera que el corte abrupto entre la banda de imagen y sonido (que divide al *sertão* del mar, y a la canción popular del narrador de la música culta de Villa-Lobos), ubica al personaje en una línea separatoria entre sus expectativas de liberación, marcada por su recorrido por las grandes extensiones de desierto y la posible concreción de ese ideal a futuro representada por las olas marinas rompiendo sobre la playa.

En el film de Vallejo, el camino recorrido por el viejo Reales lo lleva finalmente hacia su muerte (tanto la ficcional como la verdadera), e introduce, por medio de la presentación de cada uno de sus hijos, las diferentes reacciones del campesinado ante la explotación: la de Ángel, como incansable trabajador, resignado a su situación; la de Mariano, impulsado a anexarse a sus propios explotadores; y la del Pibe, consistente en la hipotética resistencia sindical que se encuentra latente en cada trabajador.

En ambos casos, el campesinado aparece como víctima y, al mismo tiempo, como ejecutor de transformaciones sociales, en una voluntad de cambio que se manifiesta en la idea del peregrinaje. El recorrido de Manuel y de Gerardo los acerca, de algún modo, a las disposiciones básicas del héroe clásico, que de acuerdo a Joseph Campbell (1972) emprende un camino en etapas, partiendo de su cotidianeidad y transitando una serie de hazañas que le llevarán a la adquisición de ciertos logros o dones que son aportados a su mundo de referencia inicial. Aún cuando ambos personajes no acceden literalmente a esa etapa final, creemos, sin embargo, que la autodeterminación de Manuel y la conciencia de su explotación por parte de Gerardo Reales son las herramientas que Rocha y Vallejo, respectivamente, pretenden instalar en sus receptores como aporte para la ejecución de transformaciones sociales.

Las dos obras comparten el afán documentalista y testimonial, independientemente de la elección de registros por parte de sus creadores para

tal idea al afirmar que la tierra en realidad pertenece al hombre, y no a los liderazgos ejercidos por el beato y el *cangaceiro*.

dar cuenta de sus correspondientes tópicos. También han manifestado una propuesta didáctica y épica, que consistió en un doble objetivo tanto narrativo como ideológico: testificar acerca de realidades sociohistóricas silenciadas en las pantallas cinematográficas hasta este período, e introducir una perspectiva legendaria sobre las vivencias de los sectores carenciados de la población, que se integran en los personajes de Manuel y Gerardo Reales como héroes legendarios de una anhelada revolución social.

Bibliografía

AZEVÊDO, Fernando Antônio. *As ligas camponesas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

BURCH, Noël. *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991.

CAMPBELL, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.

FANON, Frantz. *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

FLORES, Silvana. *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2013.

GERBER, Raquel. *O mito da civilização atlântica. Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1982.

GRAMSCI, Antonio. *Los intelectuales y la organización de la cultura*. México: Juan Pablos Editor, 1975.

GRAMSCI, Antonio. *Introducción a la filosofía de la praxis (Escritos dos)*. Puebla: Premiá Editora, 1983.

MORIN, Edgar. *Las estrellas del cine*. Buenos Aires: Eudeba, 1966.

ORQUERA, Fabiola. "Intelectuales, trabajadores y censura política: 'El Camino hacia la muerte del Viejo Reales' (1968-1971), de Gerardo Vallejo". Rosario: V Jornadas Nacionales "Espacio, Memoria e Identidad", 2008. Disponible en:

<http://www.riehr.com.ar/archivos/Investigacion/Orquera,%20intelectuales,%20trabajadores%5B1%5D.pdf>.

ORTEGA, María Luisa. "Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación". En: TORREIRO, Casimiro y CERDÁN, Josetxo (Eds.). Documental y vanguardia. Madrid: Cátedra, 2005.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. Cine documental en América Latina. Madrid: Cátedra, 2003a.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. Tradición y modernidad en el cine de América Latina. México: Fondo de Cultura Económica, 2003b.

PICK, Zuzana M. The New Latin American Cinema. A continental project. Texas: University of Texas Press, 1993.

ROCHA, Glauber. Revolução do Cinema Novo. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SARTRE, Jean-Paul. ¿Qué es la literatura?. Buenos Aires: Losada, 1972.

VENTURA, Tereza. A poética política de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.

XAVIER, Ismail. Sertão Mar. Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

***Rocinha 77 vs Vida Nova sem Favela:
uma leitura axiográfica dos “documentários de favela”***

Simplício Neto¹

¹ *Simplício Neto é documentarista, roteirista e pesquisador de cinema. Diretor de "Coruja" (2001), "Onde a Coruja Dorme" (2012) e "Carioca era um Rio" (2013). É pesquisador e roteirista de programas de TV educativos, culturais e jornalísticos desde 1998, sendo hoje roteirista da TV Brasil. Bacharel em Ciências Sociais pela UFRJ, Doutor em Comunicação Social pela UFF, foi Professor Substituto em seu departamento de Cinema e Vídeo. Já ministrou oficinas de documentário para festivais e instituições diversas. Redator e co-curador de 2003 a 2011 do site de exibição de curtas-metragens brasileiros "Porta Curtas Petrobras". Organizador e Editor dos Livros-Catálogos das Mostras de Cinema do CCBB: "Os Múltiplos Lugares de Roberto Farias", em 2012 e "Cineastas e Imagens do Povo", em 2010, da qual foi também Curador.*

e-mail: simpla@gmail.com

Resumo

Trata-se uma leitura axiográfica de dois documentários brasileiros de diferentes épocas, estilos e modos de produção. A Axiografia é uma disciplina proposta pelo teórico americano Bill Nichols, é uma comparação entre as escolhas estéticas, tais como o enquadramento, ou a narração, e suas implicações éticas. Analisaremos *Vida Nova na Favela* (1971), produção da Agência Nacional, escolhido como exemplo do filme institucional, associado a uma vertente clássica do documentário e um exemplo da ideologia "remocionista" em relação à favela, orientada à direita do espectro político de seu tempo. Em contraponto, teremos *Rocinha 77* (1977) de Sérgio Péo, exemplo de uma estética mais experimental, produção independente que assume uma ideologia totalmente contrária a remoção das favelas, orientada à esquerda, a favor da valorização estética urbanístico arquitetônica da favela. A questão principal é: que sistemas axiográficos estão contidos nesses dois filmes e como eles se contrapõem?

Palavras-chave: documentário; favela; axiografia; ética.

Abstract

This is a close reading of two Brazilian documentary films from the seventies; a work based on Axiographics. For the American author Bill Nichols, "Axiographics is an attempt to explore the implantation of values in the configuration of space, in the constitution of a gaze, and in the relation of observer to observed". Here, we will analyze *Vida Nova na Favela* (1971), a production of the National Agency, the company responsible for the institutional and propaganda films during the Brazilian Military Dictatorship. It is a film that can be associated with a classic style of documentary and it is an example of the so-called "remocionista" ideology, which tends to a right-wing thinking in Brazil. By contrast, we will analyze *Rocinha 77* (1977) of the carioca auteur Sergio Peo. It is an example of a more experimental aesthetics, of an independent production that carries out a completely opposite ideology about the removal of slums. A film that shows a left-wing oriented thinking, which celebrates the aesthetic enhancement represented by the architectural achievements of the Rio de Janeiro "favelas". The main question is: which underlying axiographical systems are there within these two films and how they oppose each other?

Keywords: documentary; *favela*; axiographics; ethics.

Propomos com esse trabalho uma análise de dois documentários - que têm a favela como tema - na esperança tanto de contribuir para a historiografia do documentário brasileiro quanto de chamar a atenção para o fato de que nossas discussões a respeito estão inseridas num debate maior, o debate sobre o Realismo. Com relação a este debate, precisamos aqui atentar a duas grandes linhas, duas vozes que se sobressaem. Primeiro uma que nos fala da atitude moral do realismo estético – a relação com ativismo social, a influência do pensamento marxista, seu aspecto de crítica social, sua vontade propalada de mudança social, vontade de chocar valores conservadores. Esta postura que denominamos de *atitude moral do realismo*, avança pelo século XX, e perpassa outros campos artísticos, como a literatura, e depois o cinema. O neo-realismo italiano, por exemplo, foi um movimento de forte impacto. Na América Latina, em especial, a influência dos postulados técnicos e estéticos do neo-realismo levaria a sua adoção sistemática no Brasil e na Argentina, onde o cineasta Fernando Birri chegou a dizer que tal adoção não se tratava apenas “de repetir, de copiar” uma “acertada experiência italiana”. Mas sim de assumir uma universal “atitude neo-realista” que, para ele, mais “que um estilo cinematográfico, é uma *atitude moral*” (BIRRI Apud AVELLAR, 1995).

No século XX, graças a artistas e pensadores ligados ao modernismo, surge uma crítica ao realismo estético. Na mesma medida em que este se institucionaliza, graças ao sucesso do romance social, escrito ao estilo de Balzac, Flaubert e Dickens; e à subsequente absorção de seus códigos e convenções pelo cinema clássico narrativo. Nasce a ideia de que obras feitas com maior pretensão mimética, na verdade, guardam uma *atitude sensorial*. Elas vendem o prazer do ilusionismo, essa capacidade de nos convencer de que estamos diante da realidade como ela é. Realidade que é, na verdade, fragmentada, infinita, múltipla, impossível de se registrar em sua totalidade. Uma exigência ética de compromisso maior com a verdade, condenaria o realismo tradicional, portanto.

Seguindo essa linha, críticas de cunho mais psicanalítico vão vigorar na teoria cinematográfica, a partir dos anos 60, nos textos de um Christian Metz. Estes nos falam de um voyeurismo do espectador, que se deleita e se aliena com a capacidade mimética própria do cinema (METZ, 1972). Essa *atitude sensorial*

portanto desautorizaria, em parte, a *atitude moral* realista. Ainda mais nos casos em que podemos perceber que o prazer visual, inerente a narrativa cinematográfica, implica numa identificação do espectador com convenções de representação associáveis a preconceitos de gênero. Que permitem ao público investimentos afetivos e psicológicos de cunho sádico e dominador. Essa tese impactante foi proposta por Laura Mulvey nos anos 70, com seu texto *Prazer Visual e Cinema Narrativo*. Obra que colocou praticamente todo cinéfilo no lugar de um *voyeur* pervertido (MULVEY, 1983). Paula Rabinowitz, teórica feminista na linha de Mulvey, mais recentemente tentará levar suas teorias para o domínio do cinema documentário (RABINOWITZ, 1994). No que encontrará a reprovação de teóricos consagrados da área, como Bill Nichols. Como veremos a seguir, alguns autores tentam colocar esse dilema ético do realismo cinematográfico em outras bases.

O documentário e seu índice de realidade

Philippe Dubois fala dessa contradição, entre o sensorial e o moral, como a “angustia do ilusionismo”. Em relação a imagem fotográfica e cinematográfica essa angustia gerou três tipos de discursos: Ou se assume que as imagens captadas mecanicamente são um “espelho do real” - e se cria um “discurso da mimese”, que acredita na capacidade do discurso realista ser análogo à realidade -, ou se acusa tais imagens de serem um “transformação do real”. Proferindo assim um “discurso da desconstrução”, que vê tudo como pura impressão, simples efeito de codificação. Ou vamos ao meio termo. Podemos, sim, identificar um “traço de um real”. Este é o “discurso do índice”. A imagem guarda detalhes indicativos da presença de quem a registrou e do que foi registrado, por maiores que sejam as transformações nesse processo. É aí que entra uma possível análise da relação entre ética e estética no documentário, do choque eventual entre sua atitude moral e sua atitude sensorial. (DUBOIS, 2004).

Para Bill Nichols, apesar da *convencionalidade* de toda a representação realista, e mesmo de sua *sensorialidade*; no documentário, sim, existe esse índice do real. Posto que existe um referente básico, o mundo histórico. Essa lógica

indiciária permite, e garante, a análise ética do documentário. Assim descartando a possibilidade de *desconstrução* deste gênero, pelas teorias anti-ilusionistas aplicáveis à ficção. Ou seja, a princípio Nichols julga tal questão pertinente, porém marginal, em relação ao documentário. Porque, para ele:

No filme de ficção, o realismo se alinha com uma escopofilia, um prazer em olhar que frequentemente estabelece uma posição masculina para o espectador. Onde o prazer de ver personagens masculinos vem do reconhecimento e identificação com um potencial ego-ideal e o prazer de ver personagens femininas vem da ativação de desejos sexuais, voyeuristas ou fetichistas. O realismo histórico ou documental pode muito bem conservar algumas destas características, mas elas são raramente tão dominantes como na ficção, onde uma maior atenção à subjetividade coloca em um primeiro plano relações libidinosas e centradas no ego. O realismo provavelmente reafirma – além da identificação, do voyeurismo e do fetichismo – uma modalidade ilusionista de recepção na qual o estilo vivifica a textura física e a complexidade social do próprio mundo (NICHOLS, 1991, pp. 76-103).

Ao contrário de Rabinowitz, que junta *escopofilia*, prazer de ver e *epistemofilia*, prazer de conhecer, em um mesmo processo de representação, para Nichols a última sobrepuja a primeira, quando se trata da produção documentária. A diferença primordial entre as duas, seria a de que a *epistemofilia* indica uma forma de compromisso social. Este compromisso deriva da força retórica de uma argumentação acerca do mundo em que habitamos, que nos leva a enfrentarmos um tema, questão, situação, ou evento, com a marca do real. Ao prender nosso interesse, um documentário tem "um efeito menos incendiário sobre nossas fantasias eróticas e nosso sentido de identidade cultural". Tal compromisso social retoma a *atitude moral* realista num outro nível, que não o da ficção. Portanto, "a preocupação de Mulvey com a erotização do olhar, e a hierarquia de gêneros que a narrativa clássica impõe", inequivocamente, não se traduz "nos termos e condições da produção documentária" (NICHOLS, 1991, pp. 76-103). Prova disso é que "o discurso institucional do documentário não a apóia, a estrutura dos textos documentais não a recompensa, e as expectativas do público não giram em torno dela". Segundo Bill Nichols, "voyeurismo, fetichismo e narcisismo estão presentes,

mas raramente ocupam o lugar central que desfrutam na narrativa clássica” (NICHOLS, 1991, pp. 76-103).

A diferença a este respeito entre a ficção e o documentário é parecida com a diferença entre a erótica e a ética, uma diferença que segue marcando o movimento do ideológico através do estético. A dissecação feminista e psicanalítica da erótica hollywoodiana levada a cabo por Mulvey – o custo do prazer estético dentro da economia de tal sistema – podia ter seu paralelo em uma dissecação da ética do documentário – o custo da epistemofilia, ou ânsia de conhecimento, dentro da economia deste sistema (NICHOLS, 1991, pp. 76-103).

Assim, tal discussão inspira Nichols a propor uma espécie de subdisciplina da axiologia - o estudo dos valores éticos - a ser aplicada no cinema documental, a *Axiografia*. Uma leitura axiográfica é uma leitura dos valores presentes na configuração visual do espaço-tempo no filme, nas escolhas estéticas do cineasta. Conforme Nichols: “Existe um nexos indicativo entre a imagem e a ética que a produz. A imagem não só oferece provas em benefício de uma argumentação, mas também oferece um testemunho da política e da ética de seu realizador” (NICHOLS, 1991).

Para tornar essa leitura possível, ele sugere instrumentalizar conceitos de Vivian Sobchack sobre o espaço ético do documentário, presentes no texto *Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário*. Sobchack, neste ensaio, dissecas as posturas éticas do realizador, tais como podem ser percebidas pelo espectador. Posturas tomadas frente a eventuais situações, que contenham algum embaraço ético mais grave, cada uma delas consolidando um determinado tipo de olhar. No caso do texto aludido, a situação exemplo é a morte. Já que, para Sobchack, "diante do evento de uma morte não simulada", o "próprio ato de olhar", está "repleto de ética", sendo "ele próprio, o objeto de julgamento ético quando observado", em contrapartida (SOBCHACK, 2005, p. 144).

Numa breve exposição esquemática desses tipos de olhar², teríamos primeiro o “acidental”, que ocorre quando, diante de qualquer acidente ou surpresa, o cineasta decide continuar filmando e, por fim, usa tal material na montagem, incorporando assim o acaso trágico, fora de seu controle. Por outro lado, quando o documentarista resolve registrar eventos que também aconteceram à sua revelia, mas que eram esperados, não acidentais, demonstrando que, apesar da previsibilidade, também estava fora de seu alcance mudar o curso das coisas, ele exerce um olhar “impotente”. Já um olhar “ameaçado” surge quando o filme mostra o próprio realizador correndo um risco pessoal, com o intuito de continuar a filmagem, o que é particularmente comum em documentários de guerra (SOBCHACK, 2005).

O olhar “interventivo”, para Sobchack, é justamente aquele presente no documentário que registra a intervenção do diretor, da equipe, nos fatos sociais. Aquele em que a câmera abandona a condição prévia de distância e registra uma interação do realizador com as pessoas e situações. No entanto, quando um filme registra apenas uma resposta subjetiva, uma reação apenas afetiva do diretor frente ao processo que retrata, ele está empenhado em um olhar “humanitário”. Tal olhar é compassivo, mas nenhuma intervenção pode ser vista, na prática. É o caso de filmes sobre pacientes terminais, por exemplo. Por fim, Vivian nos fala do olhar “profissional” que se instaura quando o cineasta se assume pautado por códigos de conduta profissional institucionalizados, que pregam o distanciamento e a objetividade, como no caso dos códigos de ética científica, ou nos preceitos de conduta jornalística previstos nos manuais de redação (SOBCHACK, 2005).

Agora falemos da subsequente leitura ética feita por Bill Nichols a respeito desses olhares detectados por Sobchack. Para o autor, uma “ética da curiosidade” justificaria, por baixo, o olhar “acidental”. Para não ser confundida com uma mera morbidez patológica ou mesmo um sadismo voyeurista pelo espectador mais crítico, tal ética pressupõe a curiosidade como necessária para a obtenção de conhecimento. Em contraparte, a legitimidade obtida pelo olhar “impotente” se dá por conta de uma “ética da simpatia”, ou da solidariedade. Esta independe da

² Ou gaze, no original em inglês

declarada incapacidade do realizador de agir. Já o que "legitima seguir filmando apesar do perigo" evidente registrado em um filme, no que Sobchack chama de olhar "ameaçado", é uma "ética da coragem", pois "uma prioridade superior à segurança pessoal autoriza ao câmara correr riscos". Quanto ao olhar "interventivo", seria "uma ética da responsabilidade", o que "legitima a continuidade da filmagem durante o processo de intervenção", na visão de Nichols (NICHOLS, 1991, pp. 76-103).

Para o autor, o olhar "humanitário", no fundo, "ênfatisa uma forma de nexos afetivo", e carrega a mesma "ética da responsabilidade" do olhar "interventivo". Porém, agora "canalizada primordialmente através da empatia, mais do que da intervenção". Dado que, tal intervenção é impossível, como também se dá no caso do olhar "impotente". Por fim, segundo Nichols, o olhar "profissional" de Sobchack se distancia tanto da empatia quando da impotência. É a ética da atuação disciplinada, da imparcialidade fundada na impessoalidade da lei, que "está supostamente a serviço de um fim superior", no caso, "o direito à informação do espectador", que "tem a aprovação da garantia constitucional da liberdade de imprensa" (NICHOLS, 1991, pp. 76-103).

Agora veremos como esses *sistemas axiográficos*, de olhares diferenciados e éticas correspondentes, podem ser instrumentalizados em nossa investigação. Para Nichols, o mais importante é notar quando uma tomada ou cena vai contra a essência de uma convenção preestabelecida pelo próprio filme. Ou contra a de outro filme em particular. Tal conflito delinea a postura ética dos realizadores em sua complexidade. Assim poderemos comparar nossos objetos entre si e tentar conformar o padrão ético do realizador, percebendo a diferenciação axiográfica eventual. Esta pode mesmo ocorrer internamente, dentro de um filme seu específico.

Axiografia de um documentário "de favela": Vida Nova sem Favela, 1971

Propomos agora então uma rápida leitura *axiográfica* de dois documentários brasileiros de diferentes épocas, estilos e modos de realização. Vale lembrar que análise não é julgamento moral. A questão é: que sistemas axiográficos estão presentes e como se contrapõem? Existem diferenciadas unidades de enunciação fílmica, ao nível da configuração espacial, de enquadramento e movimento de câmera presentes nestes filmes. Unidades que podem configurar sistemas axiográficos contrastantes ou semelhantes.

Esses dois filmes escolhidos, portanto, têm a favela carioca como referente histórico e apresentam: 1) diferentes estilos e momentos do cinema brasileiro, especificamente o documental; 2) diferentes momentos históricos da própria favela carioca; 3) diferentes eixos axiográficos, olhares, dilemas éticos, diferentes graus de diálogo com a sensorialidade do realismo estético e 4) Ambos têm, como debate sócioeconômico de fundo, a questão da política de *remocionismo*.

Em *Vida Nova Sem Favela*, filme de 1971 produzido pela Agência Nacional, órgão oficial de propaganda do regime militar, vemos um choque entre o discurso de sobriedade, de realidade, presente na parte inicial do filme, e um final que se alinha ao discurso de cunho mais publicitário. A análise desta peça institucional quer contribuir para a história dos documentários oficiais estatais, no Brasil, e de seus discursos. Pudemos notar que a montagem e a narração de *Vida Nova Sem Favela* concentram toda a perspectiva do *remocionismo*, do pensamento considerado conservador, e elitista, a respeito das favelas. Um filme que, em resumo, faz um elogio e um levantamento rápido das ações da CHISAM. Trata-se da Coordenação da Habitação de Interesse Social da Área Metropolitana do Grande Rio, criada em 1968 com o objetivo de ditar uma política única para as favelas dos estados da Guanabara e do Rio. Política baseada na remoção destas para conjuntos habitacionais afastados da Zona Sul. Segundo Marcelo Penna Burgos, apesar das reclamações e resistências dos favelados ao longo do século XX, “com o golpe de 64, criam-se as condições necessárias à aventura *remocionista*” (BURGOS, 1998, p. 34). Era preciso, urgentemente, tirar os favelados da vista da elite.

No filme, depois da sequência inicial, em que se estabelecem - através de planos muito gerais, através de tomadas aéreas - contrastes entre a beleza da

paisagem natural carioca e a ameaça quase *tumorosa* representada pelas favelas, corta-se para uma edição de planos gerais e próximos, filmados do chão, da movimentação cotidiana de uma favela, em nenhum momento identificada. Terminada a sequência que representa a mudança, os caminhões agora aparecem chegando em um conjunto habitacional, novinho em folha. A marca da arquitetura moderna genérica dos conjuntos é vista agora como cenário para a movimentação dos caminhões, e vemos as famílias desembarcando, em cenas que vão perdendo um pouco da *sujeira* imagética da favela e ganhando a ordem e o equilíbrio tanto ao nível do que é representado quanto ao nível da representação. O aspecto *clean* das imagens e o registro de pessoas saindo dos caminhões de forma ordenada, ensaiada, contrasta com as representações anteriores, que pareciam mais espontâneas. Sobre as imagens do processo de mudança, tipificado visualmente através da movimentação dos caminhões, o locutor continua a apresentar dados a serem comemorados:

Mais de cinquenta novos conjuntos residenciais foram erguidos para trinta e cinco mil famílias antes marginalizadas e vivendo em condições inumanas. Agora vida nova sem favela!³

A última frase, o título do filme, é *exclamada* pelo locutor em sincronia com o corte para a próxima cena. A montagem corta, das cenas dos caminhões, para a sequência com maiores evidências de encenação do filme. Na medida em que o *exclamar* do título se desenvolve, uma porta é rapidamente aberta por um senhor engravatado, sorridente, que dá passagem para a entrada de uma família de brasileiros afrodescendentes de baixa renda. As crianças são puxadas pela mão, por uma senhora com uma expressão de surpresa, constrangimento misturado com felicidade. Há a referência imediata que o espectador atual pode fazer, a dos programas televisivos popularescos, onde há sorteios e entrega de prêmios como carros ou casas. A diferença é que o senhor engravatado, aqui em sua rápida, mas marcante aparição, não representa um apresentador de TV. Ele representa o

³Vida nova sem favela, 1971, A.N.

Estado, é a *corporificação* do tecnocrata do regime militar e a própria agência narrativa deste documentário. Hoje nos perguntamos o quanto era considerável crível, pelos espectadores de então, a representação - à *la Baú da Felicidade*, programa de TV clássico de Silvio Santos - desse momento de chegada nos conjuntos habitacionais. Aqui, a representação se afasta dos padrões documentais - e de referencialização no real - e se aproxima perigosamente - no sentido de perda do estatuto documental almejado, ao menos por um filme institucional - daqueles da publicidade. O que faria ele perder seu aspecto de discurso cientificamente embasado em pesquisas, preñado de dados levantados, aspecto próprio de um relatório de ações positivas do governo ou, ao menos, de uma reportagem sobre eles.

Aqui podemos situar, por exemplo, o choque entre dois sistemas axiográficos diferentes, que se contradizem, a princípio. Há, aparentemente, um embate entre dois olhares, no sentido dado por Sobchack. O olhar *profissional* da primeira parte do filme, olhar do relatório científico, ou do jornalismo investigativo - que pressuporia uma ética codificada, respeitadora das leis que regem uma amostragem de fontes documentais sobre a vida da favela -, choca-se com um olhar *interventivo* no final, coroado com a entrada do autor-estado, representado pelo homem de terno e gravata, que muda tudo. É uma participação efetiva e, dentro do contexto sócio-político da época, autoritária.

Podemos tentar entender melhor esse confronto, recorrendo também às categorias que o teórico brasileiro Fernão Ramos elaborou em sua leitura dos teóricos americanos citados. No artigo *A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa*, Ramos retoma esta que chama a "tipologia Nichols/Sobchack", mas, ao mesmo tempo, resume toda "a questão ética no documentário" em "três grandes constelações, ou sistemas, em sua evolução histórica": a "ética da missão educativa", a "ética do recuo", e a "ética-participativo-reflexiva" (RAMOS, 2005).

Para Ramos, dos seis olhares de Sobchack, três se ligariam de fato a uma ética geral do "recuo", da não interação, e os outros três a uma ética da "participação". Tanto o olhar "acidental", quanto o "impotente", para além de uma ética da "curiosidade" ou da "simpatia", consolidariam ambos, na verdade, uma posição de recuo por parte do realizador, e não de participação. De tal ética do

recuo, também participa o olhar "ameaçado". Porque mesmo quando este "oferece a própria integridade física como ponte para a figuração desafiadora de sua presença", isto não configura um intervenção, ou uma interação propriamente dita do realizador, nos acontecimentos. Contudo, não deixa de ser "um primeiro degrau para o estabelecimento" dos outros olhares: "intervencionista", "humanitário" e "profissional". Estes últimos configuram uma ética geral de intervenção interativa, de participação, de uma forma ou de outra. Resta o terceiro elemento, uma ética didática, a "ética da missão educativa", que nasce com o documentarismo inglês do *Empire Marketing Board* de John Grierson, a forma clássica que inaugura esse gênero cinematográfico de não ficção nos anos 1920 e 1930 (RAMOS, 2005).

Em *Vida Nova*, vemos exatamente o discurso "exaltativo", próprio da ética educativa que, na tradição do documentário clássico brasileiro, foi consolidada pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo na Era Vargas. Tal discurso vai "valorizar o Estado brasileiro como esforço conjunto e uníssono dos cidadãos". Trata-se de uma ética documental em que "a cidadania expressa-se de modo autoritário na adequação a esse tom de congruência de esforços", empreendidos por cidadãos e governo (RAMOS, 2005, p.172).

Desta forma, em *Vida Nova*, tanto o recuo ético do olhar profissional jornalístico num eixo axiográfico quanto a ética participativa da estância autoral, do representante interventor do governo em outro eixo - que adentra o quadro para entregar a chave do apartamento do condomínio e inaugurar uma "vida nova sem favela" no Brasil - na verdade mascaram uma outra ética geral do filme. Ou melhor, configuram uma completa associação à "ética da missão educativa", tal como pensada por Fernão Ramos.

Axiografia de um documentário "de favela": *Rocinha 77*, 1977

Agora falemos de *Rocinha 77*, Esse curta-metragem documental em termos políticos, se colocado ao lado oposto do filme anterior. Péo é arquiteto de formação. Para começarmos a entender os termos éticos desta disputa, é

interessante falarmos de como os arquitetos passaram a ser a vanguarda da valorização institucional da favela, desempenhando um papel contrário àquele que seus colegas engenheiros haviam representado nas reformas urbanas do início do século XX. Muito por conta do ofício, e não só por simpatia com ideias *esquerdizantes*, vários profissionais da arquitetura carioca não deixaram de se impressionar com as habilidosas soluções de construção e urbanismo propostas pela inventiva popular, no caso das favelas. Por esse aspecto é fácil entender porque, já nos anos 60, em projetos institucionais de arquitetos figura a ideia de incentivar a participação dos favelados *nos desenhos e construção das próprias casas* (BURGOS, 1998). Um reconhecimento de uma necessidade, a de não perder de vista a contribuição cultural e estética da arquitetura *vernacular*⁴.

Para enriquecer nossa análise de *Rocinha*, recorramos justamente a uma arquiteta, Paola Berenstein Jacques, que, num trabalho sobre a arquitetura das favelas, cunhou conceitos como o de *estética da ginga*. Ao nosso ver, uma chave de interpretação do filme do arquiteto Péo. Como explica Jacques, os barracos da favela, mesmo de alvenaria, são *fragmentados formalmente*. A aglomeração desses barracos numa organização não cartesiana, não baseada em eixos coordenados de ruas, que estabeleçam entre si ângulos formalmente planejados, acarreta a formação de verdadeiros labirintos. O conceito de *labirinto* é um dos componentes básicos dessa *estética da ginga*. Na nossa leitura, o recurso à representação realista historiográfica, em um documentário brasileiro como *Rocinha 77*, foi justamente feito de forma a compactar, num belo ensaio poético-visual, a estética da ginga, a representar o todo social dinâmico de uma favela, tendo por base e fio condutor sua arquitetura, seu traçado urbano (JACQUES, 2001).

A mesma favela que despertou o interesse de tantos arquitetos como Berenstein Jacques, também despertou o interesse do jovem estudante de arquitetura da FAO-UFRJ, Sergio Péo. Para além da análise racional e isenta da contribuição artística e urbanística da favela, pesa a empatia com os mais

⁴O termo dos arquitetos para a arquitetura realizada por pessoas sem formação específica na área, geralmente usado numa contraposição similar a que existe entre popular e erudito.

desfavorecidos, a fomentar o ingresso numa agenda política e estética de defesa da favela. Como já sabemos, Péo lança seu curta *Rocinha 77* no ano aludido no título. O filme conquista prêmios importantes no Brasil, uma Menção Honrosa no Festival de Oberhausen, e o elogio de críticos de outra geração, como José Carlos Avellar. Além da representação *in loco*, documental da favela, a causa da boa recepção também estava na linguagem adotada. É um plano-sequência, o que primordialmente chama atenção do espectador em seu primeiro contato, um plano que toma a maior parte do filme. Vemos uma *caminhada* espetacular, de alguém carregando uma câmera 16 milímetros por 10 minutos, basicamente o tempo todo possível de um chassi de película desse formato, sem cair, escorregar, etc. Registrando momentos casuais da vida cotidiana da favela, a medida que passeia pelas intrincadas vielas e corredores apertados desta forma única de urbanidade.

Tudo isto indica o quanto o plano-sequência de *Rocinha 77*, o plano da *caminhada* é uma representação – de forte impacto sensorial - dos "espaços em movimento" da favela, o que pode satisfazer o desejo de quem assiste o filme em apenas vivenciá-los, e apreciá-los no nível apenas ótico-sensório.

As favelas são espaços em movimento. A ideia de espaço em movimento não estaria mais ligada apenas ao próprio espaço físico mas sobretudo ao movimento do percurso, à experiência do percorrê-lo e ao mesmo tempo, ao movimento do próprio corpo em transformação. O espaço em movimento é diretamente ligado a seus atores (...) que são tanto aqueles que percorrem esses espaços no cotidiano quanto os que os constroem e os transformam sem cessar (JACQUES, 2002, pp. 13-65).

O plano de *Rocinha 77* é uma reconfiguração visual da favela-labirinto, que é o referente do filme no mundo histórico. Este plano-labirinto teria sido fruto de uma caminhada bêbada, captado por uma câmera que "ginga".

O espaço em movimento é, ao mesmo tempo, o espaço da ginga e a ginga do espaço. A ginga do espaço está diretamente relacionada à ginga corporal. Percorrer as ruelas e becos das favelas é uma experiência de percepção espacial singular, única: a partir das primeiras quebradas se descobre um ritmo de andar diferente, uma ginga sensual, que o próprio percurso impõe. A ginga seria a melhor representação

da experiência de se percorrer os meandros de uma favela, desse espaço gingado, que é oposto mesmo da experiência urbana modernista (JACQUES, 2002, pp. 13-65).

Ao nosso ver, o filme tem uma forma básica de evitar uma acusação crítica, a de que ele apenas proporciona ao espectador a fruição de um puro voyeurismo socialmente matizado. É o fato de que o registro visual desse plano é apenas a metade do composto fílmico. Ao registro visual está associado um registro sonoro que leva o espectador na direção contrária. E estabelece assim um parâmetro de reflexão e abstração. Pois em paralelismo – e não em sincronia - com o fluxo visual contínuo da pista de imagem, corre na pista de som, uma edição entrecortada de entrevistas de moradores da Rocinha, editadas sem a voz explicativa de um narrador, num efeito de entrechoque e confronto de opiniões, sem propostas imediatas e perceptíveis de interpretação. Fica claro um choque, uma dissolução, uma dissociação. Ao nosso ver tal choque já provoca no filme algum grau de *reflexividade* e distanciamento, uma abertura para a metalinguagem. Tal choque permite ao filme se assumir como um discurso, e não se apresentar como uma visão direta da realidade. O som irá aumentar a ideia de cumplicidade e solidariedade com as questões e problemas vividos pelos favelados.

Assim a *atitude moral realista* caminhará lado a lado com a *atitude sensorial realista*. Aqui percebemos, verbalizada, a clara agenda de esquerda, *antirremocionista* do filme, mas colocada pela confrontação de opiniões contrastantes dos próprios moradores: a radicalidade de *Rocinha 77* está em sua forma de representação, que pode tanto se alinhar ao domínio duboisiano do “espelho”, em termos ótico-visuais (plano-sequência da caminhada), como também se assumir “discurso”, ao armar esse choque incontornável em termos sonoro-auditivos (edição polifônica das vozes faveladas).

As experiências de entrechoque estético entre a pista sonora e a pista de imagens em *Rocinha* são realmente muito arrojadas e revelam um esforço experimental muito próprio da linha de documentários brasileiros que, desde a virada para os anos 1970, vêm se aproximando do anti-ilusionismo, do questionamento do próprio meio narrativo, como em *Indústria* (1968) de Ana Carolina ou *Congo* (1972), de Arthur Omar. Nestes filmes, ao lado do

experimentalismo, "a questão ética continua em primeiro plano, pois trata-se no caso de impedir que o espectador seja 'embriagado' pela narrativa fílmica", assim sendo "avisado da manipulação inevitável destes mesmos processos narrativos" (RAMOS, 1990, p.365).

Em termos políticos, *Vida Nova sem favela* é a favor da remoção, e *Rocinha 77* é abertamente contra. Em termos estéticos, podemos contrapor os planos fixos alternados de apresentação da favela no filme que faz a apologia da CHISAM, *Vida Nova*, com os *travellings* de câmera na mão tortuosos, que filmam a teia labiríntica arquitetônica, o tecido social da favela, em *Rocinha 77*. Em contraponto à *Rocinha*, que incorpora no áudio a fala dos moradores, *Vida nova sem favela* traz apenas a voz da autoridade governamental, constituída pela voz do narrador.

Por fim, apesar de toda sua complexidade estética, diferente de *Vida Nova*, podemos notar, em termos éticos, uma coerência axiográfica em *Rocinha*.

Pela parte da imagem, percebemos primeiramente um *olhar* que não é *acidental*, nos termos de Sobchack. O câmera e os demais membros da equipe chegaram à Favela da Rocinha em 1977, não por acidente, mas por determinação de fazer um filme. Se o processo contínuo de aparecimento e desaparecimento de moradores no quadro pode denotar alguma acidentalidade, esta se esvazia, frente à ideia maior de que a verdadeira intenção era registrar o próprio fluxo dos moradores. Registrar, como um todo, esse tráfego de pedestres, nesse contexto urbano específico. Tráfego que se constitui num fluxo literalmente canalizado, direcionado pela estrutura urbanístico arquitetônica da favela. Isso também afasta o *olhar ameaçado*, visto que a perspectiva de violência parece distante, nada do que vemos nos afasta de um cotidiano familiar, de gente cuidando de suas casas, ou bebendo com os amigos em biroskas vizinhas. Todo um ambiente agradável de vizinhança.

Ao nosso ver um *olhar humanitário* pode se sobressair, com sua ética de simpatia e solidariedade, na leitura de Nichols. Uma compaixão por determinados elementos que o quadro mostra. Como, por exemplo, a situação de falta de saneamento básico. Vemos o esforço de moradores de limpar calçadas, onde vigora o esgoto a céu aberto. Esse olhar é aguçado com a percepção da condição de humanidade desrespeitada, de cidadania precarizada do morador.

O áudio dissociado da imagem, se de um lado complexifica a experiência estética, do outro fortalece uma mesma configuração do espaço ético audiovisual. O som aumenta a ideia de cumplicidade e solidariedade com as questões e problemas vividos pelos favelados. Imagem e som em contraste revelam o esforço do realizador em adotar uma perceptível ética participativa, que, na leitura de Fernão Ramos é indissociável de uma dimensão reflexiva, anti-ilusionista. Sendo justamente chamada pelo autor de "ética-participativo-reflexiva", a sua "cartilha" nos "ensina" que: "é eticamente insustentável enunciar sem deixar de estampar as pegadas que marcam a conformação dessa enunciação" (RAMOS, 2005, p. 178).

Conclusão

Terminamos aqui nossa leitura axiográfica de dois documentários brasileiros de diferentes épocas, estilos e modos de produção. Graças a esta leitura, vimos afinal quais sistemas axiográficos estão contidos nesses filmes e como eles se contrapõem ou complementam. Julgamos que a divulgação desse métodos de análise contribui para os estudos do documentário brasileiro, atentando a sua dimensão ética, para além das suas dimensões estéticas, política, e mesmo econômicas.

Demonstramos com esta análise que, se em termos políticos, *Vida Nova sem favela* é a favor da remoção, e *Rocinha 77* é abertamente contra, essas visões são definidas em termos estéticos: o primeiro corroborando os elementos clássicos de um filme institucional e o segundo elaborando uma experimentação narrativa própria do documentário autoral de vanguarda. Para com isso, concluir que: paralelo a tais escolhas éticas e políticas, *Rocinha 77* se baseia coerentemente numa *ética participo-reflexiva* que, corroborada por um olhar *humanitário*, também incorre numa *ética da solidariedade*. Concluimos também que *Vida Nova sem favela*, obra mais conservadora em termos estéticos e políticos, apresenta, por outro lado, uma complexidade ética, apresentando dois sistemas axiográficos conflitantes, mas cujo entrechoque revela uma adesão mascarada a uma *ética da missão educativa*. Vimos como nesses dois documentários a *atitude moral realista*

ora se aproxima, ora se afasta da *atitude sensorial realista*, no paralelismo de som e imagem próprio do cinema e no encadeamento de fórmulas narrativas distintas. Terminamos nosso artigo tendo assim chamado a atenção para o fato de que nossas discussões a respeito do documentário brasileiro, e de sua história, podem ser inseridas num debate maior, o debate sobre o Realismo.

Bibliografia

AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina*. Rio de Janeiro / São Paulo: Ed. 34 / Edusp, 1995.

BURGOS, Marcelo Baumann. "Dos parques proletários ao Favela-Bairro: as políticas públicas nas favelas do Rio de Janeiro", in ZALUAR e ALVITO (org.) *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1998

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

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. Campinas: Papyrus, 2004.

JACQUES, Paola Berenstein. *A estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/ RIOARTE, 2001

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MULVEY, Laura. "Prazer visual e cinema narrativo", in XAVIER, Ismail (org) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983, pp. 437-454

NICHOLS, Bill. *Representing Reality*. Bloomington and Indianápolis: Indiana University Press, 1991

RABINOWITZ, Paula. *They must be represented: the politics of documentary*. Londres / Nova York: Verso, 1994.

RAMOS, Fernão. "Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970)". In. RAMOS, Fernão (org.) *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Ed. LTDA, 1990, pp. 299-398

_____ "A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem intensa". In. RAMOS, Fernão (org.). Teoria contemporânea do cinema:, vol.II. São Paulo: Editora Senac, 2005, pp. 159-226

SOBCHACK, Vivian. "Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário". In RAMOS, Fernão (org.) Teoria Contemporânea do Cinema, vol II. São Paulo: Ed. SENAC, 2005, pp. 127-157

VICENTE, Tânia Aparecida de Souza. *Representação Rio de Janeiro pelo cinema carioca dos anos 70*, 2002. Dissertação (Mestrado em Comunicação). UFF. Niterói.

Filmografia e Fichas Técnicas

VIDA NOVA SEM FAVELA

Duração: 2'

Ano: 1971

Direção: Equipe da A.N.

Texto: Hilson C. Waehneltd.

Voz: Alberto Curi

Fotografia: Amir Ribeiro e Paulo Brandão

Montagem: Pery Santos

Som: SOMIL

ROCINHA 77

Duração: 20'

Ano: 1977

Direção: Sérgio Péo

Fotografia: Ricardo Jochem

Montagem: Regina Machado

Submetido em 14 de novembro de 2013 | Aceito em 15 de junho de 2014

A identidade no documentário *Elena*

Adriano Charles Cruz¹

¹ Adriano Charles Cruz é jornalista, mestre em Comunicação e doutor em Letras. Professor do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Atualmente, coordena o grupo de pesquisa CiCult - Círculo de Estudo em Cultura Visual.
e-mail: adrianocharlescruz@hotmail.com

Resumo

Na modernidade líquida, as identidades estão em constante crise. A partir desse pressuposto, analisamos a construção discursiva da identidade no documentário *Elena* (2012), de Petra Costa. O filme é marcado pelo hibridismo entre o real e o ficcional e pela enunciação de mulheres, protagonistas dessa narrativa. Defendemos a hipótese de que a identidade é tecida nos jogos de memória dos sujeitos em tela.

Palavras-chave: identidade; memória; documentário.

Abstract

In "Liquid Modernity", identities are in constant crisis. From this assumption, we analyze the discursive construction of identity in the documentary *Elena* (2012), Petra Costa. The film is marked by hybridity between the real and the fictional and the enunciation of women protagonists of this narrative. We defend the hypothesis that the identity is woven in memory games of subjects.

Keywords: identity, memory, documentary.

Considerações iniciais

A identidade está em crise na pós-modernidade, a solidez moderna se liquefaz no hibridismo contemporâneo. As grandes certezas e os fundamentos sociais mais permanentes se dissolvem em uma época propícia às transformações. E mais: as identidades, agora cambiantes, se constroem a partir de uma perspectiva da visibilidade midiática. Nos jogos de memória dos sujeitos e do aparato técnico constroem-se discursividades de si e do outro, ou seja, processos identitários. Ao rememorar acontecimentos, pensamentos, sentimentos e emoções, os indivíduos vão se afirmando enquanto sujeitos singulares.

Tateando essa era de hipervisibilidade e espetacularização, identificamos no documentário contemporâneo pistas simbólicas para se compreender a formação identitária por meio do discurso.

Elegemos como norteador de nossa reflexão uma narrativa documental calcada no relato da história de vida de uma mulher encenado em frente às câmeras. O documentário brasileiro *Elena* (2012), de Petra Costa, é marcado pelo hibridismo entre o real e o ficcional e pela enunciação de mulheres, protagonistas desses discursos.

A questão que nos suscita pode ser elaborada nos seguintes termos: como a identidade das “personagens” é construída sob a instabilidade da memória na modernidade líquida?

Entendemos que as imagens no aparato cinematográfico são recortes de um construto de realidade ou uma ficcionalização desses elementos que buscam parecer verossímeis, sobretudo, no documentário.

A partir da definição desse problema, delineamos como objetivo a análise da construção identitária da narradora-personagem-diretora no filme em tela. Para isso, discutiremos algumas enunciações e cenas nas quais Petra Costa atualiza e reconstrói a memória familiar no processo fílmico².

² A singularidade reside na narrativa autobiográfica e nos múltiplos papéis desenvolvidos por Petra Costa (diretora, narradora, atriz e roteirista do filme). Ela estreou como diretora de cinema, em 2009,

Em *Elena*, primeiro longa-metragem da diretora, temos a carta de uma irmã viva para uma morta, narrativa recriada com imagens reais e antigas de uma câmera caseira e sons em fita cassete, gravados ao longo dos anos pela irmã mais velha, que se suicida em 1990. Essa tragédia, também desenvolvida com imagens cinematográficas profissionais, é o fio condutor da narrativa que mescla elementos ficcionais com a jornada real de três mulheres, costuradas pelo destino e pela pulsão de morte: as irmãs Elena, Petra e mãe delas.

Buscamos analisar como se desenham as identidades femininas a partir da construção dessas memórias autobiográficas ou autoficcionais.

Ao analisar as identidades femininas pós-modernas, à luz de um documentário híbrido, resvalamos na questão fulcral do cinema como um sistema de representação de mundo e de construção da realidade.

O termo *repraesentare* significa, etimologicamente, tornar presente uma abstração em um objeto ou por meio dele. Ao emergir como tentativa de representação da realidade, o cinema documental, a partir dos Lumières, minimizou os efeitos da morte. Se a fotografia representava o instante final (BARTHES, 1981), as imagens em movimento mobilizariam a roda da memória, perpetuando a presença dos representados³.

A adoção da estética ficcional afronta a barreira do documentário. Essas fronteiras deslocadas e errantes tornam cada vez mais verdadeira a afirmação de que o cinema é um construto complexo de representações, conforme afirmou Godard “[...] nem arte, nem técnica, um mistério.” (GODARD, 1998, p. 182).

Se as identidades são cambiantes, o gênero documentário assim também se apresenta em *Elena*. No documentário, com sua vontade de verdade, as fronteiras entre o representado e imaginário fílmico se confrontam e promovem questões de ordens filosóficas, estéticas e existenciais. Ao permitir a encenação, Petra Costa

com o curta *Olhos de Ressaca*, no qual também utiliza a história de familiares como fio condutor da narrativa.

³ Em *Elena* esse simulacro da presença provoca uma expectativa de que a protagonista ainda estaria viva.

desestabiliza o efeito mimético documental, recurso possível e executável no contexto histórico da pós-modernidade.

O rompimento das fronteiras clássicas entre ficcional e real se consolidou no documentário brasileiro a partir de uma série de realizadores. A estética ficcional como afronta às normas do documentário tem em Eduardo Coutinho⁴ o mais contundente representante. Em *Jogo de Cena* (2006), o hibridismo entre a ficção e a realidade forma um jogo cênico que combina elementos ficcionais a partir de histórias reais e desconstrói o gênero, problematizando os seus limites e as suas fronteiras. *Elena* herda essa filiação histórica, os jogos narrativos levam a um processo de estranhamento do documentário, lembro as questões feitas na primeira sessão: como essas imagens reais foram gravadas? Qual o sentido de se encenar a vida no cinema?

Esse procedimento estético nos permite extrapolar a máxima de Zizek (2003, p. 26), quando desvela a construção do realismo nos *reality shows*: “[...] ainda que se apresentem como reais para valer, as pessoas que neles aparecem estão representando – representam a si mesmas.”.

Em *Elena* (2012) essa autorrepresentação se exacerba na tessitura da narrativa: imagens filmadas em vida pela irmã morta se mesclam com a narrativa em off e a representação de seu drama familiar. O papel da mãe, personagem central do documentário, se amalgama com a encenação de atrizes na cena final. A dança nas águas mistura bailarinas profissionais com as personagens do documentário produzindo um efeito palimpsesto e intericônico⁵.

Para Ramos (2008) essas narrativas documentárias que se revelam “ardilosamente” ficções não invalidam as definições do que é documentário, *stricto sensu*. Concordamos com a afirmativa, mas pressupomos que nesses momentos estamos próximos à noção de *acontecimento*, entendido como a irrupção de uma

⁴ O autor se destaca pelos documentários Santo Forte (1999), Babilônia 2000 (2001), Edifício Master (2004) e Jogo de Cena (2007).

⁵ Intericonicidade é o processo de diálogo e ressignificações das imagens no funcionamento da memória. Nesta cena, é impossível não se evocar à pintura *Ofélia* de John Everett Millais.

singularidade única e aguda, no lugar e no momento de sua produção (FOUCAULT, 2004). Esse acontecimento documental pós-moderno nos permite adentrar de maneira inovadora na análise da identidade feminina.

Identities em costuras

A crise da identidade é um acontecimento da “modernidade líquida”. Segundo Bauman (2013), o estágio atual da modernidade é marcado por instabilidade de todas as ordens; o autor alude à metáfora do Manifesto Comunista para explicar esse processo:

‘Dissolver tudo que é sólido’ tem sido a característica inata e definidora da forma de vida moderna desde o princípio; mas hoje, ao contrário de ontem, as formas dissolvidas não devem ser substituídas (e não o são) por outras formas sólidas - consideradas ‘aperfeiçoadas’, no sentido de serem até mais sólidas e ‘permanentes’ que as anteriores, e portanto até mais resistentes à liquefação. No lugar de formas derretidas, e portanto inconstantes, surgem outras, não menos – se não mais – suscetíveis ao derretimento, e portanto também inconstantes. (BAUMAN, 2013, p. 16, grifos do autor).

Em obra anterior, Bauman (2005) defende que, durante séculos, as relações sociais se mantiveram no domínio da proximidade. A construção artificial dos territórios permitiu um senso de pertença à localidade que dava sentido aos habitantes. Naquelas condições, a identidade era evidente demais para ser um problema, posto que calcada na proximidade geográfica, nos domínios da localidade; todavia, quando o poder aglutinador da vizinhança se reduz a identidade, emerge como desafio.

A identidade na contemporaneidade não seria mais essa “coisa concreta”, mas, nem por isso, inexistente. É possível pensá-la na construção narrativa de *Elena* como elemento aberto e em formação, como revela a diretora Petra Costa que, após ler os diários da irmã na adolescência, ficara completamente identificada com

as memórias escritas. “Ali decidi um dia fazer um filme sobre este tema da crise de identidade entre as irmãs.”. (COSTA, 2014).

Na *modernidade líquida* (BAUMAN, 2005), há uma série de “identidades” inventadas ou à disposição dos sujeitos. Esse processo constrói-se antes do nascimento e perpassa os espaços e dispositivos sociais. Bauman (2005, p. 83) advoga que a identidade é um “[...] conceito altamente contestado” Essa afirmação nos leva a pressupor que a construção de uma persona social e o reconhecimento de si como parte de um grupo se dá no enfrentamento com a alteridade, como no caso do filme que analisamos. É somente ao investigar as memórias de e sobre Elena que Petra Costa consegue se desidentificar com a irmã.

Essas proposições refletem a importância da análise da construção identitária no documentário *Elena*. E mais: as narrativas são elementos inquietantes para se compreender os atores numa época de descentramento, hibridismo, paradoxos e mal estar, característica destes tempos.

Todo processo identitário é construído nos espaços da memória e da lembrança. Halbwachs (2004) advoga que, por meio da memória, o passado vem à tona, misturando-se com as percepções imediatas, deslocando-as, ocupando todo o espaço da consciência. Se a lembrança é de ordem subjetiva, a memória é social, formada por pensamentos e experiências coletivas imbricadas. Dessa forma, as lembranças de Petra Costa são assomadas a elementos construtores de memória: os arquivos escolares e médicos, os diários da irmã, o testemunho dos familiares, o retorno aos lugares em que ela viveu.

Entendemos que as lembranças dos indivíduos são construídas, reconfiguradas, encenadas dentro do grupo social de seus atores e do momento histórico de sua produção. E nem sempre esse processo é pacífico, há lutas e resistências para os discursos memorialísticos. Sarlo (2007) nos lembra que o passado é *sempre conflituoso* e que é impossível reprimi-lo; enquanto existirem os sujeitos que viveram os acontecimentos, as lembranças pessoais e coletivas persistem:

É possível não falar do passado. Uma família, um Estado, um governo podem sustentar a proibição; mas só de modo aproximativo ou figurado ele é eliminado, a

não ser que se eliminem todos os sujeitos que o carregam [...]. Em condições subjetivas e políticas "normais", o passado sempre chega ao presente. (SARLO, 2007, p. 10, grifos da autora).

Esse conflito se evidencia quando a família de Petra Costa tenta apagar as memórias da irmã o que, paradoxalmente, corrobora com o processo de investigação da diretora. O percurso de construção de sua identidade/alteridade levará a narradora-cineasta a reconstruir tais fragmentos interditados a partir dos objetos pessoais, discursos e imagens de Elena. Assim, esse exemplo aponta-nos a força do passado que "[...] continua ali, longe e perto, espreitando o presente como a lembrança que irrompe no momento em que menos se espera ou como a nuvem insidiosa que ronda o fato do qual não se quer ou não se pode lembrar.". (SARLO, 2007, p. 9).

A partir da "modernidade líquida" houve um ressurgimento do "espetáculo do passado", conforme aponta Sarlo (2007), com a ênfase na criação de objetos culturais (filmes, livros, espetáculos etc.) e monumentos que tencionam construir passagens históricas. Antes, era impensável a produção de um documentário, com financiamento público e privado, sobre a história de uma mulher anônima, posto que os grandes acontecimentos e temas sociais eram privilegiados: "Esses sujeitos marginais, que teriam sido relativamente ignorados em outros modos de narração do passado, demandam novas exigências de método e tendem à escuta sistemática dos "discursos de memória": diários, cartas, conselhos, orações." (SARLO, 2007, p. 17, grifos da autora).

Toda história de vida está inscrita em corpos de sujeitos desejanter, partidos pela fragmentação existencial de si. O inconsciente, como linguagem e processo, aponta a falta como condição da subjetividade humana. Nesse sentido, através da arte, Petra ressignifica a sua relação com a irmã, conforme declarou em entrevista: "ao longo do filme, Elena foi virando um ser humano, de carne e osso, com diversas características. O processo era como se eu constantemente estivesse ganhando uma irmã para em seguida perdê-la de novo.". (COSTA, 2014).

Defendemos que a palavra no documentário funciona como *phármakon* e mobiliza a ação das depoentes. O perder e reencontrar a irmã produz efeitos

dolorosos, mas ressignifica a lacuna do “outro”, conforme declarou a diretora na referida entrevista:

Foi uma mistura de prazer e dor. A parte prazerosa foi que ganhei uma irmã neste processo, já que tinha poucas lembranças da Elena por ser muito pequena e a via meio como uma lenda. Ao mesmo tempo a dor foi muito grande porque tinha muito mais consciência para entender o que realmente aconteceu e o quão trágico foi. (COSTA, 2014).

É no jogo da memória, calcado na configuração social e coletiva, com a lembrança, pessoal e subjetiva, traduzido no falar das personagens, construção simbólica, que o processo identitário vai se conformando.

No emaranhado da memória, as fraturas identitárias

A identidade construída e encenada é produto relativo e provisório da história de vida e das condições históricas e sociais. Em frente às câmeras, os sujeitos ressignificam suas falas e produzem discursividades distintas do cotidiano, seja pela exploração dos recursos técnicos (closes, câmera na mão, imagens desfocadas, saturação das cores, planos abertos, iluminação impressionista) ou por outros elementos dramaturgicos (*flashback*, narração em primeira pessoa, depoimentos, inserção de imagens reais, fotografias e documentos) que dão uma atmosfera memorialística e poética à narrativa.

Acerca desse aspecto, Petra declarou que *Elena* se aproxima do curta *Olhos de Ressaca* (2009), primeiro trabalho dela como diretora: “onde (eu) havia descoberto esta estética mais onírica e poética, (de) que havia gostado bastante. É também uma forma de falar da memória e do sonho, usando bastante material em Super 8, película, 16mm e VHS.”. (COSTA, 2014). Fica explícita a adoção de uma estética híbrida que explora as reminiscências pessoais de maneira realística, a partir de imagens não profissionais, e a estética poética, evidenciada na direção de arte, na sonoplastia e na fotografia.

A identidade, sempre dinâmica, precisa de um sujeito que represente para si e para o outro uma maneira de se colocar no mundo, seja por suas atividades, discursos e memórias recontadas. Há diferentes maneiras dessas “personagens” construir seus lugares de fala e suas apropriações da memória. Em *Elena* a narração subjetiva evoca pertencimento e produz efeitos de proximidade e intimidade, ouvimos as memórias de Petra como se lêssemos os seus pensamentos e sondássemos suas emoções. Se rememorar no documentário é sempre ocasião de escolhas, cortes e supressões, a memória no filme está, como as irmãs, fraturada no limite do campo cinematográfico⁶.

O postulado da alteridade como estruturante da identidade é ponto pacífico nas ciências humanas, mas é sempre bom reafirmar que o sujeito sempre negocia com o Outro suas identificações e desidentificações. É o que ocorre no processo de redescoberta e reconstrução das memórias de Elena.

O caráter dinâmico de identidade/alteridade leva-nos à análise das personagens de *Elena*. Quem, afinal, são Petra e Elena Costa? Como elas se constituem em diferentes subjetividades, apesar dos mesmos desejos profissionais, amor à atuação, doença mental e desejo de morte?

Só temos acesso a esses sentidos a partir da fala como materialidade da memória e das lembranças. É nesse plano do simbólico que tentamos tatear o funcionamento dessas imagens documentais. Dessa forma, procedemos um recorte no plano das falas das personagens, embora reconheçamos que outros elementos narrativos (música, enquadramentos, edição, luz, etc.) cooperam na produção de sentidos. Há um efeito narrativo a ser esclarecido: Petra sempre se dirige à Elena no presente como se ela pudesse ouvi-la. Para o espectador, gera uma expectativa de que Elena está viva até o momento da revelação do seu suicídio.

A construção narrativa do filme da diretora-enunciadora permite um discurso que reforça o amálgama identitário das personagens femininas, ao rememorar uma fala do pai — talvez, o primeiro a identificar (ou construir) tais semelhanças:

⁶Essa constatação se torna mais clara na leitura dos offs da narradora.

Na verdade, o nosso pai sempre disse que eu e você herdamos esse sonho de fazer cinema da nossa mãe. E no meio dessas fitas de vídeo, eu achei esse filme que ela nunca me mostrou. É um filme mudo em que ela interpreta a protagonista no tempo em que ela ainda sonhava em ser atriz de Hollywood e beijar o Frank Sinatra. *Assim se sentia mulher e tentava escapar de um mundo em que se via desadaptada, incompreendida.* Filha de uma tradicional família mineira, ela não viu um lugar para si. A não ser casada, mulher, *society*. (grifos nossos).

A identidade é sempre uma negociação entre o que os “outros” nos atribuem e aquilo que reconhecemos como nosso. Petra não apenas rememora o discurso do pai como também se identifica com ele, mais à frente no filme, ela enuncia: “Hoje eu ando pela cidade ouvindo sua voz e me vejo tanto em suas palavras que *começo a me perder em você.*”. (grifos nossos).

O deslocamento, o sentindo de incompletude e vazio existencial marcarão passagens relevantes do discurso das três mulheres. A mãe, como Elena, deseja frustradamente ser atriz de cinema. Tais desejos não se realizam na vida da protagonista, apesar de convocada para vários testes em Nova Iorque, onde morava, a efetivação do sonho não ocorre. Em *off*, Petra conta como a irmã contactava os produtores, levava fotos, currículo, entrevistas, mas não obtinha êxito: “[...]os dias passam e ninguém te dá notícia. Ninguém liga de volta. Você liga muitas vezes, mas te dizem para esperar. Você não suporta esse tempo. Essa espera...”.

Sem conseguir lidar com a frustração profissional e existencial, a personagem sucumbe ao suicídio.

Em diversos momentos, o documentário põe em destaque os elementos biográficos que aproximam as duas irmãs. No início, Petra narra um sonho recorrendo à metáfora do emaranhado⁷, na qual depreendemos as profundas identificações das duas:

⁷ Eliane Brum no artigo “Petra, uma mulher em busca do próprio corpo”, escrito para a Revista Época, destacava esta comparação metafórica.

Elena, eu sonhei com você esta noite. Você era suave. Andava por Nova Iorque com uma blusa de seda. Procuo chegar perto. Encostar. Sentir seu cheiro, mas quando vejo você está em cima de um muro. Enroscada em um emaranhado de fios elétricos. Olho de novo e vejo que *sou eu que estou em cima do muro*, mexendo nos fios tentando levar um choque. *E caio de um muro bem alto e morro*. (grifos nossos).

No universo onírico, linguagem inconsciente por excelência, a autoria das ações é dividida entre Petra e Elena, como elemento indicativo das identidades móveis e em construção. A narração de Petra agudiza a dramaticidade da narrativa, aos poucos o espectador percebe os sentimentos envolvidos nas relações: a morte precoce da irmã deixa a pequena Petra, então com sete anos, perturbada, por isso, será levada ao acompanhamento médico para diagnóstico e tratamento. Os sintomas neuróticos da filha mais nova surgem a partir da consciência efetiva da efemeridade humana e, com isso, o medo da perda da mãe. “Começo a fazer promessas constantes. Que não vou comer mais sal, que vou subir todas as escadas do nosso décimo nono andar de joelhos, que nunca mais vou me olhar no espelho para ela não morrer.”.

O caminho de Petra, treze anos mais nova que a irmã, é o da identificação especular, quando adolescente, aspira ao sonho interdito pela família: torna-se atriz. De certa maneira, esse “sonho” fora construído por Elena, conforme depreendemos do fragmento: “minha mãe disse que você, desde os quatro anos, sabia que queria ser atriz. E parece que você sempre dava um jeito de me pôr para contracenar com você.”. Depois disso, Elena exhibe imagens da atriz e multiartista americana Shirley Temple e “[...] me treina para ser atriz”, conclui a rememoração.

Novamente, a identidade das duas se conecta: duas irmãs, duas atrizes. Entre elas, o pesadelo da depressão e o medo materno de que a filha mais nova se encaminhe para a autodestruição. “Nossa mãe sempre me disse que eu podia morar em qualquer lugar do mundo, menos Nova Iorque. Que eu podia escolher qualquer profissão, menos ser atriz.”.

Contrariando a interdição materna, Petra ingressa no curso de teatro em Nova Iorque. A proteção familiar tenta construir um apagamento da imagem da irmã morta, mas o resultado é inócuo. A filha caçula encaminha-se aos EUA, com os

pertences da irmã, para lhe reconstruir uma memória, enturvada pelo tempo: “queriam que eu te esquecesse, Elena, mas eu volto para Nova Iorque na esperança de encontrar você nas ruas. Trago comigo tudo que você deixou no Brasil”.

Petra não se mata, torna-se atriz e diretora de cinema, e constrói pelo discurso uma ponte entre Elena e si. É nesse processo que se dá o afastamento das duas e a consolidação de outra identidade para a irmã mais nova, rompe-se o emaranhado e Petra se consolida como “outra”. Esse processo de busca de investigação da voz da irmã possibilita a transformação da realizadora-narradora:

O medo de seguir seus passos começou a se desfazer. Eu comecei a perceber que você, Elena, estava dentro de mim, querendo estar em mim. Deixei de sentir isso, a começar a te buscar. Você foi, ganhou forma e corpo renascendo para mim, mas para morrer de novo. E eu com muito mais consciência para sentir sua morte dessa vez, imenso prazer acompanhado da dor. Eu me afogo em você e em Ofélias. (grifos nossos).

Ao fim da narrativa, a diretora-realizadora realiza o grande desejo da visibilidade, transforma a irmã e a mãe em personagens do próprio documentário. Na tomada final, há um rio onde dançarinas profissionais, ao lado de Petra e mãe, encenam o suicídio de si e da mãe num mar e num balé de *Ofélias*. Ao reconstruir os desejos de vida e morte, ela transforma a memória distante de Elena num ritual de renascimento, ao que conclui: “eu enceno. Enceno a nossa morte. Para encontrar ar. Para poder viver. Pouco a pouco as dores viram água, viram memória.” Em seguida, destaca indelevelmente a ação da memória: “as memórias vão com o tempo. Se desfazem. Algumas não encontram consolo. Apenas um alívio. Encontram brecha na poesia. Você é minha memória inconsolável. Feita de sombra e pedra. E dela que tudo nasce e dança.”

E termina o filme com o “sob o som” da música *Dedicated To The One I Love*, do Mamas e Papas, cujo fragmento, traduzimos: “toda noite, antes de você ir para cama, baby/ Sussurre uma oração por mim, baby/E diga a todas as estrelas acima:/essa é dedicada a quem eu amo”.

Considerações Finais

Encenar as memórias enturvadas pelo tempo é reconstruir a si mesma pelo fazer fílmico, como faz a cineasta, antropóloga de formação. Petra realiza uma etnografia de si mesma e de seu entorno, conectando-se com os espíritos que povoam o imaginário familiar. Ela exorciza o espectro do “outro” a partir da constituição fílmica, pública e hiper-real. A vida pós-moderna não pode ser apenas vivida, é preciso publicizá-la para os outros. Para contar esse drama “verdadeiro”, à semelhança das contadoras de histórias, a diretora recorre ao ficcional e à reconstrução poética, desafiando limites dos gêneros fílmicos.

Desde a sua gênese, por meio do legado dos precursores como Mèlies e Griffith, o cinema já se constrói um campo de experimentações entre a ficção e o real. Essas experimentações chegam às imagens hiper-realistas – cujas câmeras perscrutam toda a vida, pensamento e ação das personagens – do final do século passado e à ruptura da estética clássica do cinema documental que tem em *Elena* um expoente. O que torna o filme singular é o foco subjetivo da narradora-personagem e tom autobiográfico, autoficcional e memorialístico.

A recepção favorável da crítica – foram mais de nove prêmios em festivais – e do público – foi o documentário mais visto no Brasil em 2013 – se ancora nas mudanças históricas de produção e circulação dos produtos culturais. Nas últimas décadas, houve uma revalorização do interesse pelas micronarrativas do cotidiano. E, nesse esteio, volta-se a atenção para as histórias de vidas. Nessa “guinada subjetiva” (SARLO, 2007), processo de enriquecimento da memória na reconstrução do passado, valorizam-se os relatos, o testemunho e os discursos dos sujeitos que viveram *in loco* os acontecimentos.

Os discursos em *Elena* podem nos levar ao equívoco de pensar que as relações de identidade/alteridade das personagens são um processo apenas subjetivo e biográfico. Acreditamos que os processos históricos – condições de existência – permitiram a ressignificação dos sujeitos em tela. Entendemos que há três grandes processos intrínsecos à narrativa: a ênfase na subjetividade, ou seja, o fortalecimento individual dos protagonistas da história, independente de sua

posição no grupo social; a aceitação da ruptura das normais clássicas formais e a hipervisibilidade contemporânea e o esgarçamento da construção da realidade.

Só foi possível produzir um documentário sobre uma biografia de uma anônima graças ao processo contemporâneo de estetização do cotidiano, como apontam os *reality-shows*, homens comuns rompem a barreira da invisibilidade e encenam suas vidas diante das câmeras. Já se defendeu que, a partir da pós-modernidade, os grandes mitos e as grandes narrativas abrem espaço para as falas do dia-a-dia, para os discursos menores e para a celebração do indivíduo.

É sintomático que o filme enfoque a vida e o desejo de uma atriz, profissional que, em tempo da hegemonia dos *mass media*, sobretudo, nos anos de 1980, quando se passa a história, tem como grande meta o desejo de entrar no *star system*. As questões de história de vida tocam o seio da sociedade capitalista, o sonho hollywoodiano de Elena também é comungado por inúmeras atrizes ao redor do mundo.

As narrativas autoficcionais pululam no cotidiano: blogs, redes sociais, livros e filmes popularizam a publicação dessas histórias. O *voyerismo* e o narcisismo complementam esse sucesso. Todos nós continuamos a olhar pelas frechas das fechaduras, sejam elas construídas em madeira ou pixels.

Outra questão importante a se ponderar: na hegemonia do *mass media*, o hiper-realismo suplanta o real e se coloca como pressuposto da verdade; por exemplo, não importa a informação da morte de Elena, é preciso ouvir os depoentes, exibir o laudo médico, detalhar as reações da mãe em planos, *zooms* e câmera lenta. A partir desse pressuposto de hiper-realismo das estéticas cinematográficas contemporâneas, podemos generalizar a hipótese de Aumont (1999, p. 70): “[...] todo filme é um filme de ficção.”.

Referências

AUMONT, J. Esthétique du film. Paris: Nathan, 1999

BARTHES, Roland. A câmara clara. Lisboa: 70, 1981.

BAUMAN, Zygmunt. Identidade: entrevista à Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. A cultura no mundo líquido moderno. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

COSTA, Petra. Entrevista exclusiva. Petra Costa fala sobre o documentário *Elena*. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-102960/>. Acesso em 20 de março de 2014.

FOUCAULT, Michel. A arqueologia do saber. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

GODARD, Jean-Luc. Histoire(s) du cinema. Paris : Gallimard-Gaumont , 1998.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Vértice, 2004.

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

SARLO, Beatriz. Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

ZIZEK, Slavoj. Bem-vindo ao deserto do real: cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Jogo de cena:

O jogo de encenação, fabulação e invenção

Rafael Wagner dos Santos Costa¹

¹ *Professor Adjunto da Universidade Federal do Amapá, do curso de Jornalismo. Doutor em Ciências da Comunicação pela Unisinos. Área de atuação: Cinema, Semiótica e Pesquisa em Comunicação.*

e-mail: rwcosta@ig.com.br

Resumo

O surgimento de novas estilísticas documentárias nos anos 1960, notadamente, do cinema-verdade, engendra uma nova perspectiva documental. Tal perspectiva provoca uma ruptura em relação à indicialidade da imagem no documentário clássico. Em *Jogo de Cena*, de Eduardo Coutinho, percebemos elementos que corroboram para a adoção desse novo pensamento. Ao invés de identificarem os índices de uma realidade já vivida, as imagens do filme de Coutinho se comportam como flechas, que apontam para o vir a ser do mundo, inseparáveis das ideias de ação, intervenção e invenção, possibilitadas pela fabulação (através da intromissão de uma potência do falso). Este artigo tem como finalidade demonstrar de que forma o diretor Eduardo Coutinho conduz o “jogo” de representação em seu filme. Assinalamos que o uso da entrevista, característico do cinema-verdade, é o elemento propulsor da narrativa, em que os personagens ficionam suas próprias experiências, assim como as vivências de outros personagens.

Palavras-chave: documentário; jogo; fabulação; índice.

Abstract

The emergence of new stylistic documentary in the 1960s, notably the *cinéma vérité*, engenders a new perspective. This perspective leads to a break in the indexicality of the image on classic documentary. In *Playing (Jogo de Cena)*, by Eduardo Coutinho, we perceive elements that support the adoption of this new thinking. Instead of identifying the contents of a reality already experienced, Coutinho's film behaves like arrows that point to the becoming of the world, inseparable from the ideas of action, intervention and invention, possible due to fabulation (through the interference of the power of false). This article aims to demonstrate how the director Eduardo Coutinho leads the "game" of representation throughout his film. We note that the use of interview, characteristic of *cinéma vérité*, is the driving element of the narrative, in which the characters fantasize their own experiences, as well as the experiences of other characters.

Keywords: documentary; game; fabulation; index.

Introdução

O filme *Jogo de Cena*, dirigido por Eduardo Coutinho, iniciou sua produção no ano de 2006, tendo sua exibição nos cinemas do país ocorrida no ano de 2007. O cineasta, autor de mais de vinte filmes, desenvolve em *Jogo de Cena* uma obra que dissipa distinções e dilui fronteiras entre ficção e documentário. Diniz afirma que, com *Jogo de Cena*, Coutinho discute “os fios tênues e nebulosos que separam os gêneros cinematográficos, como documentário e ficção” (DINIZ, 2011, p. 123).

Para realizar o filme, que tem como ponto central a questão da “representação”, o cineasta decidiu colocar um anúncio em um jornal convidando mulheres para participar de um “filme documentário”. Foram feitas oitenta e três entrevistas, sendo escolhidas e selecionadas vinte e três mulheres para o filme, que gravaram no palco do Teatro Glauce Rocha, no Rio de Janeiro. Três meses depois, no mesmo cenário, atrizes profissionais interpretaram as histórias relatadas pelos personagens escolhidos, acrescentando a estes suas próprias histórias.

O filme nos coloca novamente diante de pessoas contando histórias de vida ao cineasta, no estilo minimalista que marca a obra de Coutinho desde *Santo Forte* (1999). Só que, desta vez, são todas mulheres, e o que as une é o fato de terem atendido a um anúncio nos classificados de um jornal carioca convidando-as a participar de um documentário (LINS; MESQUITA, 2008, p. 78).

Com efeito, a enunciação fílmica mostra, em primeiro plano, personagens reais, interpretados por mulheres comuns, que falam de suas próprias vidas; o que serve de modelo para a representação desses relatos por parte das atrizes profissionais. Em segundo plano, temos as atrizes profissionais que representam as histórias contadas pelas mulheres comuns. Para aumentar ainda mais o conflito, as atrizes profissionais mesclam suas próprias histórias com as histórias dos personagens, provocando considerável desordem em sua narrativa. Além disso, para complicar mais, Coutinho utiliza também atrizes que não são conhecidas do grande público.

Pessoas de um universo pré-estabelecido contam suas histórias para o diretor e sua pequena equipe. [...] Histórias de mulheres reais dividem a cena com a encenação de atrizes, que ora representam as histórias das personagens reais e ora contam suas próprias histórias. Ou representam suas próprias histórias ao contarem histórias de pessoas reais (DINIZ, 2011, p. 123).

O filme mostra mulheres falando de assuntos como casamento, maternidade, morte e a relação entre pai e filho, tema principal abordado pelos personagens. Os relatos são gravados ora pelas mulheres as quais realmente pertencem às histórias, ora por atrizes; entre famosas e desconhecidas, que assistem à gravação das primeiras e encenam à sua maneira, além de também contarem suas próprias histórias.

Se diante das atrizes conhecidas somos tentados, inicialmente, a julgar seu desempenho, *Jogo de cena* nos retira desse lugar e propicia um outro tipo de experiência: a de compartilhar com atrizes talentosas e reconhecidas angústias e dificuldades inerentes à encenação de personagens reais. [...] Em relação às atrizes e personagens desconhecidas, as questões são outras. Mulheres anônimas narrando momentos íntimos de vida para a câmera de Coutinho adquirem, a nossos olhos, a força da verdade, reafirmando de imediato nossa crença na imagem documental. Mas pedaços de histórias já narradas começam a voltar em uma frase, em um rap, em um relato, instilando-nos pouco a pouco a dúvida a respeito do que vemos no filme (LINS; MESQUITA, 2008, p. 79-80).

Na obra de Coutinho somos levados a questionar os limites da realidade. O diretor desenvolve um “jogo” (de *mise-en-scène*) em que não sabemos o que se refere à encenação ou o que constitui representação. São vivências particulares inventadas sob a luz do jogo, onde o importante são as histórias e não a quem pertencem. “Assistimos a um processo de invenção de histórias reais. Construções alegóricas que paradoxalmente não são da ordem da ficção, contudo absorvidas pela *mise-en-scène* cinematográfica ao se constituírem” (DINIZ, 2011, p. 125).

Este artigo pretende demonstrar de que forma o diretor Eduardo Coutinho conduz o “jogo” de representação em seu filme. As imagens de *Jogo de Cena* (2007), ao invés de identificarem os índices de uma realidade já vivida, se

comportam como flechas, que apontam para o vir a ser do mundo, inseparáveis das ideias de ação, intervenção e invenção, possibilitadas pela fabulação.

A indicialidade documental clássica

Nichols (2005, p. 76) afirma que “o documentário *reapresenta* o mundo histórico, fazendo um registro indexado dele, ele *representa* o mundo histórico, moldando seu registro de uma perspectiva ou de um ponto de vista distinto”. De acordo com Ramos (2008, p. 22), documentário “é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo”. Tais asserções podem ser instituídas de uma maneira clássica, típica das primeiras experiências documentárias no cinema, mas também podem ser reveladas através da utilização de elementos estilísticos que engendram uma perspectiva diferenciada à imagem documental, como observado a partir dos anos 1960.

Ainda conforme Ramos (2008), o documentário clássico pode ser assim definido por possuir como características básicas a presença de locução (voz *over*²), de entrevistas ou depoimentos, imagens de arquivo, imagens de animação, som ambiente, intensidade na dimensão da tomada, entre outros elementos. Assim, pode-se dizer que o documentário clássico é caracterizado pelo seu aspecto indicial, que intenta representar situações e acontecimentos do mundo vivido.

É sobre essa crença que ecoa a maior parte das críticas ao documentário. Tais críticas referem-se ao fato de que os documentários podem apresentar a representação de situações que não foram efetivamente vividas. Como exemplo, podemos ilustrar o caso do filme *Nanook, o esquimó* (1922), de Robert Flaherty, no qual o diretor recria situações que, de fato, nunca existiram.

O desejo de Flaherty de produzir o exótico levou-o a simular um passado que nunca existiu. Na sequência mais famosa do filme, Flaherty recria uma caçada à morsa. Nanook nunca tinha estado em uma caçada sem armas de fogo, mas Flaherty insistiu

² Voz de Deus, fora de campo.

que ele usasse arpões. Nanook se lembrava do que seu pai tinha lhe contado sobre a tradição da caça, e tinha visto antigos desenhos esquimós destas caçadas. A partir dessas lembranças, mescladas com os conceitos românticos de Flaherty, a caçada à morsa foi reencenada. O resultado foi uma representação de uma representação sob o pretexto de uma originalidade inalcançável (CRITICAL ART ENSEMBLE, 2001, p. 45-46).

Com efeito, apontamos que nos filmes documentários a hegemonia da indicialidade perpetra-se pela primazia do objeto dinâmico na determinação de seu signo (semioticamente falando). Santos (2011, p. 12) parte da constatação de que no cinema “a relação entre signo e objeto se instaura na dualidade entre câmera e mundo visível”, para assinalar que a montagem cinematográfica tem a natureza de um símbolo. O ponto de partida para tal empreitada se revela na dualidade entre câmera e objeto, que pode ser compreendida pelo fato de o objeto ser um segundo em relação à câmera.

Dentro desse escopo, o que chama a atenção é exatamente essa dualidade entre *câmera-objeto*. Uma dualidade que pode ser melhor observada a partir da perspectiva fenomenológica peirceana, que oferece uma importante ferramenta epistemológica para se entender esse embate. A segunda categoria de experiência fenomenológica, segundo Peirce, refere-se às experiências duais, como as de ação e reação. [...] A Secundidade corresponde ao Outro, ao não-ego. Possui o caráter da alteridade, da negação, de se opor ao eu, é, portanto, um *segundo em relação a*. Advém da secundidade a ideia de ação-reação, aqui e agora, força bruta. Neste sentido, o mundo visível ou objeto em frente à câmera se estende adiante como pura alteridade, como algo fora e que é captado e impresso na película. Todavia, dada a magnitude e complexidade deste objeto em relação ao espaço circunscrito e delimitado dos fotogramas, a única possibilidade de capturá-lo se reduz a fragmentos de partes da realidade visível (SANTOS, 2011, p. 12).

Conforme Peirce (1975), esse objeto real é o objeto dinâmico, e esses fragmentos do real impressos nos fotogramas podem ser concebidos como objetos imediatos. Esse mesmo processo é encontrado de modo similar na interação entre signo e objeto, pois o signo carrega informações do objeto dinâmico; informações estas fragmentadas e incompletas que Peirce denomina objetos imediatos.

Jogo de Cena e o cinema-verdade

No cinema-verdade já observamos um trabalho de investigação, de busca pelo real, da ação sígnica que fabula o mundo. A expressão “cinema-verdade” foi criada por Jean Rouch e Edgar Morin em face do lançamento de seu filme *Crônicas de um Verão* (*Chronique d' un été* – 1960). O termo foi concebido por seus criadores franceses como uma homenagem ao *Kino-pravda*³ do cineasta soviético Dziga Vertov e às suas teorias de cinema.

O cinema-verdade, enquanto tendência estilística, operou verdadeira revolução na concepção de produção documentária da época. O modelo formal empregado até então seria profundamente abalado com a introdução de novos procedimentos, proporcionados por uma maior flexibilidade no ato de filmar, decorrentes do uso de câmeras leves e do surgimento do gravador *Nagra*. Com efeito, a captação do som direto, o uso de longos planos e a utilização de imagens tremidas, feitas com a câmera na mão, formam os elementos que constituíram a base estrutural desse novo estilo, que influenciou diretamente não só as produções da *nouvelle vague* francesa, mas de outros grandes movimentos, como o do Cinema Novo brasileiro

Aumont e Marie (2008) acrescentam que no cinema-verdade a câmera é concebida como um instrumento de revelação da verdade dos indivíduos e do mundo. “É, portanto, também enquanto pesquisa sobre o mundo do real que o cinema-verdade pretende opor-se ao cinema de ficção, definido, ao contrário, como cinema da mistificação e mentira” (AUMONT; MARIE, 2008, p. 53). Segundo Ramos (2008), através da utilização do método da entrevista e depoimento, as imagens que emergem do cinema-verdade, anunciam por asserções dialógicas, provocadas pelo próprio cineasta.

A partir dos anos 1960, com o aparecimento da estilística do cinema direto/verdade, o documentário mais autoral passa a enunciar por asserções dialógicas. [...] A tendência mais participativa do cinema direto/verdade introduz no documentário uma

³ Conceito criado por Dziga Vertov para se referir a conjunto de documentários produzidos por ele, e que significava exatamente “cinema-verdade”.

nova maneira de enunciar: a entrevista ou o depoimento. As asserções continuam dialógicas, mas são provocadas pelo cineasta. [...] O filme de depoimentos caminha nessa linha mesmo quando as falas são articuladas pela presença do diretor (caso de Eduardo Coutinho) (RAMOS, 2008, p. 23-24).

Ramos (2008) avalia que Rouch e Morin, ao trazerem para o primeiro plano a entrevista e o depoimento, e também a encenação dramática, inauguram em *Crônicas de um Verão* um novo estilo, que terá em seu eixo um modo mais interativo e reflexivo. Conforme o autor, essa nova forma estilística documentária do direto, baseada em entrevistas e depoimentos, afirma-se e expande-se rapidamente, atingindo seu auge nas décadas posteriores.

Com efeito, *Jogo de Cena*, de Eduardo Coutinho, assim como os filmes do cinema-verdade, usa a entrevista como referência básica, onde o cineasta “faz perguntas que qualquer pessoa pode responder a partir de sua experiência de vida” (LINS, 2004, p. 148). O diretor dá somente a intenção para que seus personagens, atrizes famosas, atrizes desconhecidas e mulheres comuns, possam fabular suas próprias vivências e representar vivências que não lhes são próprias. O filme de Coutinho, assim como *Crônicas de um Verão*, também faz da entrevista o ponto de partida para o seu jogo cênico (de *mise-en-scène*). “Diretores como Eduardo Coutinho e Jean Rouch figuram, de modos distintos, a forma da entrevista a partir de si e de sua presença na tomada, deixando claro o que está em jogo e de onde sai a enunciação” (RAMOS, 2008, p. 37).

Coutinho convidou atrizes para interpretar mulheres com quem havia conversado e faz uma articulação inesperada entre esses vários depoimentos. Dissolve distinções entre o que é encenado e o que é real e produz mudanças, ao longo do filme, na forma de o espectador se relacionar com as imagens e sons (LINS; MESQUITA, 2008, p. 79).

Portanto, assinalamos que a questão da representação constitui o ponto principal do filme, em que observamos a forte influência do cinema-verdade e do cineasta Jean Rouch. Nesse sentido, concluímos que a estilística documentária

francesa está presente sobremaneira na obra de Coutinho, contribuindo para se pensar o filme.

Fabulação e encenação em *Jogo de Cena*

Os dilemas presentes na *mise-en-scène* praticada, sentidos pelas atrizes profissionais, amadoras e mulheres comuns, são abordados por Coutinho de forma incisiva, ao contrário da forma delicada que a tradição documentária (clássica) supõe tratar esse tipo de assunto. “Coutinho sobrepõe, de modo indistinto, a *encenação-construída* de atrizes à *encenação* da fala encorpada no depoimento de vida” (RAMOS, 2008, p. 126). Essa alternativa de encenação (escorregadia, deslizante) é mais um dos “jogos” que o filme nos oferece e nos convida a “jogar”.

Esse tipo de jogo em deslize da encenação, próximo do *fake documentary*, fascina a sensibilidade contemporânea. [...] A atriz Fernanda Torres tenta encenar, sem sucesso, uma personalidade no modo construído, mas a gravidade documentária do sujeito-da-câmera Eduardo Coutinho a desloca para o campo da encenação. Marília Pêra enfrenta o mesmo problema, ressentindo-se do campo reduzido que se apresenta para o exercício de seu talento de atriz. O campo do documentário é tradicionalmente o campo da *encenação-construída/locação* do ator amador que vive na carne o que encena, ou da *encenação* contida no depoimento de vida. É um campo onde atores profissionais têm dificuldade para levantar voo (RAMOS, 2008, p. 126).

Para o cineasta, o que interessa é documentar esse encontro de histórias, de mulheres comuns, de atrizes desconhecidas e de atrizes famosas, não importando a quem realmente essas histórias pertençam. A forma de o cineasta documentar esse encontro é possibilitando que elas mesmas narrem suas histórias para a câmera e transmitam suas vivências, que se encontram no limiar entre ficção e realidade.

Coutinho insiste que para ele não interessa se o que o personagem fala corresponde exatamente à realidade por ele vivida. Se a história contada é verdadeira ou está acompanhada de uma dose de exageros ou enfeites, ou mesmo são falsas. O que

chama atenção do diretor é o modo como as pessoas relatam suas experiências e a propriedade não da verdade, mas da representação, expressa através da fabulação, uma espécie de jogo livre e criativo. Neste caso, o simbólico, a alegoria e o lúdico, assumem muito mais importância do que o real ou a ficção, do que a verdade ou a mentira. (SILVA; DINIZ, 2012, p. 145).

Portanto, o que menos interessa é a quem pertence a história, não importando quem fala a verdade, pois a verdade da filmagem, quer dizer, do próprio cinema, é bem mais importante que a verdade da história. “Sendo inventadas, encenadas, intimamente contadas ou manipuladas, são verdadeiras histórias do cinema e dos movimentos que dele possam partir. Em última instância o que Eduardo Coutinho designa em seus filmes é a própria significação cinematográfica” (DINIZ, 2011, p. 128).

Deleuze (2007) assegura que é justamente a identidade do personagem real que deve ser quebrada (potência do falso), em favor de sua criação. Por isso é que, seguindo a concepção deleuzeana, apontamos que os personagens, ao assumirem histórias de pessoas reais, tornam-se outros.

É preciso que a personagem seja primeiro real, para afirmar a ficção como potência e não como modelo: é preciso que ela comece a fabular para se afirmar ainda mais como real, e não como fictícia. A personagem está sempre se tornando outra, e não é mais separável desse devir que se confunde com um povo (DELEUZE, 2007, p. 185).

Nesse sentido, podemos concluir que Eduardo Coutinho, assim como Jean Rouch, também procura o outro em seus filmes. “Eu não sou mulher. Eu faço filme sobre o outro. Eu faço filme sobre o pobre não é porque sou um intelectual de classe média, é porque eu procuro sempre o outro” (JOGO, 2007). Mulheres são o que ele não é; elas constituem o “outro” que Coutinho busca em seus filmes. Ao realizar um filme sobre o outro, o diretor, assim como seus personagens, também se torna outro.

Em *Jogo de Cena* (2007), Coutinho procura desenvolver um ambiente em que ocorra uma aparente naturalidade da situação/ação, para que ela possa ser capturada e filmada. Todavia, o diretor assume uma postura de provocador,

ouvindo atentamente os relatos e fazendo indagações que ensejam dar continuidade às histórias.

O cineasta faz-se interlocutor e personagem. “Ele encena como diretor e provoca seus entrevistados com intenções nada neutras, direcionando as encenações em prol de seus desejos”. (DINIZ, 2011, p. 126). Ademais, não podemos deixar de assinalar a presença de toda uma equipe de filmagem, que possibilita a concretização do jogo cênico idealizado pelo cineasta. “Eduardo Coutinho tem o papel de provocar o surgimento de histórias. Em seus documentários ele se tornou um mediador de universos particulares, onde a câmera serve de espelho para personagens que reinventam suas narrativas” (SILVA; DINIZ, 2012, p. 144).

Um diretor como Eduardo Coutinho consegue extrair de personagens, olhando estaticamente a câmera, um exibicionismo delicado, mas exibido, no qual personalidades dão tudo de si com intensidade, como provocadas por um encantador que, quieto no canto, provoca a serpente da exibição. [...] Coutinho privilegia um conjunto de personagens que retornam sobre si, sintonizando sua personalidade à demanda do sujeito-da-câmera na tomada. Costuma compor um sujeito-da-câmera quieto, que não é propriamente exibicionista em sua presença, mas que provoca a encenação afecção (RAMOS, 2008, p. 112).

Com efeito, observamos que em *Jogo de Cena* há um duplo movimento da semiose que se traduz, em primeira instância, na relação dos personagens com o vivido; e, em segunda instância, na relação desses personagens com suas atuações, representações de si mesmo, efetuadas por atrizes conhecidas, atrizes desconhecidas e mulheres comuns.

Eduardo Coutinho, da mesma forma que o cineasta francês Pierre Perrault faz em *Le Règne du Jour* (1967), elimina toda a ficção que envolve o aparato cinematográfico ao dar voz a seus personagens reais e, assim, permitir que eles possam fabular seus próprios mundos, libertando-os do modelo de verdade que é inerente ao cinema. Ao representar vivências que não lhes são próprias os personagens de Coutinho tornam-se outros, assim como o próprio diretor.

A participação de atrizes profissionais interpretando situações de mulheres comuns deixam as fronteiras cada vez mais embaraçadas, pois já não conseguimos mais identificar se os acontecimentos narrados referem-se ao de mulheres comuns ou das próprias atrizes profissionais. Na verdade, essa identificação pouco importa, o importante aqui é filmar a fronteira e permitir a função fabuladora em cena. São vivências particulares inventadas sob a luz de um jogo cênico (de *mise-en-scène*), onde o que importa são as histórias e não a quem pertencem.

Fabulação e invenção em *Jogo de Cena*

No filme de Coutinho, os personagens estão o tempo todo representando outras vivências, assumindo para si a experiência do outro. É o momento em que é engendrada a potência do falso, que faz com que o personagem se torne falso ao assumir essa nova identidade. Assinalamos que o uso da entrevista, característico do cinema-verdade, é o elemento propulsor da narrativa, em que os personagens ficcionam suas próprias experiências, assim como as vivências de outros personagens.

Todavia, só percebemos se tratar de histórias de outros personagens, senão aqueles que as estão contando, no decorrer da entrevista, na medida em que os personagens são mostrados pelo enunciado fílmico. É aí que passamos a desconfiar que algumas histórias não pertencem àquelas que a apresentam. O aparecimento das atrizes profissionais, conhecidas do grande público, contribui para essa identificação. Entretanto, algumas dessas histórias também pertencem a essas próprias atrizes, o que acaba complicando ainda mais a identificação que, na verdade, é o que menos importa, conforme já enfatizamos.

Logo no início do filme, temos uma cena em que o personagem Mary Sheila (figura 1) interpreta outro personagem (Jack Brown), assumindo a identidade desta. Ao fazer essa interpretação, Mary condensa coisas que são dela própria e outras coisas que fazem parte da vivência de Jack.



Figura 1 – Mary Sheila interpretando Jack Brown

“Eu queria ser Paqueta do Show da Xuxa. Impossível né?! Do tipo, não tinha pele clara, olho azul nem cabelo bom. Mas aí eu falei, pow, não dá pra ser Paqueta, mas eu vou fazer teatro, que já é um mundo muito louco já. Mas eu não tinha noção do que era ser atriz, do tipo, o que é ser atriz? Eu cheguei em casa, liguei a Televisão no Vídeo Show e tava passando o grupo de teatro ‘Nós do Morro’, que era no Vidigal. E eu sabia que o Vidigal era que meio perto da Gávea” (JOGO, 2007).

Quase uma hora depois da exibição da cena anterior é que vamos saber que a vivência referida não pertence ao personagem Mary Sheila e sim ao personagem Jack Brown, atriz do grupo “Nós do Morro”, como a própria Mary Sheila. Jack Brown (figura 2) conta para o diretor que possui um grupo de rap, o que suscita o pedido instantâneo de Coutinho para que ela cante. O personagem na mesma hora atende, cantando um rap. É aí que percebemos que Mary Sheila, no início do filme, estava representando a história de Jack Brown.



Figura 2 – Atriz Jack Brown

“Jaqueline Ferreira Gonçalves, neguinha, pequenininha, do cabelo de Canecalon, e tinha o sonho de ser Paqueta do Show da Xuxa. Mas que ilusão! Não tinha pele clara, não era loira e nem cabelo bom. [...] Eu, Jack Brown, tinha um estilo muito louco” (JOGO, 2007).

Percebemos na cena o efeito indicial de correlação entre a representação de Mary e as vivências de Jack. Todavia, essas imagens experimentam uma relação que preserva sua condição de correlação, mas que assume agora uma relação mais temporal do que espacial entre o signo e seu objeto. É a forma de presente-passado, encarnada na representação de Mary Sheila.

Assim, avaliamos que, apesar do inegável caráter representativo que a atuação de Mary Sheila possui, as imagens resultantes dessa representação deixam de servir apenas como indícios do que foi vivido pelo “outro” personagem (Jack Brown) para agir como flecha que aponta para o vir a ser vivido, alcançando o caráter inventivo do documentário.

Na sequência, surge a primeira atriz conhecida do grande público, Andréa Beltrão (figura 3), representando a vivência do personagem Gisele Alves, que atendeu ao anúncio de Coutinho. Andréa atua com base no depoimento de Gisele, que relata o drama da perda de seu filho. Nesse momento, temos a representação

de um sonho, em que Andréa, assumindo a experiência de Gisele, relata ter tido um sonho com o filho morto.



Figura 3 – Andréa Beltrão comentando sua atuação

“Eu sonhei que era mãe de um menino de onze anos. E nesse sonho eu ia buscar essa criança numa clínica. E era uma criança com muitos problemas, muito doente, atrofiada, assim. Aí vinha uma médica, que eu acredito porque tava toda de branco, enfim, e entregava essa criança pra mãe e dizia: ‘Mãe pode ir, seu filho tá liberado!’ Enfim” (JOGO, 2007).

Logo depois de representar a vivência de Gisele, Andréa Beltrão comenta e corrige sua atuação para Eduardo Coutinho. É um retorno à situação inicial, à sua condição de atriz. Dessa vez, Andréa está representando diante da câmera de Coutinho sua reflexão crítica sobre a atuação que acabou de desempenhar, na qual se inventou Gisele Alves. A atriz declara que não queria chorar, mas foi inevitável ceder às lágrimas enquanto atuava, por conta das emoções que o personagem carregava. A atriz diz que se tivesse se preparado para chorar não teria ficado tão incomodada como ficou na cena. “Andréa Beltrão não tinha preparado nenhum choro quando ensaiou o texto em casa (segundo depoimento da atriz em outro momento do filme), pensava inclusive que não combinava com a personagem dona da história” (DINIZ, 2011, p. 125).

“Coutinho: O que você sentiu?”

Andréa: *Não, eu não sei o que eu senti não (pausa). Não, eu tentei falar o texto da maneira mais fiel que eu pude, sem agredir, sem criticar, sem imitar.*

Coutinho: *Mas falou com serenidade...*

Andréa: *A serenidade eu tentei, tentei, lutei pra ter. Mas é que não dá. Esse texto todas as vezes que eu fui decorar. Eu acho que se eu tivesse me preparado como atriz pra chorar, eu não teria ficado tão incomodada. Eu fiquei incomodada chegou uma hora no texto que eu falei: 'gente, eu não vou conseguir falar'.*

Coutinho: *Aqui, agora?*

Andréa: *É, teve uma hora que eu dei uma parada assim que eu falei: 'será que eu paro e peço pra fazer de novo?'. É porque eu achei que eu já estava muito emocionada demais" (JOGO, 2007).*

Esse aspecto de permitir que os personagens comentem e corrijam suas atuações é mais um dos jogos propostos por Coutinho e dialoga com o praticado por Jean Rouch em *Eu, um Negro* (1959). No filme do diretor francês, o cineasta possibilita que seus personagens de Treichville, subúrbio de Abidjan (Costa do Marfim), comentem as representações que desempenharam, como é o caso de Oumarou Ganda, que se inventou Edward Robinson.

Na cena, Andréa Beltrão assume as vivências de Gisele. Logo depois de desempenhar sua representação, a conhecida atriz retorna ao ponto de partida, falando de si enquanto atriz, comentando a sua "própria representação"; o que implica em uma nova representação, agora de si mesma. O antes e o depois de Andréa Beltrão não incidem em resoluções sucessivas do tempo, mas constituem duas faces de uma mesma potência, que tem como propriedade colocar em questão a própria noção de verdade.

Com a atriz Fernanda Torres (figura 4) também ocorre situação semelhante. Porém, antes de comentar sua atuação, a experiente e reconhecida atriz trava ainda na representação que faz do personagem Aleta. Depois de alguns intervalos, Fernanda tenta retomar a encenação, mas não consegue; trava novamente; e fica em silêncio. Após um momento em silêncio, a atriz se diz perdida. São esses deslizamentos que dão a tônica do jogo, no qual Fernanda Torres comenta sobre sua própria representação. Nesse momento, a atriz pronuncia uma frase emblemática que evidencia a concepção vacilante de realidade que o documentário envolve: "parece que eu estou mentindo para você" (JOGO, 2007).



Figura 4 – Fernanda Torres explicando sua representação

Fernanda: *Parece que eu estou mentindo pra você.*

Coutinho: *Por que você acha?*

Fernanda: *Engraçado (pausa). Tão engraçado!*

Coutinho: *Você acha que está próxima demais da Aleta real? O 'só está mentindo' vem de quê? De quê que você acha que pode vir isso?*

Fernanda: *Não sei, é delicado. Não sei. Eu não separo ela do que ela diz, entende? Acho impossível separar assim. Conforme eu fui te falando assim e você me olhando, parecia que minha memória tava mais lenta que a dela, entende? Parece que a fala vem antes de você ter visto, entende? Aí isso foi me incomodando assim. E todas as vezes que eu passei em casa, eu não tive isso assim. [...] E eu fiquei com vergonha de estar diante de você. É engraçado, sabe?*

Coutinho: *Você, atriz?*

Fernanda: *É, porque dá vergonha representar. Representar dá vergonha. E engraçado é que aqui tem um ar de teste, sabe?" (JOGO, 2007).*

O depoimento da atriz traduz a essência do jogo cênico oferecido por Coutinho. Com efeito, observamos que as atrizes, em primeira instância, representam pessoas comuns e, em segunda instância, falam de si mesmas, enquanto pessoas e atrizes, comentando a função (fabuladora) que desempenharam.

Verificamos também que tanto com Andréa Beltrão quanto com a atriz Fernanda Torres, Coutinho tem a função de provocar comportamentos desconfortáveis, com indagações que visam instigar respostas delicadas e

instáveis. Esse comportamento nada indiferente adotado pelo cineasta, é fundamental para provocar reações e comportamentos dos personagens, situações que devem ser (delicadamente) capturadas pela sua câmera. Além disso, a presença da câmera e de todo um *set* de filmagem são fatores que também atuam como provocadores, mas com um caráter mais inibidor do que verdadeiramente provocativo do que é feito por Eduardo Coutinho. “Há uma equipe por trás, existem equipamentos, além da onipresença do diretor, que assume uma postura nada observadora do cinema direto, mas, sim um provocador ativo na escuta das histórias. Não é uma simples conversa e não resultará em meros detalhes” (DINIZ, 2011, p. 125).

Considerações finais

O artigo ora apresentado é resultado de uma pesquisa sobre cinema, em que abordamos, entre outros pontos, a questão da imagem documental em *Jogo de Cena*. Neste artigo, procuramos demonstrar de que maneira o diretor Eduardo Coutinho conduz o “jogo” de representação em seu filme. Assinalamos que o uso da entrevista, característico do cinema-verdade, é o elemento propulsor da narrativa, em que os personagens ficcionalizam suas próprias experiências, assim como as vivências de outros personagens.

Apontamos que em *Jogo de Cena* encontramos a potência do falso, que substitui a fórmula do verdadeiro para a ascensão do falso. Através da intromissão da potência do falso, o personagem torna-se outro ao assumir vivências que não são suas: ele se inventa. O resultado desta combinação institui o jogo de *mise-en-scène*, que promove o vai e vem da encenação, jogando (brincando) com um conjunto de personagens através da entrevista/conversa, e permitindo que eles comentem e corrijam suas atuações.

Constatamos também que, ao invés de estabelecer indícios de um mundo vivido, como fazem os documentários clássicos, *Jogo de Cena*, ao contrário, age e intervém sobre esse vivido. É através da fabulação que os personagens se tornam

outros, alcançando, dessa forma, um caráter de invenção, que caracteriza o documentário surgido após a década de 1960.

Referências

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. Dicionário teórico e crítico do cinema. Tradução Carla Bogalheiro e Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

COSTA, Rafael Wagner dos Santos. *Iracema, uma transa amazônica*: indícios ideológicos de ficção e documentário. Revista do Núcleo de Estudos em Comunicação – Rastros, Joinville-SC, v. 1, n. 15, p. 47-58, dez. 2011b.

CRITICAL ART ENSEMBLE. Distúrbio eletrônico. Tradução Leila de Souza Mendes. São Paulo: Conrad, 2001.

CRÔNICAS de um verão. Direção: Jean Rouch e Edgar Morin. Produção: Anatole Dauman. Roteiro: Jean Rouch e Edgar Morin. Intérpretes: Régis Debray, Marceline Loridan, Mary-Lou Parolini, Sophie e Jean Rouch. França: Argos, 1960. 1 DVD (85 min), son., color.

DELEUZE, Gilles. A imagem-tempo: cinema II. Tradução Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DINIZ, Felipe Xavier. O filme *Jogo de cena* e o corredor de espelhos. Revista Verso e Reverso, São Leopoldo, v. 25, n. 59, p. 123-128, mai./ago. 2011.

EU, um negro. Direção: Jean Rouch. Produção: Pierre Braunberger. Roteiro: Jean Rouch. Intérpretes: Oumarou Ganda, Gambi, Petit Touré, Alassane Maiga e Amadou Demba. França: Les Films de la Pléiade, 1959. 1 DVD (70 min), son., color.

JOGO de cena. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Raquel Freire Zangradi e Bia Almeida. Roteiro: Eduardo Coutinho. Intérpretes: Marília Pêra, Fernanda Torres, Andréa Beltrão, Mary Sheyla, Gisele Alves Moura. Brasil: Vídeo Filmes, 2007. 1 DVD (107 min), son., color.

LE RÈGNE du jour. Direção: Pierre Perrault. Produção: Jacques Bobet. Roteiro: Pierre Perrault. Intérpretes: Alexis Tremblay, Marie Tremblay, Léopold Tremblay, Louis Harvey, Marcellin Tremblay e Diane Tremblay. Canadá: ONF, 1967. 1 DVD (118 min), son., p&b.

LINS, Consuelo. O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

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

NANOOK do Norte. Direção: Robert Flaherty. Produção: Robert Flaherty. Roteiro: Robert Flaherty. Intérpretes: Allakariallak, Nyla e Allee. Estados Unidos: Pathé Exchange, 1922. 1 DVD (79 min), son., p&b.

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Tradução Mônica Saddy Martins. Campinas: Papyrus, 2005.

PEIRCE, Charles Sanders. Semiótica e filosofia. Tradução Octanny Silveira da Mota e Leônidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 1975.

RAMOS, Fernão. Mas afinal... o que é mesmo documentário? São Paulo: Editora Senac-SP, 2008.

SANTOS, Marcelo Moreira. Cinema e semiótica: a construção sógnica do discurso cinematográfico. Revista Fronteiras, São Leopoldo, v. 13, n.1, p. 11-19, 2011.

SILVA, Alexandre Rocha da; DINIZ, Felipe Xavier. Eduardo Coutinho entre o jogo e a cena. Revista Comunicação Midiática, Bauru, v. 7, n. 1, p. 138-152, jan./abr. 2012.

Ficha técnica de *Jogo de Cena*

Título original: Jogo de Cena

Ano de produção: 2006

Lançamento: 2007

Duração: 106 minutos (Colorido)

Direção: Eduardo Coutinho

Assistente de direção: Cristiana Grumbach

Roteiro: Eduardo Coutinho

Produção: Raquel Freire Zangrandi e Bia Almeida

Fotografia: Jacques Cheuiche

Som: Valério Ferro

Preparação de ator: Ernesto Piccolo

Montagem: Jordana Berg

Maquiagem: Rose Verçosa

Assistente de câmera: Ivanildo Jorge da Silva

Assistente de produção: Mariana Ferraz

Edição de som e mixagem: Denilson Campos

Produção executiva: João Moreira Salles, Maurício Andrade Ramos e Guilherme Cesar Coelho

Elenco: Marília Pêra, Fernanda Torres, Andréa Beltrão, Mary Sheyla, Gisele Alves Moura, Débora Almeida, Sarita Houli Brumer, Lana Guerrero, Jack Brown, Maria de Fátima Barbosa, Aleta Gomes Vieira, Marina D'Élia, Claudiléa de Lemos.

Submetido em 16 de novembro de 2013 | Aceito em 16 de junho de 2014

Temáticas Livres

**Perturbar e dirigir o ator iniciante:
*o método Brisseau*¹**

Laurie Deson-Leiner²

¹ Traduzido do original em francês por Fernando Scheibe.

² Laurie Deson-Leiner é doutora em estudos cinematográficos. Em 2013 ela defendeu sua tese intitulada "Os corpos perturbadores do cinema francês: encenação da transgressão e da violência comuns" (1986-1999) na Universidade de Bordeaux Montaigne, na França. Ela pesquisa o cinema francês contemporâneo e particularmente os cineastas Maurice Pialat, Jean-Claude Brisseau, Bertrand Blier e Bruno Dumont. Se interessa também pela direção de atores, pela representação das instituições e pela marginalidade no cinema. Faz parte do comitê de redação da revista *L'Avant-Scène cinéma*.

e-mail: lauriedeson@yahoo.fr

Resumo

"Perturbar e dirigir o ator iniciante: o método Brisseau". Descoberto com *O som e a fúria*, de 1988, Jean-Claude Brisseau conheceu o sucesso público graças a *Boda branca*, em 1989, com quase dois milhões de ingressos vendidos na França. O realizador utiliza os mesmos métodos de direção de atores com as estrelas e os iniciantes. Brisseau insistentemente escolhe pessoas que nunca fizeram cinema, a quem ele confia papéis importantes. Vanessa Paradis e Sylvie Vartan passaram dos estúdios de gravação às telas. Depois de analisarmos as especificidades da direção de atores de Jean-Claude Brisseau, nós trabalharemos o caso de Vanessa Paradis em *Boda branca*, que foi uma estreante muito especial. A dificuldade de apresentação de um método de trabalho se dá pelo fato de que ele não é teorizado por Brisseau, ao menos oficialmente. Em que um ator não profissional pode enriquecer um filme? O que ele traz por suas atitudes, seus gestos, sua maneira de falar, sua dicção? A direção de ator começa pela escolha de um rosto e de um corpo a fim de que ele tome os traços do personagem que o autor imaginou. O trabalho com o ator é uma espécie de perda de inocência captada pela câmera. O encontro pode ser mágico e fazer do filme um sucesso como *Boda Branca*.

Palavras-chave: direção de atores; transgressão; Jean-Claude Brisseau; Vanessa Paradis.

Abstract

"Unsettling and directing fledgling actors: the 'Brisseau method'". Revealed by his movie *Sound and Fury* (De Bruit et de Fureur) in 1988, J.Claude Brisseau became very well-known due to *White Wedding* (Noce Blanche, 1989), which was seen by nearly 2 million people in France. The director uses the same directing techniques with stars and novices. At that occasion, Brisseau cast people who had never acted in a film and he entrusted them with important roles. Vanessa Paradis and Sylvie Vartan quit recording studios for the film industry. Following the analysis of what is unique in J.Claude Brisseau's way of directing, we will study Vanessa Paradis's work in *Noce Blanche*, in which she was a very peculiar novice actress. To depict his way of working is difficult, due to the fact that J.Claude Brisseau did not theorize it, at least not officially. How can a nonprofessional actor enrich a film? How can he contribute to the film using his way of walking, his gestures, his way of speaking, and his diction? Directing an actor begins by choosing a face and a body, which are capable of playing the part of the character the author has imagined. Working with an actor, in some sort makes him lose his innocence, a loss, which is captured by the camera. That meeting may be magic and make the film a success such as *Noce Blanche* was.

Keywords: directing actors, transgression, Jean-Claude Brisseau, Vanessa Paradis.

Jean-Claude Brisseau se tornou o ator principal de seu último filme, *La Fille de nulle part* [A garota de lugar nenhum^{*}], Leopardo de Ouro no festival de Locarno, apresentado também no Festival Internacional de Cinema do Rio de Janeiro. O filme deu o que falar essencialmente por duas razões: seu baixo orçamento de apenas 50.000 euros e seu *casting* espantoso: o diretor e sua assistente encarnam os papéis principais.

Jean-Claude Brisseau e Virginie Legeay não são atores, no entanto; tornaram-se durante um filme. Essa garota de lugar nenhum é uma jovem sem-teto recolhida por um velho solitário. Juntos, eles enfrentam os fenômenos estranhos que ocorrem no apartamento. Esse filme autoproduzido, rodado no apartamento do diretor, recorda as primeiras produções em Super 8 de Brisseau, antes que passasse a ser produzido pelos *Films du Losange* em 1982. Seu sistema lhe permite uma grande autonomia econômica e estética, e parece ser o que ele deseja: manter um total controle do processo de criação. Os baixos orçamentos obrigam Brisseau a fazer uma grande parte do trabalho de direção de ator no momento da preparação, a fim de limitar o tempo de filmagem. Descoberto com *De Bruit et de fureur* [O som e a fúria] em 1988, através da questão das novas formas de violência na periferia parisiense, o diretor conheceu seu primeiro sucesso de público graças a *Noce Blanche* [Boda Branca], em 1989, com quase dois milhões de ingressos vendidos.

Jean-Claude Brisseau se recusa a aceitar as regras das corporações do cinema – e faz o mesmo com os tipos de atores: utiliza métodos de direção de atores idênticos com as estrelas e com os estreantes. Reiteradas vezes, Brisseau escolheu pessoas que nunca tinham feito cinema e lhes confiou papéis importantes. Vanessa Paradis e Sylvie Vartan passaram dos estúdios de gravação para a tela e atrizes iniciantes obtiveram os papéis principais em *Choses secrètes* [Coisas secretas]. Depois de analisar as especificidades da direção de atores em

^{*} Mantive o nome original dos filmes na primeira ocorrência colocando a tradução entre colchetes. No caso de filmes que foram exibidos no Brasil, retomei-os em português na sequência; nos outros, recorri ao título original. [n.t.]

Jean-Claude Brisseau, examinaremos mais detidamente o caso de Vanessa Paradis em *Boda Branca*, que foi uma estreante muito singular.

A dificuldade de apresentar o método de trabalho de Brisseau se deve ao fato de que ele nunca o teorizou, pelo menos não oficialmente. Foi preciso, portanto, procurá-lo em outros lugares. A fala do cineasta a propósito de seus métodos está no coração desse trabalho, assim como testemunhos de atores, quando existem. Brisseau é um autodidata. Não frequentou escolas de cinema, nem mesmo *sets* de filmagem como assistente. O trabalho com o ator é uma espécie de perda da inocência capturada pela câmera. A seguir, o diretor mistura os atores iniciantes e os atores profissionais. Em que a escolha de atores amadores pode enriquecer um filme? O que um ator desses traz com seu jeito, seus gestos, sua maneira de falar, sua dicção? Chamaremos de atores amadores, ou não profissionais, aqueles que não vivem do cinema e que não têm formação específica nesse domínio. Atores de um dia, eles ficam intrigados por essa experiência intensa e efêmera que pode transformá-los em profissionais na sequência. Por que esse interesse por atores virgens de qualquer registro cinematográfico? Trata-se de uma decisão bastante arriscada que pode colocar a filmagem em perigo. Para Edgar Morin, estrela ou iniciante, o essencial para o diretor é ter um corpo cuja presença possa captar. “O não ator e a estrela cumulam a mesma necessidade, não de um ator, mas de um tipo, de um modelo vivo, de uma presença.”³ Como um ator entre milhares se torna uma estrela? Não há escola para isso. Edgar Morin descreve o ofício de ator como um trabalho que não exige nenhuma formação. “Ser ator não exige aprendizado nem habilidade. É por isso que em muitos países não há formação profissional para atores de cinema. É por isso que muitos atores de cinema, e não os menos eficazes, a começar pelas estrelas, vêm simplesmente da rua.”⁴ O cineasta vê aí um duplo interesse, um rosto novo e barato que não está acostumado a fingir suas emoções, ou ao menos não muito. Roberto Rossellini foi um dos diretores que soube tirar partido dessa escolha pragmática e ambiciosa.

³ E. MORIN, *Les Stars*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p.120.

⁴ *Ibid.*, p.120.

Roberto Rossellini não esconde que começou com não profissionais porque não tinha dinheiro. Mas continuou porque era melhor assim: no cinema, ao contrário do teatro, é preciso estar, diz ele, sempre “abaixo da linha” e é por isso que ele gosta de trabalhar com não profissionais, servindo-se deles com precaução, sem tentar obter estupeficientes efeitos de real.⁵

Isso pode ser uma experiência violenta para o ator que não sabe se proteger da força da imagem cinematográfica. Jacqueline Nacache vê no não profissional uma fantasia de pureza. “Em todos os casos, o não profissional é um sonho de personagem puro, que nasce e desaparece com o filme e não o povoa com os ecos que um rosto célebre traz.”⁶ Profissionais ou não, o método é praticamente o mesmo: explorar as emoções passadas do ator para encontrar o tom justo. Brisseau começa filmando com uma câmera Super 8 no verão de 1974. Seus primeiros filmes em Super 8 e em 16 mm são rodados com atores sem experiência, recrutados em seu círculo de amigos e sua família.

Filmar com seus próximos

Quando chega ao sucesso de público com *Boda Branca*, em 1989, Brisseau já tem uma longa experiência de cinema nas costas. Desde seus primeiros filmes, ele elaborou um método de escrita específico. Baseada na gravação de conversas entre os atores, sua técnica permite escrever com toda liberdade, respeitando o tom natural de cada um na elaboração dos diálogos. A escrita dos diálogos a partir de conversas gravadas sobre um determinado tema permite trabalhar com assuntos cotidianos. Em 1974, com alguns amigos, Lisa e três ou quatro outros jovens, em Paris e em Clermont-L'Hérault, Brisseau fez um filme Super 8 de uma hora e meia intitulado *La Croisée des chemins* [A encruzilhada dos caminhos], que conta o percurso de uma garota revoltada contra seu meio familiar.

⁵ J. NACACHE, *L'Acteur de cinéma*, Paris, Nathan cinéma, 2003, p.130.

⁶ J. NACACHE « Non professionnel », in V., AMIEL, G.-D., FARCY, S., LUCET, G., SELLIER, (dir.) *Dictionnaire critique de l'acteur*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012., p. 161.



O problema com os atores surgiu depois, a partir do momento em que o som entrou, porque então foi preciso encenar com as pessoas e foi aí que rodei o pequeno filme em Super 8 que se chamava *La Croisée des chemins* e tive que ensinar os atores a representar [...] Eu os gravava e, à noite, transcrevia o diálogo, reduzindo-o e transformando-o. Eles encenavam à tarde e, se não dava certo, como os meios não eram grande coisa, isso não era grave, eu parava e a gente recomeçava no dia seguinte ou duas horas depois. Aliás, Rohmer me disse que utilizou essa técnica sobretudo em seus contos morais, a partir do momento em que nos encontramos, 1975, 1976.⁷

A reescrita do real se faz segundo um ritual bem ordenado: à noite, gravação dos diálogos a partir de uma trama dada por Brisseau; de manhã, reescrita, à tarde, filmagem. “Era um método que interessava muito Rohmer, pois ele sempre esteve em busca do natural.”⁸ *La vie comme ça* [A vida desse jeito] foi feito em dois verões, utilizando essa mesma técnica, mas em 16 mm, com uma pequena equipe de técnicos. No momento da gravação, os atores podem enunciar proposições pessoais e trazer autenticidade aos diálogos que Brisseau reescreverá a seguir. Aqui, o ambiente descontraído permite encenar com toda confiança e sem pressão. A Lisa Hérédia e Lucien Plazanet juntam-se Marie Rivière e alguns colegas professores. *La vie comme ça* transformará os amadores em profissionais. Nos anos seguintes, Marie Rivière faz carreira com Rohmer, assim como Lisa Hérédia que, por sua vez, continua a trabalhar como atriz nos filmes de Brisseau e se torna também montadora. Esse filme prenuncia *O som e a fúria*, que será feito nove anos mais tarde sobre o mesmo tema: a periferia. Os atores representam em cenários caseiros, a partir de uma trama cambiante. A filmagem se integra na vida cotidiana do grupo.

É como se os atores estivessem em família, próximos uns dos outros. Os laços pré-existem ao filme, um método que vai perdurar em Brisseau, ainda que ele deixe de escrever exatamente do mesmo jeito. A formação do ator continua fazendo parte do processo do filme, a partir de um trabalho sobre o passado emocional dos atores. O tempo de diálogo entre o ator e o diretor permite fazer do

⁷ J.-C. BRISSEAU, entrevista realizada por L. DESON em setembro de 2011.

⁸ *Ibid.*

personagem um suporte para exprimir suas emoções. “A meta é chegar a obter, ao menos para esse tipo de filme e com atores amadores, chegar a dar a impressão de realidade. Dito de outra forma, conseguir que eles estejam como na vida, o que não é tão fácil assim.”⁹ As declarações de Brisseau o aproximam do trabalho do misterioso Éric Rohmer com suas atrizes. Este utilizou um método bastante parecido em *La Femme de l’Aviateur* [A mulher do aviador] (1980) e *Le Rayon Vert* [O raio verde] (1986).¹⁰ Gilles Mouëllic descreve o método de Éric Rohmer com suas futuras atrizes. Um trabalho que começava em volta de uma xícara de chá e durava vários meses.

Precedem a filmagem diversos encontros cara a cara que podem se estender por vários meses, mesmo um ano inteiro, em que o diretor trava conhecimento com sua atriz, entabula uma relação de amizade, sem nunca desvelar o papel em que ela exercerá (talvez) seus talentos. A partir dessas trocas, ele constrói o personagem em função daquilo que descobre da personalidade da moça: sua dicção, sua linguagem, seus gostos, seus hábitos, ou seja, a singularidade de sua relação com o mundo.¹¹

Como Rohmer, Brisseau realiza um longo trabalho de familiarização com seus atores, que se estende por vários meses e funciona na base da confiança mútua. Mesmo com atores conhecidos, ele agirá do mesmo modo, levando um bom tempo para criar laços, encontrar o tom do personagem e enriquecê-lo com a personalidade de seu intérprete.

Posso tirar – se ele quiser ! – muitas coisas do ator, com sua cumplicidade, se a gente se der bem, se a relação funcionar entre nós. Se a relação não funciona, sem chance. Para mim é uma espécie de contratransferência, posso vasculhar num ator ou numa atriz assim como nas coisas que me são próximas¹²

A elaboração dos personagens se faz no contato com o ator, que impregna o papel com sua maneira de ser. *O raio verde* é o projeto mais radical de Rohmer, pois, como em *La Croisée des chemins*, tudo é improvisado. Rodado em 16 mm,

⁹ J.-C. BRISSEAU, entrevista realizada por L. DESON em setembro de 2011.

¹⁰ Marie Rivière atua nos dois filmes.

¹¹ G. MOUELLIC, *Improviser le cinéma*, Crisnée, Editions Yellow Now, 2011, p.154.

¹² J.-C. BRISSEAU, A. DE BAECQUE, *L’Ange exterminateur*, Grasset, 2006, p.76.

como *La Vie Comme ça* (que era para Rohmer ter produzido), *O raio verde* segue uma mulher jovem durante suas férias à beira-mar. Rohmer se cerca de atrizes que lhe são próximas: Marie Rivière e Rosette. Provoca encontros e deixa as atrizes se exprimirem com suas próprias palavras. Após um longo trabalho de ensaios, durante os quais Rohmer preparava as improvisações do dia seguinte com Marie Rivière, ele deixava o comando na mão das atrizes no momento da tomada. “Embora preparada, essa fala não fixada pela escrita, não decorada, carregada de hesitações, de precipitações, de silêncios súbitos, difere dos discursos cinzelados habituais: Rohmer não tem como controlar seu ritmo.”¹³. A noção de improvisação é estranhamente associada ao ator não profissional, quando, na verdade, não tem nada de evidente. Rohmer, como Brisseau, controla a improvisação previamente. O que interessa Brisseau é encontrar em seus atores emoções próximas daquelas dos personagens que eles encarnam. Para ser exato, o ator deve fazer e sentir, em vez de fingir.

A margem entre reconstituição e autenticidade

Após um período de observação, Brisseau pede a seu ator para ficar em posturas particulares, como um pintor que pede a seu modelo para posar para uma tela. Mas antes de tratar do corpo do ator, falemos de sua atuação. O personagem é o suporte de suas emoções. Brisseau procura a perturbação, o maravilhamento na tela, às vezes o desespero. O choque procurado é emocional e não visual. É fato que a escolha de um noviço serve muitas vezes para satisfazer um desejo de verdade, a busca de uma autenticidade perdida pelos atores veteranos. Jacqueline Nacache considera o emprego do não profissional como uma espécie de mito para o cineasta. “A busca pelo ator verdadeiro só tem uma solução: procurar a salvação do lado do não ator. Com essa noção se perfila uma das grandes fantasias do cinema. Fazer atuar não atores, mas o mundo: povoar o filme não de corpos

¹³ G. MOUPELLIC, *op. cit.*, p.157.

emprestados, mas de corpos verdadeiros, jorro de vida sob o controle da arte.”¹⁴ Jean-Claude Brisseau se serve do tempo que precede a filmagem para avaliar as dificuldades que o roteiro pode criar para o ator. Quando é iniciante, o ator deve aprender a atuar e tomar consciência de seu corpo. É uma fase de teste, mas também de experimentação. Como Brisseau é seu próprio roteirista, tem um controle total sobre o filme. Durante esse tempo, o cineasta multiplica os encontros com seus atores. Juntos, eles ensaiam o texto e as cenas difíceis. Brisseau tem a particularidade de filmar seus ensaios com vários atores para o mesmo papel, a fim de avaliar sua fotogenia. Quando o corpo aparece em planos mais ousados, os ensaios eróticos têm a mesma função: tornar a filmagem fluida, rápida e eficaz. Devemos considerar a nudez e o erotismo como exercícios semelhantes aos outros no cinema? O que é mais difícil: revelar suas emoções ou expor seu corpo? O ator é sempre obrigado a se entregar diante da câmera, ele representa o butim que os espectadores dividirão na sala de cinema. Desarmado, submetido à crítica e ao olhar. Sabrina Seyvecou, que fez a experiência dos ensaios eróticos e da filmagem de *Coisas secretas*, pensa que a comoção erótica faz parte do espectro das emoções humanas – e o ator deve ser capaz de produzi-la.

Durante a filmagem de *Coisas secretas*, nunca tive a sensação de estar constrangida. Eu experimentava meu corpo como um instrumento de trabalho. Me senti mais desconfortável, mais nua no fim das contas, chorando ou representando cenas de emoções. Não que eu não fosse pudica, mas Brisseau fazia apenas uma ou duas tomadas e estávamos em equipe reduzida. [...] De maneira geral, para um ator, a comoção erótica é uma emoção como qualquer outra¹⁵

A filmagem não permite a Brisseau a exploração da *mise en scène* dos corpos, ele roda rápido, com um orçamento reduzido. Os ensaios servem para realizar todos os ajustes necessários a fim de chegar a um resultado belo e gracioso. Em função da rapidez da filmagem que, desde seu primeiro filme, *Un Jeu brutal* [Um jogo brutal], pode levar a equipe a gravar de vinte a trinta planos por dia, o diretor

¹⁴ J. NACACHE, *op. cit.*, p.129.

¹⁵ S. SEYVECOU, Entrevista realizada por J.-S. CHAUVIN, in *Cahiers du cinéma* n°680, juillet aout 2012, p.25.

prepara de antemão todos os aspectos da atuação do ator. “Prefiro ensaiar tudo antes. Mas, será que no momento da filmagem conseguirei obter o que quero? Por enquanto, a incerteza paira.”¹⁶ Em função do corpo e da fotogenia do ator, ele prepara sua decupagem de maneira rigorosa. Consagra longas horas a seus atores principais: encontra diariamente durante várias semanas Sylvie Vartan, para preparar *L’Ange Noir* [O anjo negro] ou François Négre para preparar *O som e a fúria*.

Minha técnica nessas questões consiste em chegar imediatamente, no momento dos ensaios, a encontrar o que quero. Assim que a gente encontra, a gente esquece, cuida de outra coisa e só recomeça no momento da filmagem. Não é uma técnica ruim, mas não é absoluta, sobretudo nos domínios difíceis, ali sempre há barreiras porque a relação se torna diferente entre os ensaios e a filmagem.¹⁷

O corpo verdadeiro, quando coopera sem ser manipulado, pode trazer graça ao trabalho do cineasta. O sistema “se vira nos trinta” de Brisseau lhe permitiu desenvolver uma direção de ator que enquadra a improvisação, possibilitando uma restituição do real. Seu trabalho com próximos o encorajou a criar uma relação de confiança com o ator a fim de que ele se entregue mais. O cineasta é aquele que põe em contato seres diferentes para provocar emoções e situações novas. Seu encontro com Vanessa Paradis foi determinante para o filme *Boda Branca*. Brisseau se apoiou na experiência da celebridade e no estatuto de estrelinha dela para fazê-la encarnar a misteriosa Mathilde, que vai transtornar a vida de seu professor de filosofia (B. Cremer).

Vanessa Paradis, uma perturbadora estreante

Em 1984 e em 1990, a Academia entregou o César de Revelação Feminina a duas garotas de menos de 18 anos que participavam de seu primeiro filme.

¹⁶ L. DESON LEINER, Entrevista com J.-C. BRISSEAU, Paris, setembro de 2011.

¹⁷ *Ibid.*

Sandrine Bonnaire e Vanessa Paradis. Se outras atrizes ganharam esse César bastante jovens, como Charlotte Gainsbourg em 1986 (ela tinha 15 anos em *L'Effrontée*, que já era seu terceiro filme), o fato de se tratar do primeiro papel das duas é significativo. Vanessa Paradis já tem uma experiência da celebridade quando começa a fazer cinema. Desde 1987, ela começou uma carreira de cantora que lhe vale um grande sucesso popular, sobretudo entre os jovens, com o *single Joe le Taxi* [Joe, o taxista]. Aos quatorze anos ela se vê exposta ao grande público, com uma imagem de Lolita um pouco escandalosa. Seus lançamentos fazem dela a estrela do *hit-parade* no verão de 1987, mas uma boa parte dos cantores a despreza, considerando-a como um simples produto. Muito maquiada e adepta das poses sugestivas, ela mantém, apesar de sua pouca idade, uma imagem erotizada e ambígua. No momento em que decide fazer cinema, após ter recusado diversos roteiros¹⁸, ela se encontra no papel da perturbadora Mathilde, com quem tem pontos em comum. Como sua personagem, Vanessa Paradis ficou adulta antes da hora. Deixou muito cedo o domicílio familiar e vive com certa autonomia. Em 1988, no momento em que encontra Jean-Claude Brisseau, sua carreira está em desaceleração, ela acaba mesmo de sofrer uma grande humilhação. No MIDEM (le Marché International de la Musique [Mercado Internacional da Música]) em Cannes, ela se encontra diante de um público reticente que a vaia sem dó enquanto ela tenta chegar ao fim de sua canção. Mas a adolescente aguenta firme diante da imprensa e dos colegas que a desconsideram. Ela chega mesmo a pensar em parar.

Vanessa Paradis não era a primeira escolha do diretor. Ele pensava em contratar uma desconhecida que procurou durante dois anos. Então pensou em Charlotte Valandrey, com quem estava começando a trabalhar. Jean-Claude Brisseau, como Éric Rohmer, reserva um bom tempo para conversar com seus atores, frequenta-os, cria um clima de confiança em que cada um se entrega um pouco. Faz com que falem de suas vidas, de seus cotidianos, e busca as ligações que pode estabelecer entre os atores e os personagens. A escolha se faz às vezes tardiamente, até depois de já terem sido feitos ensaios de atuação, como com

¹⁸ V. DOKAN, *OK Magazine* N°693, 24 avril 1989.

Charlotte Valandrey em *Boda Branca*. Um pouco reticente com a idade da atriz (22 anos) para encarnar uma adolescente de dezesseis anos, ele a filmará numa sala de aula, entre colegiais, para avaliar se ela podia ser convincente. Ele mostra igualmente seus ensaios a próximos seus que não são profissionais do cinema para avaliar a presença de seus atores na tela.

Simplesmente, na época era Valandrey, que era mais velha do que o papel, e eu a coloquei em salas de aula para ver se rolava. Tinha que ser verossímil. Eu a filmara em vídeo e o que eu fazia na época, desde meu filme precedente, era mostrar às pessoas do grande público. Então mostrei a alguns amigos de Valandrey, a quem, note-se, eu dava todo meu apoio. Eles me disseram, ela não pode fazer esse papel, fica parecendo a filha de Simone Signoret. Como ela não tinha a fragilidade que tinha Vanessa Paradis, eu teria sido obrigado a carregar no sexo se fosse Valandrey. O filme teria ficado completamente diferente.¹⁹

Sua preocupação principal é com a autenticidade na emoção, mas também com a escolha dos corpos. A confrontação, desde a preparação do filme, com o olhar dos espectadores, mostra a que ponto ele busca perturbar o público. Charlotte Valandrey realmente não correspondia à personagem, tendo idade demais para o papel e um rosto que já não era o de uma adolescente e sim o de uma jovem mulher. Bem tardiamente, Brisseau encontra Vanessa Paradis, sobre a qual tinha uma opinião bastante negativa. “Encontrei-a porque me aconselharam a fazê-lo. Pensei que fosse um erro de *casting* porque tinha visto aquela menina na televisão como todo mundo. Concordava que ela tinha presença, mas temia que ela desse ao filme um lado Lolita que eu não desejava.”²⁰ Numa entrevista, logo depois da filmagem de *Boda Branca*, Vanessa Paradis confirma: “De início não fomos muito com a cara um do outro, mas depois conseguimos nos seduzir mutuamente.”²¹ O encontro é milagroso, quando descobre seu rosto sem maquiagem, Brisseau esquece todos os seus *a priori* e a escolhe sem hesitar.

¹⁹ J.-C. BRISSEAU entrevista realizada por L. DESON em setembro de 2011 em Paris.

²⁰ F.RAMASSE, P. ROUYER, « Amour et Absolu » [Amor e Absoluto] entrevista com Jean-Claude Brisseau, in POSITIF N°374, Novembre 1989, p.25.

²¹ INTERVIEW VANESSA PARADIS SUR LES TOITS DU PALAIS GARNIER, Rapido Antenne 2 : rushes - 01/03/1989 - 13min47s

Topo com Vanessa Paradis sem maquiagem, e ela corresponde exatamente à personagem, inclusive fisicamente, pois eu me inspirei em alguém que existia na vida real e transformei uma história sórdida numa história de amor o mais comovente possível. Paf, topo com ela: é minha personagem, isso só me aconteceu uma vez, lembro uma coisa numa entrevista que ela deu. Ela disse, Brisseau, quando me viu, fez uma cara horrível, era verdade, mas simplesmente porque me dei conta de que ela faria o filme. Ainda fiz outras tentativas, protelei a decisão, mas era ela. E além do mais, ela queria fazer o filme. Mas minha relação com ela era como se ela fosse uma garota que eu tivesse encontrado na rua, como uma de minhas alunas. Ora, ela era conhecida na mídia, isso causava às vezes uma série de problemas ²²

Como o encontro entre um cineasta exigente e uma estrelinha pode produzir tamanho êxito? A proximidade de Vanessa Paradis com a fragilidade de seu personagem está na origem de seu sucesso. Esse papel lhe trará toda a segurança e o reconhecimento profissional de que ela precisava. Brisseau busca o meio de fazê-la atuar de maneira natural, sem artifícios de atuação ou gestos afetados. Vanessa, que frequenta assiduamente os sets de televisão, acostumou-se a representar um papel por trás de uma grossa camada de maquiagem, assumindo ares de Marilyn Monroe e Brigitte Bardot. Brisseau não quer nada disso. Ao longo de uma semana inteira, ele preparou a filmagem, fazendo-a ensaiar, a fim de encontrar o tom de Mathilde. Isso foi tanto mais difícil, já que ela foi recrutada pouco tempo antes da filmagem. O trabalho se faz a partir das sequências mais difíceis e constrangedoras. Por exemplo, a nudez. Mathilde tem dezessete anos, mas é uma ex-prostituta. O trabalho de preparação concerne também os gestos da vida cotidiana dos personagens. Mathilde deve estar acostumada a se despir diante de desconhecidos. Se a atriz parece constrangida ao executar esses gestos, deixa de ser convincente. Quando François vai pela primeira vez à casa de sua aluna para saber notícias suas, ela está de cama, doente. A sequência inicia com um longo plano aberto que deixa entrever a entrada e a sala, que faz as vezes de quarto. O colchão está no chão, há roupas penduradas na parede e a mobília é sumária. Ele hesita por um instante, então entra sem acordá-la e tenta chamar um médico. Mathilde acorda e desliga o

²² J.-C. BRISSEAU entrevista realizada por L. DESON em setembro de 2011 em Paris.

telefone no meio da ligação. Convida o professor a se sentar. Ele se desculpa pela brutalidade matinal. Mathilde o tranquiliza gentilmente, dizendo que não é culpa dele. Um plano mais aproximado em Mathilde revela seu rosto meio desfigurado, mas já um pouco mais corado. Ela dorme no chão, num simples colchão. Com um gesto, ela tira suas cobertas, levanta-se sem pudor, e revela sua nudez. Pega então algumas roupas na parede, sob o olhar estupefato de François, em contracampo, que, impressionado, não ousa reagir, contentando-se em baixar os olhos, constrangido. Retorno ao plano aberto, Mathilde passa diante dele para ir ao banheiro, sua nudez é puramente utilitária. Ela ainda se comporta como uma prostituta.

As prostitutas me disseram: para nós, tirar a roupa é um gesto profissional. Para que soasse verdadeiro, era preciso que aquilo parecesse muito natural para a garota. Se ela fizesse gênero, se hesitasse quando a vemos pela primeira vez nua diante de Cremer, na cena em que ela está doente, pensaríamos, você está constrangida, ou seja, está tentando seduzi-lo. Além disso, eu queria que, à medida que se apaixonava por ele, ela fosse ficando mais pudica.²³

Vanessa Paradis, como sua personagem, está acostumada a se exhibir diante do público. Embora não o faça nua, ela deu uma parte de sua juventude à vida pública. Como Mathilde, ela perdeu sua inocência e suas ilusões de criança. É o preço do sucesso. Brisseau utilizou essa força, rara em tão tenra idade, para dar mais credibilidade a essa personagem ferida por uma existência violenta e cruel. Também trabalhou com a parte de infância que subsistia nela. Apavorada no primeiro dia de filmagem, ela deve atuar com cerca de vinte figurantes numa sequência em sala de aula. De fato, a primeira semana de filmagem ocorre entre as paredes de uma escola de Saint Etienne. Vanessa tem que fazer suas provas diante de um grupo de adolescentes. Com o rosto pálido, para sugerir o cansaço, ela se encontra na posição da aluna que se faz notar por sua frequente ausência. François a expulsa da sala e lhe fala com muita ironia e condescendência. Mais uma vez, seu estatuto de cantora já a colocou numa situação semelhante na escola. Brisseau tem consciência da fragilidade de sua atriz e sabe os riscos que

²³ Entrevista com J.-C. BRISSEAU, *Dvd bonus Noce Blanche*, Distribution GCTHV 2002.

ela corre com esse papel. “Em compensação, ela teve medo muitas vezes. Ainda mais que não se via nos copiões. Não quis que ela os visse, senão teria ficado aterrorizada. Eu a acho muito boa no filme, mas ela não gosta, o que é normal.”²⁴ Embora seja duro com ela, Brisseau não esquece de valorizá-la no *set* para que se sinta melhor.

A sequência da exposição oral de Mathilde é reveladora desse procedimento mais suave que permitiu que Vanessa ganhasse mais confiança em si mesma. De fato, a segunda aparição de Mathilde em sala de aula é mais cordial. Ela é bem recebida por François que decidiu cuidar dela. Mais brilhante do que os outros estudantes, ela improvisa uma exposição sobre o inconsciente. Para essa sequência, Brisseau fez questão de que a turma estivesse presente durante o monólogo de Vanessa Paradis, embora isso não fosse necessário, já que os estudantes não aparecem no enquadramento. Poderíamos ver aí certa crueldade da parte do diretor, mas não é nada disso: no fim de sua brilhante exposição, Mathilde/Vanessa é aplaudida por toda a turma, coisa que ela não sabia que ia acontecer. Sua reação diante da câmera é sincera, ela cai na gargalhada, um riso de criança, e seu constrangimento desaparece. O primeiro plano de Mathilde, adulada por seu público, é de um frescor incomparável. Mistura de força e fragilidade, Vanessa Paradis entregou sua imagem a Brisseau para que ele a fotografasse da melhor maneira possível. Sem maquiagem nem manias, ela não é mais a Lolita dos estúdios de televisão, mas uma garota com talento para o cinema a quem uma segunda chance é oferecida. Enquanto Mathilde volta a encontrar seu pudor nos braços de François, Vanessa Paradis reencontra sua inocência. No dia da cerimônia dos Césars, ela se esconde de novo sob uma espessa camada de maquiagem. Recoloca sua máscara de estrela.

A direção de ator começa pela escolha de um rosto e de um corpo a fim de que eles assumam os traços do personagem que o autor imaginou. O encontro pode ser mágico e fazer do filme um sucesso, como *Boda Branca*. O efeito produzido por um rosto novo pode comover o espectador. O rosto de Vanessa Paradis

²⁴ J. RAMASSE, P. ROUYER, « Amour et Absolu », entrevista com Jean-Claude Brisseau, in POSITIF N°374, Novembre 1989, p.26.

mostrado sob um ângulo diferente, sem maquiagem, produz também um efeito muito forte. A escolha de um ator é determinante porque modifica a própria natureza de uma obra, para o bem ou para o mal. Um ator não é um simples elemento intercambiável, e pode participar da criação se aceita se implicar no filme. Jean-Claude Brisseau trabalha com as emoções e os corpos de seus atores a fim de torná-los autênticos. A relação de proximidade que ele estabelece com o ator perturba o coração do processo de criação.

A Poesia da Luz de Clarissa Campolina

Denilson Lopes¹

¹ Professor Associado da Escola de Comunicação da UFRJ (noslined@bighost.com.br), pesquisador do CNPq e autor de *No coração do mundo: paisagens transculturais* (Rio de Janeiro, Rocco, 2012), *A delicadeza: estética, experiência e paisagens* (Brasília, Ed.UnB, 2005), *O homem que amava rapazes e outros ensaios* (Rio de Janeiro, Aeroplano, 2002) e *Nós os mortos: melancolia e neo-barroco* (Rio de Janeiro, 7Letras, 1999), organizador, ao lado de Andréa França, de *Cinema, globalização e interculturalidade* (Chapecó, Argos, 2010) e organizador de *O cinema dos anos 90* (Chapecó, Argos, 2005).

e-mail: noslined@bighost.com.br

Resumo

Os espaços nos filmes de Clarissa Campolina não são apenas cenários, elementos menores da encenação, são sensações materiais que definem mesmo o filme. Analisaremos, em especial, *Adormecidos*, no qual não há mais a paisagem definida pelo olhar contemplativo que projeta romanticamente seus dilemas e devaneios, que dá valor ao espaço a partir de suas memórias e experiência ali vivenciadas, nem algo irrepresentável na esfera do sublime. Só aparentemente há uma perspectiva. Mas a tela não é uma janela para o mundo que o espectador contempla. A realizadora, o espectador e qualquer figura humana não são a medida nem no olhar nem na cena. Em *Adormecidos*, deixamos de transitar pelas paisagens do sertão, especialmente do Norte de Minas Gerais, presente em *Girimunho* (2011) e *Trecho* (2006), filmes dirigidos por Clarissa Campolina em conjunto com Helvécio Marins e nos deparamos com um lugar sem nome, sem grandes marcas, mas não um lugar impessoal de trânsito, um não lugar. Esta paisagem em que imergimos mais que contemplamos é por onde penetramos nesse pequeno filme. Talvez seja o que Deleuze e Guattari chamaram de perceptos. Perceptos não são mais percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam... “A Paisagem vê. O percepto é [Estamos na] “paisagem anterior ao homem, na ausência do homem” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, 219).

Palavras-chave: percepto; paisagem; sensação; cinema brasileiro contemporâneo.

Abstract

The spaces in Clarissa Campolina's films aren't only settings and minor elements of staging, but they are material sensations that do define the film. We will especially analyse *Adormecidos*, in which there isn't anymore the landscape defined by a contemplative gaze that projects romantically its dilemma and daydreams and that gives value to the space from the experiences and memories lived there, neither there is something that can only be represented as sublime. There is only, superficially, perspective. But the screen isn't a window to the world to be contemplated by the spectator. The director, the spectator and any human figure aren't the measure, neither for the gaze nor for the scene. In *Adormecidos*, we let ourselves go through *sertão* landscapes, especially at the North of Minas Gerais, present in *Girimunho* (2011) and *Trecho* (2006), films directed by Clarissa Campolina and Helvécio Marins. In this movie we face a place without a name, with nothing in special, although not nowhere, a space that people just pass by. These landscapes, in which we jump into more than contemplate them, are the way we start to get closer to *Adormecidos*. Maybe they are what Deleuze and Guattari called perceptos. Perceptos aren't perceptions. They are independent of those who feel them. “The landscape sees. The percept is [we are inside] “the landscape before man, in the absence of man” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, 219).

Keywords: percept; landscape; sensation; contemporary Brazilian cinema.



Seqüência d'après

Ana Cristina Cesar e Laura Erber

nenhuma teoria obscura do desejo
nenhuma teoria
tudo tão simples como isto
tiros na noite
cochilo entre um pensamento e outro
atravesso pontes
o ônibus vermelho e o coração repetem
a mesma velha estória te
persegue
perco o gran finale
passeio com dois olhos sobre teus ombros
recorto a cidade por todos os lados
desfaço o trato ou finjo que esqueço?
esmerilho o corpo
anoto a palavra que congela
esqueço o caderno no passeio público
tento acompanhar a seqüência sem perder o pique:

diga que neste calor
diga que estes olhos
nesta falta de luz
diga-me agora mesmo
diga-me que nunca mais

a trama é simples
tão simples que
adormeço

Antes de adormecer ele lembrou: Primeiro vem um fecho de luz que rapidamente identificamos de cima, que rapidamente identificamos de onde vem. Poste ou lua? A luz se difunde. Lâmpada de poste e luar se confundem. A luz se multiplica, se alastra e dissolve a cidade. Segundo movimento: Luzes de quartos, prédios, faróis atravessam *outdoors*. Os rostos dos *outdoors* se sucedem velando

o sono da cidade. No terceiro movimento: luzes da cidade atravessam passarelas e *outdoors* vazios.

Se o impressionismo criava o mundo a partir da luz do dia, aqui a luz é fraca diante da imensidade da noite. Ela emerge clara. Às vezes de um poste ou farol. Às vezes ela parece emergir das coisas como as cores de Cézanne. Os objetos e espaços emanam uma luz, uma aura nada transcendental. Uma aura material. Vagalumes na imensidão. Em breve virá o dia. Veremos outras coisas. Nada mais veremos. Cegos pelo excesso de luz, excesso de imagem e excesso de informação. Enquanto isso, por apenas seis minutos... Podem achar um filme fácil, de planos quaisquer e sem movimentos. Ver é simples, mas não necessariamente fácil. Filme de arte esteticista? Nada a falar. Nada a pensar. Nada a ver a não ser um mundo misterioso e novo em que somos intrusos. A que não pertencemos, que estamos de fora. Adormecido é um chamado. Um farol. Um convite. Eu aceitei.

Os espaços nos filmes de Clarissa Campolina não são apenas cenários, elementos menores da encenação, são sensações materiais que definem mesmo o filme. Não se trata de falar de processos de criação ou de recepção. Trata-se de uma encenação dos afetos e perceptos a partir de uma montagem não dialética. Para articular encenação e afetos a atmosfera teria um papel central. “A atmosfera de um lugar, de uma situação ou de uma pessoa é um fenômeno físico ou psíquico percebido pelos sentidos. De qualquer modo, é um meio ou uma impressão que os toca, de maneira particular, e que se transforma em afeto” (GIL, 2005, p.21). Desse modo haveria uma entrada do afeto pelas impressões (SCHAPIRO, 2002) e sensações dos espaços, não necessariamente pelo rosto que Deleuze (s.d, 103) prioriza: “a imagem-afecção é o primeiro plano, e o primeiro plano é o rosto”. A imagem-afecção é, a seu modo, abstraída das coordenadas espaço-temporais que a reportariam a um estado de coisas, e abstrai o rosto da pessoa a qual pertence. (DELEUZE, s.d, 114). Em *Adormecidos*, não há mais pessoa para se extrair o rosto, nem pessoa para se retirar do espaço. Não há nostalgia do homem. Não se trata de negar nem destruir, mas se deixar tomar, perder o controle, perder a referência e se deixar levar passivamente, em repouso.

É possível pensar o espaço em *Adormecidos* (2011) como paisagem? O que são paisagens? Podem as paisagens serem afetivas (MÜLLER, 2012) e não só

perceptos? É a partir dessas questões que vamos inicialmente recuperar o conceito de paisagem que discutimos mais detidamente em outro momento (LOPES, 2007). A paisagem “é cultura antes de ser natureza” (SCHAMA, 1996, 70), constituindo-se como “artifício”, até “construção retórica”, portanto, longe de uma substância ontológica e eterna; anterior ao homem (CAUQUELIN, 1989, 20, 22, 27 e 30). Mas na medida em que o conceito de homem foi historicizado e desconstruído, haveria paisagem antes e depois do humanismo?

Pensar a paisagem implica um lugar do sujeito, um posicionamento centrado nesse olhar que se estabelece com a perspectiva que emerge no Renascimento e se desdobra até o teatro naturalista. Ir além do humanismo é por certo ir além da representação, ir além da paisagem? Se num primeiro momento, confirmamos a tese de Joachim Ritter de que a “emergência do sentimento estético da natureza como paisagem nasce da separação entre homem e natureza (RITTER, 1997,10), foi a partir do Romantismo que a natureza “se mostra a um ser que a contempla vivenciando sentimentos” (idem, 28). Nós nos transportávamos pela paisagem para participar da natureza livre e verdadeira, distanciada dos seus imperativos utilitários (ibidem, 61), levados por um desejo de integração e totalidade, mas constituindo-nos em grande medida como “personagens contempladores, sem vínculo com a terra, sem gozá-la como nos ritos báquicos”. O “sujeito burguês da dominação” se mescla ao “sujeito estético da contemplação” (SUBIRATS, 1986, 60).

No entanto, num primeiro momento, a figura humana está ausente da cena de *Adormecidos*, seja como parte da paisagem, seja como no famoso quadro de Caspar David Friedrich em que há um personagem que olha a paisagem quase como nos educando para vê-la. Aqui o espectador talvez não seja mais também esta figura construída e reforçada por um humanismo, por uma visão antropocêntrica. Não se trata mais de olhar, contemplar, numa clara distinção sujeito e objeto, o eu e o mundo, o contemplador e a paisagem. Talvez o filme solicite sensações de uma discreta imersão. Não há recurso à interatividade, à demanda por participação física que implique em o espectador levantar de sua cadeira e interagir com a cena. Estamos numa sala de cinema convencional ou diante de nossa televisão, ou no quarto diante da tela de um computador. A

distância entre quem vê e o que se vê pode ser deslocada sem que a obra seja uma instalação ou uma performance, mesmo porque os recursos da interatividade foram banalizados e incorporados à lógica midiática nos programas de auditório e peças de besteirol. Não se trata de buscar o conflito nem conciliação. Há um mundo que repousa ainda que por baixo (a quem interessar possa) pode haver um vulcão onde para entrar me perco. Há uma passividade neutra que tudo importa que tudo deixa ser. Uma passividade que não se confunde com apatia nem engajamento. Não caminho, sou tomado por. Não sinto nada. Mas as sensações me possuem. Se não se trata de levantar da cadeira e sim de se deixar ficar sentado; talvez a imagem nos dê uma pausa para não olhar, para desviar o olhar como se perseguisse a cena fora da tela, como se fosse tocado por ela para além dos seus frágeis limites espaciais e temporais. É um outro espectador, se é que esta palavra é adequada, que emerge. Não sou mais eu, pessoa física, limitada num corpo humano. Não há fala, conversação, enfrentamento. Não há encontro porque não há alguém a encontrar ou algo a ser encontrado.

Em *Adormecidos*, não há mais a paisagem definida pelo olhar contemplativo que se projeta romanticamente seus dilemas e devaneios, que dá valor ao espaço a partir de suas memórias e experiência ali vivenciadas, nem algo irrepresentável na esfera do sublime. Só aparentemente há uma perspectiva. Mas a tela não é uma janela para o mundo que o espectador contempla. Tudo é reconhecível, mas nada identificável, diria mesmo, nada é localizável. A realizadora, o espectador e qualquer figura humana não são a medida nem no olhar, nem na cena. Um mundo anterior e posterior a mim. Há uma transfiguração. Trata-se de imersão, possessão, dissolução. Há conforto, palavra execrada pelas vanguardas que preferem estranhamento, incômodo, perturbação, sublime e abjeção. Uma vontade de repouso e uma discreta atenção que possibilita pausas. Matéria entre matérias.

Em *Adormecidos*, deixamos de transitar pelas paisagens do sertão, especialmente do Norte de Minas Gerais, presente em *Girimunho* (2011) e *Trecho* (2006), filmes dirigidos por Clarissa Campolina em conjunto com Helvécio Marins e nos deparamos com um lugar sem nome, sem grandes marcas, mas não um lugar impessoal de trânsito, um não lugar. Mais do que “um gênero de arte” (TUAN, 1977, 5), a paisagem é “um meio não só para expressar valor, mas para expressar

sentido, comunicação entre pessoas – mais radicalmente, para comunicação entre o humano e o não-humano” (idem, p. 15),. “Desde que a paisagem é paisagem, deixa de ser um estado da alma” (SOARES, 1982, 36). Esta paisagem em que imergimos mais do que contemplamos é por onde penetramos nesse pequeno filme. Talvez seja o que Deleuze e Guattari chamaram de perceptos.

Perceptos não são mais percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam. É assim que penetro nesse filme. “A Paisagem vê. O percepto é [Estamos na] “paisagem anterior ao homem, na ausência do homem” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, 219) Aqui não se fala sobre o espaço, ele é o personagem central. Nem mais se trata de pensar a figura humana como elemento plástico tão importante ou desimportante como os objetos. A figura humana é, no máximo, um rastro, um vestígio de algo que passou, há quanto tempo mesmo? Não se trata simplesmente de deixar o espaço falar como metáfora, alegoria. É esta busca de sair de si e deixar o espaço ser nos seus termos. Sempre se fracassa, mas talvez seja aquele fracasso que compensa mais do qualquer sucesso. Nem cartão-postal de monumentos, nem lugar reconhecível por nomes. É uma cidade, mas “como a cidade poderia ser sem homem ou antes dele” (idem, 219). Não é um rosto que vejo refletido nos *outdoors*. Luzes de farol que passam sobre as fotos impassíveis de modelos. Esfinge que não diz decifra-me ou te devoro. Mistério da presença não porque falte algo. “Os perceptos são as paisagens não humanas da natureza” (idem, 222). “ Na [Nesta] paisagem deixamos de ser seres históricos, isto é, seres eles mesmo objetiváveis. Não temos memória para a paisagem, não memória, nem mesmo para nós na paisagem. Sonhamos em pleno dia e com os olhos abertos (como em *Notas Flanantes*, 2009, outro filme de Clarissa Campolina). Somos furtados ao mundo objetivo, mas também a nós mesmos. É o sentir (ibidem)”. Não se trata de representar a cidade, intervir na cidade, caminhar pela cidade. Entramos nas sensações e nada mais. É a sensação que importa, que invade, que possui. Nunca mais serei eu. Pouco a pouco paraliso, mineralizo. “O ser da sensação não é a carne, mas o composto de forças não humanas do cosmos, dos devires não humanos do homem, e da casa ambígua que os troca e os ajusta., os faz turbilhonar como os ventos. A carne é somente o revelador que desaparece no que

revela: o composto de sensações” (idem, 236). Por fim, “Não é esta a definição do percepto [em pessoa]: tornar sensíveis as forças insensíveis que povoam o mundo em pessoa: tornar sensíveis as forças insensíveis que povoam o mundo, e que nos afetam, nos fazem devir?” (idem, 235).

“O que me interessa no cinema é a abstração.” (Orson Welles)

Notas Flanantes e *Adormecidos* decompõem a cidade em um cotidiano quase abstrato. Se *Notas Flanantes* é a cidade à luz do dia, *Adormecidos* é a cidade à luz da noite. Em *Notas Flanantes*, há uma narradora, a própria diretora, que passeia por lugares escolhidos ao acaso. Os dispositivos montados me interessam menos do que a cena delicada e microscópica que vai das formigas e folhas no chão aos fios elétricos, ventos e nuvens. Há vozes e falas, mas não vemos quem fala e quase o que interessa mais é som, não o que é dito. Os seres humanos aparecem, mas não são centrais na imagem. Já em *Adormecidos*, não há nenhuma voz, nenhuma narração. Continuam planos, em grande parte, fixos. Aqui, a figura humana desaparece por completo. Apenas temos ecos dela, pela luz dos apartamentos e pelos rostos de modelos nas vitrines. As imagens são haicais, suspensos e flutuantes, em repouso.

Uma vida que se dissolve. Uma abstração. Pela repetição do mesmo? Pela repetição do diverso? Não pelo ritmo, mas pela atmosfera. Pela matéria que esvazia eventuais clímax, pontos privilegiados, dramas. É como se nos encaminhássemos para um processo não de mimesis como imitação ou representação da realidade, mas de abstração.²

O que resta? Vaga sensação destinada ao esquecimento. Nada de trágico, melodramático, dramático. Apenas uma atmosfera feita de concretudes, mas

² Relendo Deleuze, Gregory Seigworth (2000, p. 244) discutirá a experiência vivida como uma coisa absolutamente abstrata e a experiência vivida como não representando nada, pois o que seria mais abstrato do que o ritmo? Este é um ponto que não posso desenvolver no momento, mas que julgo uma porta de entrada para entender o Abstracionismo para além das artes plásticas.

difusa, neutra, mesmo que haja cores. Uma atmosfera que não trata da impressão que deixa no sujeito que vê...:

Na medida em que *moods* são uma atmosfera, um tipo de clima, eles não são “psicológicos”, localizados em algum espaço interior que podemos alcançar por meio de introspecção ou exame de consciência. *Moods* não estão em nós; nós estamos neles; eles nos atravessam [...]. Eles nos “assaltam”. E neste sentido o *mood* é também total, ou totalizante. *Moods* não lançam luz em alguma coisa em particular mas em todo um ambiente: “*Stimmung* se impõe em tudo” (FLATLEY 2008, p. 22).

Há mais efeito de uma luz que faz brilhar a noite. A fotografia é nítida, clara. Nós adormecidos é que nos apagamos na noite que parece não ter fim. Estamos preparados para o desaparecimento? Um abismo prateado no *outdoor* substitui o abismo branco, identificado por José Gil, na quadrado preto de Malevitch. Um abismo brilha, reflete, reflete, mas de onde vem a luz? A luz está na coisas, artificial. Nada de reflexão do sol.

Adormecidos não é um filme-dispositivo nem um resgate do real pelo acaso³. Para além da contemplação abra-se a possibilidade da imersão. Não apenas olhar, mas viver. Fim da paisagem. Começo do percepto. Nada penso. Nada vejo. Nada a perder e nada a encontrar. Nada a esperar porque nada vai acontecer e nada será revelado. Nada a dissolver porque nunca foi inteiro. Nada a desaparecer porque sua aparição foi tão desimportante que nem foi notada. Nada a inventariar, colecionar.

Adormecidos quem? Aqueles que eventualmente existem por trás das luzes acesas de apartamento? Nas fotos de modelos nas vitrines? Adormecidos, nós espectadores que, por breves seis minutos, somos lançados em algo que talvez não possa existir por muito tempo. O tempo de um cochilo, um devaneio. Devemos adormecer também? Talvez não. Certamente não há sonho, há algo que nos espreita e que talvez tenhamos que aprender a reconhecer, a povoar mesmo que nós não existamos. Aqui há um se lançar no mundo sem temer, se perder, morrer,

³ Ver MIGLIORIN 2009, para uma leitura bastante distinta e artigos em BRASIL, 2013, em especial, de André Brasil, Carla Maia e Claudia Mesquita. Todas contribuíram para o presente ensaio.

mas não sendo nunca mais (ainda que durem cinco minutos) eu você nós. Estaremos preparados? Talvez por não estarmos sejam só seis minutos... só uma pausa do humano que nos pesa e nos consome e nos cega. A cidade não é paisagem afetiva, é percepto, que acaba num *outdoor* vazio.

Planos imóveis que sucedem com cortes abruptos, fragmentos noturnos sem sonho, sem pesadelo. Não há natureza, há água de rio, ar do céu, fogo na luz, pouca terra, pouco chão, breve caminho rapidamente esquecido. Insones flutuamos. Quem dorme não vemos, não velamos, não cuidamos. Estamos livres de toda atenção, relação, contemplação. No lugar da contemplação há a aventura da sensação. A metamorfose em coisa, em matéria, não é nada dramática. Agora só restam os olhos a se mover. Em breve nem eles. Apenas tela nua de desejos e sentimentos. Não mais experiência, mas forças que atravessam.⁴ *Outdoor* que brilha na noite sem fim, ainda que tudo acabe em cinco minutos.

Adormecidos é uma breve pausa no mundo do trabalho. Será que só quando dormimos, exaustos ou não, é que esta suspensão é possível? Mas nada aqui revela, diferente de Bill Viola, que acorda várias vezes de noite em *Passing* (1991) e termina por dormir para sempre num fundo do mar, nem se trata do *mise en abyme* de sonhos em *Waking life* (2001) de Richard Linklater. Se há quem dorme por trás das janelas, isto pouco importa, não é o ponto de vista deles que importa e sim o dos espaços. Trata-se do mesmo dilema da poesia moderna de não mais expressar sentimentos como no romantismo, nem multiplicar os eus em máscaras e heterônimos, mas simplesmente se retirar. Imaginar um mundo sem eu, este é o desafio da câmara, que não faz registros mecânicos como Michael Snow em *Região Central* (1971), mas compõe quadros móveis em que a cidade se mostra. Um mundo sem mim, sem você, sem nós. Ou que nós aparecemos como modelos. Modelos entendidos não como visões posadas, plásticas, mecanizadas, mas como

⁴ Sensações, afectos e intensidades, enquanto não prontamente identificáveis, são claramente conectados com forças, particularmente com forças corporais, e suas transformações qualitativas. O que os diferencia da experiência, ou de qualquer moldura fenomenológica, é o fato de que eles ligam o vivido ou o corpo fenomenológico com as forças cosmológicas, forças externas, que o próprio corpo nunca pode experimentar diretamente. Afectos e intensidades apontam para a imersão corporal e participação na natureza, no caos, na materialidade (GROZ, 2008, 12).

uma outra subjetividade que transita igualmente pela noite, em pé de igualdade com espaços. Mais do que um filme ensaístico, somos lançados em espaços autônomos, por parataxe, por coordenação, para viver um momento de beleza compartilhada ou não. A política aqui não importa. Só a sensação. Nem toda partilha deve ser política. Você continua se quiser. Pode levantar. Pode dormir. Pode enxergar e não ver. Pode se deixar levar por esta beleza fria, mas não sem afecto. Talvez a câmara devaneie, no sentido bachelardiano, entre o sono e a vigília, sem estória a ser contada, narrada, apenas imagens que caminham livremente, numa poética discreta, mas alegre; por revelar a presença das coisas, dos espaços. Adormecido, mas não em sono profundo, como aqueles que buscaram o inconsciente, dos surrealistas à psicodelia. Há uma leveza no gesto do devaneio. Lembra uma rede em movimento, uma cadeira no jardim, só que não há ninguém nela. Um devaneio não como mero gesto formalista. Um devaneio das forças e sensações, dos afectos e dos perceptos. Tudo é tão simples como o brilho do *outdoor* com que termina o filme.

Seria mesmo então um percepto que nos atravessa? Um grau zero da paisagem “quando nem a palavra nem a coisa forçavam essa ideia” (CAUQUELIN, 1989, 31)? Não a câmara que atravessa um quarto de um lado até outro até encontrar uma foto do mar colada na parede como em *Wavelength* (1967, Michael Snow). “é no desapontamento, na falha e na ausência de história que esse quadro [esse filme] surge. Como eu, então, saberia o que espero se sou cumulada por uma presença imediata?” (idem, 105). Mas do olhar somos convidados à imersão, a um outro modo de vida, a um outro modo de pertencer mesmo que não saíamos do lugar quando vemos o filme. Como se o gesto que faz surgir um mundo estivesse ligado a um ritual, a um modo de existir graças aos espaços, coisas, objetos. Só uma breve sensação. Pronto. Já se acabou.

Isto foi o que ele imaginou pouco antes de adormecer.

Bibliografia

- BRASIL, André e Teia.(org.). *Teia 2002-2012*. Belo Horizonte: Teia, 2012.
- CAUQUELIN, Anne. *L'Invention du Paysage*. Paris: Plon, 1989.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: 34, 1992.
- _____. *Cinema 1: Imagem Movimento*. São Paulo: Brasiliense, s.d.
- FLATLEY, Jonathan. *Affective mapping: melancholia and the politics of modernism*. Massachussets: Harvard University Press, 2008.
- GIL, Inês. *A Atmosfera no Cinema*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2005.
- GIL, José. *A Arte como Linguagem*. Lisboa: Relógio d'Água, 2010.
- GRAU, Oliver. *Arte Virtual: Da Ilusão à Imersão*. São Paulo: Unesp/Senac-SP, 2007.
- GROSZ, Elizabeth. *Chaos, Territory and Art*. New York: Columbia University Press, 2008.
- LOPES, Denilson. *A Delicadeza*. Brasília: Ed. UnB, 2007.
- LOPES, Denilson. "Afetos Pictóricos ou em Direção a *Transuente* de Eryk Rocha", Porto Alegre: *Famecos*, Vol XX, n. 2, 2013.
- MIGLIORIN, Cezar, Negando o conexionismo: *Notas Flanantes e Sábado à Noite ou como ficar à altura do risco do real*, São Paulo: Significação, 32, 2009.

MÜLLER, Adalberto. "Paisagens afetivas em 'Viajo porque preciso, volto porque te amo'". In: *Revista Colóquio/Letras*. Notas e Comentários, n.º 181, Set. 2012, p. 180-189.

PEIXOTO, Nelson Brissac. "Ver o Invisível: a Ética das Imagens" in NOVAES, Adauto (org.). *Ética*. 5a. reimpressão, São Paulo: Companhia das Letras, 1997

RITTER, Joachim. *Paysage. Fonction de l'Esthétique dans la société moderne*. Besançon, ed. De l'Imprimeur, 1997. (incluido L'Ascension du Mont Ventoux de Pétrarque e La Promenade de Schiller)

SCHAPIRO, Meyer. *Impressionismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

SOARES, Bernardo. *Livro do Desassossego*. 1º. Vol. Lisboa, Ática, 1982.

SUBIRATS, Eduardo. *Paisagens da Solidão*. São Paulo, Duas Cidades, 1986.

TUAN, Yu-Fu. *Space and Place. The Perspective of the Experience*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1977.

**Modos de ver e viver o cinema:
etnografia da recepção fílmica e seus desafios.¹**

Maria Luiza Rodrigues Souza²

¹ Em 2011, apresentei algumas reflexões sobre métodos etnográficos e recepção cinematográfica no Encontro da Socine realizado no Rio de Janeiro. A partir de então, continuei ampliando a pesquisa e uma versão inicial deste artigo foi apresentada na 28ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 02 e 05 de julho de 2012, em São Paulo.

² Maria Luiza Rodrigues Souza é professora da Faculdade de Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFG. Publicou os artigos *Filmes sobre a ditadura como arquivos especiais do trauma- Batismo de sangue como filme-arquivo*, na *Revista Ponto-e-Vírgula*, 2009; *A memória política das ditaduras brasileira e argentina no cinema*, na coletânea *Estudos de cinema e audiovisual - SOCINE*. 2010; *Margens e centros: pensando os cinco anos do Ser-tão*. (capítulo escrito com a equipe de pesquisadores/as do Ser-tão) pela Editora da PUC Goiás, 2013; No prelo o livro *Arquivos da Derrota: O cinema pós-ditatorial no Brasil e na Argentina*; E-Book pela ABA, 2014. Coordena o Projeto de Extensão *Arte e Diferença*, desenvolvido desde 2011, uma das atividades do Ser-tão – Núcleo de Estudos e Pesquisas em Gênero e Sexualidade da UFG.

e-mail: mariluizars@yahoo.com.br

Resumo

O cinema pode ser objeto de estudo antropológico pelo menos de três formas: visando compreender a esfera da produção cinematográfica; por meio de uma antropologia da narrativa e das representações fílmicas; ou ainda através de estudos sobre a recepção das obras. Considerando que essas possibilidades podem se mesclar, esse trabalho discute a recepção fílmica e seus desafios para uma etnografia do cinema tal como este é percebido pelas assistências. As perguntas centrais dizem respeito a como o cinema é vivido e compreendido por sujeitos que ocupam distintas posições sociais. Trata-se de compreender não o filme em si, mas como a narrativa fílmica é significada por quem lhe assiste. O presente trabalho enfoca questões sobre o que fazer numa pesquisa que pretende desenvolver uma etnografia sobre a interpretação da narrativa fílmica pelo público frequentador de cinema, indagando quais as relações entre o método etnográfico e as metodologias empregadas nos estudos de recepção cinematográfica. Como a abordagem antropológica pode contribuir para pesquisas sobre a forma como as imagens, sons e narrativas fílmicas são (re)significadas? Para discutir as questões propostas serão apresentados resultados preliminares de uma pesquisa em andamento a respeito das opiniões, comportamentos e percepções de um grupo heterogêneo de pessoas a respeito de filmes.

Palavras-chave: recepção cinematográfica; etnografia; métodos.

Abstract

Cinema might be an object of anthropological study in at least three ways: seeking to understand the context of film production; by means of an anthropology of film narrative and film representations; or also by means of reception studies. Taking into consideration that these possibilities might be combined in numerous ways, this article discusses film reception and its challenges for ethnography of cinema, as audiences experience it. The main questions concern how cinema is lived and understood by people who occupy different subject and social positions. Instead of understanding the film itself, it is about understanding how film narrative is conceived by spectators. This article focuses on questions about what one can do in a research which aims to develop an ethnography of the interpretation of film narrative by specific audiences, asking what are the relationships between ethnographic method and the methodologies employed in the studies of film reception. How can the anthropological approach contribute to research on how images, sounds and film narratives are (re)signified? To discuss the proposed issues, I present preliminary results of an ongoing research about the beliefs, behaviors and perceptions of a heterogeneous group of people regarding films.

Keywords: reception studies; ethnography; methods.

Pontos de partida

Este é um trabalho exploratório sobre os problemas metodológicos e, portanto, teóricos, enfrentados pelas pesquisas de recepção cinematográfica. Como procuraremos deixar mais claro a seguir, pelas pesquisas sobre como o cinema comercial é ressignificado pelas espectadoras e espectadores. A perspectiva antropológica adotada concebe a recepção como processo dinâmico. Enfoca a necessidade de considerar a construção dos significados e sentidos que receptores/as elaboram a respeito de filmes a que assistem. Tal construção requer pensar que tais significados estão situados nas relações entre a história que se quis contar em imagens e sons e a maneira como diferentes pessoas elaboram e vivenciam o que viram e ouviram. Aqui a noção de endereçamento proposta por Ellsworth (2001), permite acessar a relação ativa entre cinema e espectador/a ao desestabilizar a noção de recepção. O modo como o filme é vivenciado varia conforme quem lhe assiste.

As reflexões que seguem se referem às primeiras etapas de uma série de investigações variadas. As ideias aqui discutidas são, em parte, retiradas da experiência em outras pesquisas que venho orientando, sobre temáticas como a recepção e a crítica de filmes em *blogs* e *vlogs*³, as diferenças entre os públicos de salas cinemas de arte e de espaços mais comerciais e o estado da arte nas pesquisas sobre recepção e suas abordagens metodológicas.

A pergunta que se faz diz respeito a quais são as técnicas de pesquisas e as abordagens mais adequadas para as idas a campo, para a prática etnográfica relativa aos mundos e dinâmicas espectatoriais. O início das questões partiu do levantamento dos estudos de recepção cinematográfica na América Latina. Verifiquei, então, que são praticamente inexistentes os trabalhos publicados que

³ Quero agradecer a participação de Morgana Sousa Assunção e Daniela Barra Soares, orientandas de PIBIC e PIVIC que participaram desta pesquisa com os trabalhos “*Recepção de filmes: o caso dos videologs*”, e “*Diferentes públicos de cinema em Goiânia, diferentes modos de recepção cinematográfica?*”, em 2012. As observações de campo e os relatórios de pesquisas destas estudantes contribuíram para que eu pudesse questionar mecanismos utilizados em pesquisas etnográficas sobre como pesquisar o modo como os filmes são sentidos e vividos pelas pessoas.

tratam da recepção cinematográfica, ou da espectralidade, assim como as reflexões metodológicas sobre os problemas enfrentados quando se aborda como as audiências percebem, consomem e agem diante do cinema comercial. Predominam na região estudos voltados para a TV e outras mídias. Em geral, a preocupação com o modo como é recebido e reelaborado o filme se dá com a valorização do texto fílmico, através das análises da narrativa; as formas como esta é vivida, percebida, reelaborada e dada a conhecer pelas audiências se retrai, não é foco da maioria das abordagens sobre recepção. Há um predomínio de análises sobre o texto fílmico e a interpretação da narrativa é preponderante.

Cinema e antropologia, como se sabe, apresentam várias conexões ao longo de suas histórias. A constituição do campo da antropologia visual ilustra isso. A preocupação que esboçamos diz respeito ao trabalho antropológico que se debruça sobre o cinema enquanto foco de análise. Assim, a antropologia do cinema pode ocorrer de três maneiras distintas que, apesar das diferentes preocupações, podem se interconectar, dialogar entre si. Uma delas diz respeito aos estudos sobre a comunidade de realizadores, o que poderia ser tratado como uma antropologia da produção fílmica⁴. Tais estudos dão origem aos trabalhos sobre a comunidade de profissionais envolvida na produção de filmes: técnicos, produtores, atores, distribuidores etc.. Aqui interessariam as relações nos diversos “mundos artísticos”, para usar a expressão de Becker (1977). As tensões, as competições e as colaborações entre os diversos segmentos e suas personas sociais no interior destes vários mundos, assim como suas relações com outras esferas da indústria cultural seriam o ponto de preocupação de estudos desta vertente.

Pode-se estudar o cinema através de suas narrativas, pelo modo como imagens, sons, cenas etc., são encadeadas para contar histórias. As narrativas são o manancial que a/o pesquisadora/or tem para acessar a socialidade, as dinâmicas culturais e históricas. Entende-se que aquilo que os filmes contam, a maneira como isso é realizado, são projeções dos contextos históricos e sociais

⁴ Baseio-me nas discussões empreendidas por Ribeiro (2008, 12), a respeito das possibilidades de antropologia(s) do cinema narrativo comercial.

em que estes filmes são produzidos e criados. Dois exemplos clássicos podem ser mencionados: *O crisântemo e a espada* (2002), de Ruth Benedict e publicado em 1946, e *The study of culture at a distance* de Margaret Mead e Rhoda Métraux de 1953 (2002). O filme enquanto obra artística e como narrativa – implicando tanto na esfera da produção como internamente à história que se conta – é tomado como irradiação da cultura: vê-se no filme a socialidade que o realiza ou, como destacado por Benjamim (1994), o filme é obra coletiva.

É inegável a preponderância que as histórias ocupam, seja como for que sejam narradas, na vida humana. Nossas subjetividades são traçadas pelas formas como narramos nossa própria vida e por todas as inúmeras maneiras pelas quais vamos situando o mundo através das histórias que ouvimos, vemos, contamos ou lemos. Neste sentido devo ressaltar que cinema é aqui tomado como uma complexa elaboração artística que envolve produção, distribuição, exibição, desempenho e criação de peças específicas cujo resultado, o filme, pode ser trabalhado em seu âmbito interno, sem perder de vista a relação que há entre essas esferas. Além deste tipo de entendimento, um filme também é aquilo que fazemos dele, o que sentimos e como interpretamos ao que assistimos, seja na sala escura, seja ao abrigo de nossas casas.

Entender de que modo as imagens e os sons agem na vida das pessoas e tentar compreender como estas recebem estes componentes é, portanto, uma das possibilidades da antropologia e de suas relações com o cinema e com o audiovisual em geral. Descrever e interpretar como as pessoas agem, através e participando destas imagens, faz com que tenhamos de notar o/a espectador/a como elemento não apenas receptor, mas como esfera dinâmica que reflete e projeta o conjunto de imagens e sons ao qual é exposto e com o qual se envolve e o recria, o reinterpreta e o refaz. Aqui já surgem dois questionamentos: recepção ou espectadorialidade? A qual destas noções os estudos empreendidos sobre as maneiras como o cinema é percebido se filiam? Qual destas noções deve guiar uma etnografia sobre público e cinema?

É certo que o cinema, com suas imagens, sons e modos narrativos participa dos sentidos e das percepções que são construídas sobre o mundo. A partir do inconsciente óptico revelado pelas tecnologias de reprodutibilidade técnica

(BENJAMIN, 1994), o que alterou o modo como percebemos o que está à nossa volta e, pela proximidade das imagens fotográficas ou cinematográficas com o onírico, com o que temos no mais recôndito interior, o cinema constitui um dos horizontes imaginativos (CRAPANZANO, 2004) através dos quais se vivenciam as esferas do real. Desde sempre, o cinema produz imagens do mundo, que têm consequências sobre os sentidos da própria ideia de humanidade. Tais sentidos são percebidos e construídos por quem assiste aos filmes, são elaborados pelas plateias, por grupos de espectadoras/es.

Definitivamente, o cinema participa da construção incessante do que podemos articular como possível ou impossível, como real ou irreal, da construção do nosso imaginário, enfim. A maneira como vemos um filme é sempre ativa e relacionada com as etapas e circunstâncias históricas que vivemos coletivamente e que, por certo, estão marcadamente relacionadas com nossas intimidades, ou (ex)timidades, conforme uma expressão lacaniana. A recepção de um filme é ato dinâmico e se relaciona com a produção de nossas identidades, das diferenças que nos incluem e excluem, com nossa humanidade.

Explorações: muitas perguntas e algumas pistas.

Como abordar a complexidade que envolve o ato de assistir a um filme? Que técnicas devem ser empregadas? Quais pessoas podem tornar-se interlocutoras? Que perguntas elaborar?

É claro que estas são questões cujas respostas vão depender do tipo de indagação que guia a pesquisa empreendida. No entanto, por mais comum que possam parecer à primeira vista, as respostas vão conduzir e revelar também o tipo de posição teórico-metodológica da investigação.

No caso das pesquisas mencionadas no início deste texto, alguns dados preliminares apontam a necessidade da utilização de distintas abordagens para a obtenção de respostas por parte do público comum nas salas de cinemas da cidade de Goiânia. Estes espaços estão situados, principalmente, em *shoppings centers*. Além deste tipo de estabelecimento, em Goiânia existem, atualmente,

cerca de cinco principais cineclubes, sendo que dois deles têm longa duração no cenário urbano da cidade. Além disso, a Universidade Federal de Goiás conta com um cinema dentro de seu campus onde são exibidas mostras temáticas com debates.

As idas a campo, nestas etapas iniciais⁵, se restringiram a dois *shopping centers*. Um deles considerado um espaço popular, dada sua localização, o tipo de edificação, o conjunto de lojas, a oferta de serviços, assim como o tipo de películas exibidas, ou seja, as chamadas *blockbusters*. O outro, localizado em região considerada de classe média a classe média alta, e com fartura de recursos e serviços urbanos. As salas localizadas neste *shopping* abrigam anualmente um festival de cinema e uma mostra, eventos importantes no calendário cultural da cidade.

Realizei também algumas observações gerais em filas para compra de ingressos, saídas das salas e banheiros femininos, muito utilizados logo após o término da exibição dos filmes. Nestes momentos era fácil iniciar uma conversa, discutir alguns aspectos do filme assistido. A aplicação do questionário foi, em realidade, uma tentativa de teste sobre o tipo de perguntas cabíveis e importantes. De modo geral, todas as pessoas pararam e se dispuseram a respondê-lo. Este tinha dois grupos de questões: um mais para a caracterização socioeconômica; e outro que indagava sobre preferências, motivos para ir ao cinema, diferenças entre ver um filme em casa ou assisti-lo no cinema. Esta parte do questionário trazia questões que se acercavam dos aspectos mais subjetivos da assistência, quando, por exemplo, se perguntava qual era a parte do filme que mais tinha chamado a atenção.

A maioria dos que foram abordados prontificou-se a ouvir as perguntas e respondeu com atenção. Grande parte dos/as entrevistados/as era constituída por jovens, formando duas faixas etárias principais: de 18 a 22 anos e de 23 a 28. Em número menor, um grupo variado com idades acima de 29 anos. A maioria absoluta, entre as faixas mais jovens, era de estudantes, nos cinemas do *shopping*

⁵ A aplicação de questionários ficou a cargo de minhas orientandas de PIBIC e PIVIC, Morgana Souza Assunção e Dani Soares e do aluno de graduação em ciências sociais, Bruno Teófilo.

de classe média e estudantes/trabalhadores/as no popular. Dado o horário em que o questionário foi aplicado, final da tarde e num final de semana, grande parte havia ido ao cinema por diversão, lazer. Acrescente-se que os pesquisadores são bastante jovens, todos com até 19 anos, e isso fazia com que abordassem com maior facilidade pessoas de idades próximas.

De um modo geral, as conversas mais espontâneas e as respostas ao questionário apresentaram algumas semelhanças. Nos dois tipos de *shoppings* o público disse preferir assistir a um filme na “sala escura”, como alguns definiam o ambiente. Diziam, ainda, ter ido ao cinema depois de uma rápida “pesquisa” entre amigos ou, com uma assiduidade menor, na internet.

Nota-se que apenas as respostas rápidas a um questionário são insuficientes. O ideal é poder estabelecer vínculos com o público, mesmo que rápidos, e explorar a situação e a posição das pessoas diante dos filmes assistidos. Neste sentido, as observações e discussões realizadas em alguns debates no Cine UFG durante mostras específicas de cinema revelaram-se um meio interessante para adentrar-se no universo das ressignificações e sentidos dados aos filmes.

Numa destas ocasiões realizou-se uma discussão sobre o filme *Dzi Croquettes*. A plateia era formada por estudantes de diversos cursos da universidade, por professores convidados e por pessoas de escolas próximas do entorno do campus II, onde fica localizado⁶ o cinema. Foi interessante observar duas reações distintas, mas complementares, ao filme. O grupo constituído pela assistência mais jovem, aquelas pessoas que não viveram o período, ou tinham pouquíssimas lembranças do período da narrativa do documentário, reagiu com espanto e admiração. O que mais se ouvia eram observações sobre o “vanguardismo” do grupo, a ousadia da proposta cênica e de vida dos Dzi. Saltava aos olhos o tipo de dança praticada, as coreografias, os figurinos e, principalmente, os corpos daqueles homens. Um dos participantes disse: “hoje o corpo é mais malhado, não é esguio”. Outro: “que coisa inédita! Quer dizer que tinham estas propostas já naquele tempo?”. Aqui o aspecto geracional na recepção de uma narrativa fílmica se evidencia.

⁶ O Campus II da UFG fica próximo de bairros periféricos da região norte da cidade de Goiânia.

Enquanto a plateia mais jovem fazia referências surpresas ao período em que o grupo Dzi Croquettes atuou, a parte da assistência formada por pessoas que viveram aquele período apresentou dois tipos principais de manifestação. Uma, mais distanciada, pode-se dizer, procurava discutir a proposta artística dzi no âmbito das alternativas dos anos 70. Outra, mostrava-se ressentida. Em ambos os casos havia o esforço de realização de uma memória ativa e relacionada, tensamente, com os embates políticos daquele período, revividos e ressentidos no presente.

Tanto com o emprego de questionários, como através da realização de entrevistas abertas e em observações nos espaços circundantes das salas de cinema, ou em debates, nota-se que a participação do público é sempre ativa. O motivo para ir ao cinema; os momentos destacados no filme visto; as companhias escolhidas; o ressentir e rememorar são atitudes criativas e dinâmicas relacionadas com contextos múltiplos.

Quando se aplica um questionário na saída do cinema, um problema é o de que as pessoas estão em movimento e o tempo que pretendem ou que podem dispensar respondendo a questões inesperadas – ainda estão sob o impacto do filme – é exíguo. Além disso, é necessário depurar as questões se a pretensão for chegar mais perto do campo emocional e afetivo que o filme provoca. Tal aproximação só é mais bem obtida com outras abordagens. Uma delas é a da conversa mais ampla com grupos específicos.

De qualquer maneira, ressaltamos a condição ativa do público e a necessidade de variadas abordagens a fim de abarcarmos a multiplicidade de sentidos que um filme recebe por quem o assiste. Tal ato, frisamos, é sempre dinâmico e multifacetado.

Percursos possíveis: questões em aberto.

Destacamos aqui que questões sobre as conexões metodológicas entre antropologia e estudos de recepção, entendendo-os como sendo a compreensão do modo como o mundo cinematográfico é visto, através de seus produtos

particulares, por aqueles e aquelas que consomem cinema, são complexas e necessitam de diversas abordagens. A necessidade de se reconhecer a agência do/a espectador/a, filia-se às preocupações expressas por Mascarello (2001; 2005) sobre o papel secundário dos estudos de recepção cinematográfica nas pesquisas brasileiras sobre cinema. Uma dessas preocupações está relacionada a uma recorrente atenção às análises internalistas que valorizam o cinema como textos em detrimento de como as plateias, as pessoas vivenciam e percebem o cinema. A interpretação dada aos filmes por diferentes pessoas, com interesses variados e prazeres múltiplos e contraditórios é processo “politicamente ambivalente” (SHOAT e STAM, 2006).

Neste sentido, falar em consumo permite abrir um diálogo que pode ser instigante com o campo dos estudos antropológicos do consumo. A proposta geral desses estudos – em Canclini (2001) e Appadurai (1986), por exemplo – tem sido a de ressaltar como as mercadorias são ressignificadas pelos/as “consumidores/as”, algo que devemos notar em relação aos filmes, com uma hipótese metodológica para os estudos de recepção. Mas é importante notar que essa ênfase na ressignificação (tema que aliás pode remeter a Sahlins (1997) criticando o “pessimismo sentimental”, por exemplo) deve ser o ponto de partida da pesquisa, a hipótese inicial que lhe dá impulso, e não seu ponto de chegada, a conclusão em que encontra seu desfecho.

É necessário entender o cinema como representação e como produtor de afetos e sentidos no interior de um quadro que compõe o sistema mundial (DUSSEL, 2002; MIGNOLO, 2003). Isso quer dizer que, a depender do tipo de produção e da conexão da obra fílmica com o contexto em que sua audiência vive, outras relações podem ser enfatizadas: entre o local – quem assiste ao filme – e o mais distante – quem produz e quem vende, por exemplo. Para Canevacci (2001) estas relações podem ser compreendidas a partir da noção de *glocal* que traduziria uma interpenetração entre o local – esfera da experiência mais direta do espectador/a – e o global, face mais ampla das interferências mundiais ou globais. Estes entrecruzamentos ocorreriam nas experiências comunicacionais, na produção e consumo das formas midiáticas.

No caso do cinema é necessário mencionar que quando assistimos a um filme nos transportamos para outros mundos imaginários, outros locais e outras paisagens. É a esta viagem que a pesquisa sobre percepção e recepção fílmica deve atentar. Há similaridade entre ver um filme – quando nos deslocamos para outros mundos imaginativos – e a viagem etnográfica, na qual também nos deslocamos para podermos compreender a alteridade, seja ela próxima ou distante. Como abordar estes deslocamentos nas pesquisas? Quais os instrumentos mais adequados?

Em estudos sobre a espectadora ou o espectador de filmes comerciais, deve-se atentar, também, para os sentidos do ficcional. Qual é a percepção que temos da ficção, o que é um fato ficcional? Como se diferencia a esfera da ficção em relação à esfera da chamada realidade? Será que as pessoas fazem distinção entre real e fantasia? O que é imaginado? A noção de imaginação adotada aqui se refere ao conceito de horizontes imaginativos, desenvolvido por Crapanzano (2004). Ressalto sua proposição de considerarmos a imaginação, por intermédio da diferença cultural, como instância propiciadora de sentidos para a experiência humana, ao articular possibilidades e impossibilidades, fechamentos e aberturas. A imaginação produz o possível e o impossível, produz e limita modos de a experiência fazer sentido. Os horizontes imaginativos, trabalhados pelo autor como categorias de análise histórica, intercultural e psíquica relacionam, assim, a experiência e suas interpretações:

My concern is with openness and closure, with the way in which we construct, wittingly or unwittingly, horizons that determine what we experience and how we interpret what we experience (if, indeed, we can ever separate experience from interpretation) (CRAPANZANO, 2004, p. 2).

Além disso, deve-se também ter a atenção voltada para as características do público, para os modos como as pessoas que assistem aos filmes se comportam e como se constituem as plateias, os grupos consumidores, os espectadores e as espectadoras.

Pode-se dizer que o ato de frequentar salas de cinema, de assistir filmes com uma certa assiduidade, de acompanhar notícias sobre atores e atrizes, diretores/as

pode constituir tipos distintos de cinefilia, dependendo da intensidade com que estas coisas são feitas. Sabemos que a cinefilia acompanha, ao menos em algumas cidades brasileiras como São Paulo⁷, o desenvolvimento urbano e faz parte de estilos de vida. Grupos distintos de espectadores/as constituiriam diferentes graus de cinefilia. Da prática comum de ir ao cinema eventualmente a constantemente; assistir a filmes em casa torna necessária a discussão, em pesquisas de recepção, sobre o que é cinefilia. Existiriam diferentes tipos de público cinéfilo? Como os diferentes públicos contribuem, ou não, para as distintas classificações dadas aos filmes? Quem consome cinema, como o faz e que significados dá a esta experiência? Estas constituem algumas das perguntas cruciais.

A fim de elaborar uma apreciação sobre os estudos de recepção, teremos de privilegiar o conhecimento construído a partir da descrição do contexto espacial e temporal das audiências, o que determina as atribuições de sentido que estas dão à experiência de assistir a um filme. Assim, classe social, idade, gênero, raça, entre outros marcadores sociais, deverão ser levados em conta na estruturação das audiências. Mais do que isso, procuraremos verificar como os/as autores/as respondem aos desafios metodológicos. Lembramos que, para se entender o sentido dado pelo público ao cinema, é preciso relacionar, na fala daquele, a questão da estrutura com a da agência.

Os filmes participam de uma dinâmica narrativa que envolve a cultura em um mundo internacionalizado, exigindo, desse modo, reconhecer aquilo que Bhabha (s.d.; 2001) chama de “*the right to narrate*”. Essa proposição possibilita pensar a complexa rede narrativa em que estamos inseridos, seus encadeamentos e disputas por legitimar algumas narrativas e não outras. No interior dessas disputas, as artes, entre outras esferas, desempenham importante papel:

The arts and humanities contribute to such a national enterprise by developing the “right to narrate” – the authority to tell stories that create the web of history and change

⁷ Pesquisa sobre a frequência aos cinemas nas décadas de 45 e 50, em São Paulo em comparação com o público da Mostra Internacional de Cinema, destacando-se o estilo de vida e os usos da e na cidade dos diferentes públicos. Ver: Almeida, 1996.

the direction of its flow. To talk of narrative as the moving spirit of "culture" is to recognize that whether culture is elite or popular, Don Giovanni or Star Wars, it is the very soul of cultural creativity to place upon us the burden of historical representation and the responsibility of aesthetic and ethical interpretation. [...]

The right to narrate is not simply a linguistic act; it is also a metaphor for the fundamental human interest in freedom itself, the right to be heard, to be recognized and represented. Such a right might inhabit an artist's hesitant brush stroke, be glimpsed in a gesture that fixes a dance movement or become visible in a camera angle that stops your heart. Suddenly, in painting, dance or cinema you renew your very senses of personhood and perspective, and in that process, you understand something profound about yourself, about your historical moment, about what gives value to a life lived in a particular town, at a particular time, in particular social and political conditions. (BHABHA, s.d.).

A espectadora, o espectador, as audiências narram o que viram, narram os filmes assistidos, pois o ato de assistir é, em si mesmo, complexo, envolvendo dinâmicas que trazem à tona tanto a espectadorialidade como a narrativa que é apropriada por ela. Aqui é necessário atentarmos para as relações entre aquilo que os/as realizadores/as pretendiam quando fizeram o filme e os modos como este é interpretado pelas diferentes plateias. Esta discussão diz respeito, também, à contribuição da noção de modo de endereçamento, uma vez que, como vimos discutindo, espectadores/as não são entidades fixas, imóveis.

A noção de modo de endereçamento proposta por Ellsworth (2001), ao discutir teorias do cinema e sua aplicação nas práticas educacionais, é crucial para a reflexão sobre espectadorialidade/recepção dos filmes por apontar uma relação entre filme e público. Ellsworth (2001, p. 11) parte do tópico e da pergunta que indaga "quem este filme pensa que você é?" para explicitar o modo de endereçamento "como um conceito que se refere a algo que está *no* texto do filme e [...] age de alguma forma sobre seus espectadores imaginados ou reais, ou ambos". Segundo Ellsworth (2001, p. 13), "o evento do endereçamento ocorre em um espaço que é social, psíquico, ou ambos, entre o texto do filme e os usos que o espectador faz dele". Assim, a noção se refere a um evento e a um processo que abarcam um entrelugar, uma instância que não está situada nem no filme, nem na plateia, mas entre estas esferas. Esse evento se faz notar, em todo o tipo de obra:

há sempre um entrelugar em que a dinâmica da recepção, da audiência ocorre. Isso nos leva a desconstruir o simplismo esquemático que contrapõe emissão e recepção. Modo de endereçamento é, como sublinhado por Ellsworth (2001), uma “estruturação” (p. 17) entre filme e espectador/a, entre “o texto de um filme e a experiência do espectador” (p. 12).

No mesmo sentido dado à discussão antecedente, ao apresentar as principais correntes que estudam e valorizam o/a espectador/a nas teorias do cinema, Stam (2003, p. 256), nos lembra que “os espectadores moldam a experiência cinematográfica e são por ela moldados, em um processo dialógico infinito”. Mesmo que seja de modo não explicitado, os filmes “pensam” em um/a espectador/a ideal, são obras realizadas para certo público, no entanto, os públicos reinterpretem estas determinações e elaboram outras possibilidades de leitura das histórias, de experiências com o cinema.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Heloisa Buarque de. Janela para o mundo: representações do público sobre o circuito de cinema de São Paulo. José Guilherme Magnani & Lillian de Lucca Torres (orgs.). Na metrópole: textos de antropologia urbana. São Paulo, EDUSP/FAPESP, 1996.

APPADURAI, Arjun. The social life of things: commodities in cultural perspective. Cambridge : Cambridge University Press, c1986.

BECKER, Howard. "Mundos Artísticos e Tipos Sociais". Arte e Sociedade: ensaios de sociologia e arte. (org.) Gilberto Velho. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

BENEDICT, Ruth. O crisântemo e a espada. SP: Perspectiva, 2002.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Braziliense, 1994.

BHABHA, Homi. The right to narrate. Chicago: University of Chicago, s.d. (Reflexions 2000 Series). Disponível em: <http://www.uchicago.edu/docs/millennium/bhabha/bhabha_a.html>. Acesso em: 2 mar. 2007

BRASIL, Ministério da Cultura. Cultura em números: anuário de estatísticas culturais - 2ª edição Brasília: MinC, 2010.

CANCLINI, Nestor Garcia. Consumidores e cidadãos – conflitos multiculturais de globalização. Trad. Maurício Santana Dias. 4 ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

CANEVACCI, M. Antropologia da comunicação visual. Rio de Janeiro: DP&A, 2001
CRAPANZANO, Vincent. Imaginative horizons: an essay in literary-philosophical anthropology. Chicago: University of Chicago, 2004.

DUSSEL, Enrique. Ética da libertação na idade da globalização e da exclusão. Tradução Ephraim Ferreira Alves, Jaime A. Clasen e Lúcia M. E. Orth. Petrópolis-RJ: Vozes, 2002.

ELLSWORTH, Elizabeth. Modo de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). Nunca fomos humanos. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 7-76.

MASCARELLO, Fernando. Notas para uma teoria do espectador nômade. Novos Olhares. N. 07. SP: ECA/USP, 2001.

MASCARELLO, F. Mapeando o inexistente: os estudos de recepção cinematográfica, por que não interessam à Universidade brasileira?. Contemporanea, Vol. 3, no 2. UFBA. Julho/Dezembro 2005

MEAD, Margaret; MÉTRAUX, Rhoda. A study of culture at a distance. Oxford and New York: Berghan Books, 2000.

MIGNOLO, Walter. Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

RIBEIRO, Marcelo R. S. Da economia política do nome de 'África' – a filmografia de Tarzan. Dissertação de mestrado apresentada no programa de Pós-graduação em Antropologia social da UFSC. (mimeo). 2008.

SAHLINS, Marshall. O "pessimismo sentimental" e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um "objeto" em via de extinção (parte I). Mana, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, 1997.

SHOAT, Ella; STAM, Robert. Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac e Naify, 2006

STAM, Robert. Introdução à teoria do cinema. Campinas, SP: Papirus, 2003.

Fragmentos da cidade cartão-postal:

*o Rio de Janeiro no cinema documentário e ficcional dos anos
1900-1930*¹

Danielle Crepaldi Carvalho²

¹ *Porção considerável deste artigo foi redigida durante a temporada que passei na Universidade Paris III – Sorbonne Nouvelle (período no qual usufruí de bolsa de Doutorado-Sanduiche da CAPES). Agradeço ao professor Michel Marie, orientador em terras estrangeiras, pelo acompanhamento da pesquisa em Paris, bem como a leitura e os apontamentos tecidos ao texto; e à orientadora Miriam Gárate (IEL/UNICAMP), por indicações bibliográficas e cinematográficas, e pelo fomento do debate acerca delas.*

² *Doutoranda na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), onde conclui tese que investiga a relação que os cronistas brasileiros de 1894 a 1922 estabeleceram com o cinema. Coorganizadora de edições anotadas de uma seleta de contos de João do Rio e do conjunto dos contos de Antonio de Alcântara Machado. Tem publicados artigos que tocam a interface literatura/cinema, seus dois campos de interesse (A poesia da cidade moderna: uma leitura de “Rien que les Heures” (1926), de Alberto Cavalcanti; As mulheres fatais de Alla Nazimova e Greta Garbo, representação e realidade na recepção crítica brasileira de duas películas). É editora do blog Filmes, filmes, filmes! (<<http://ofilmequeviontem.blogspot.com.br/>>).*

e-mail: megchristie@gmail.com

Resumo

Este artigo busca investigar o papel que desempenhou o cinema dos primeiros tempos na construção de um imaginário de um Rio de Janeiro cosmopolita, alinhado às nações da Europa que lhe serviam de modelo, ao mesmo tempo em que se destacava delas por suas vicejantes belezas naturais. Os objetos de estudo serão alguns filmes de ficção e documentários produzidos na cidade entre os anos de 1900-1930, bem como crônicas publicadas por escritores brasileiros em jornais e revistas do período. A análise estabelecerá como contraponto a imagem da cidade que é esculpida na fotografia de Augusto Malta e especialmente na produção cronística de João do Rio dos anos de 1900. O percurso pelo *corpus* desembocará no filme de Hollywood *Flying Down to Rio* (*Voando para o Rio*, 1933), ratificador do imaginário estabelecido pelos filmes nacionais analisados.

Palavras-chave: João do Rio; crônica; literatura brasileira; documentário silencioso.

Abstract

This article aims to investigate the role played by the movies produced in the first three decades of the 20th century in the construction of an imaginary of a Rio de Janeiro as cosmopolitan as the European cities, which have influenced the design of its streets and its way of life. Fictional movies and documentaries from the years 1900 to 1930 will serve as objects of this present study, as well as short texts written by Brazilian writers from newspapers and magazines published in Rio de Janeiro during this period of time. The analysis will establish as a counterpoint to the way the image of the city is sculptured in the photography of Augusto Malta and especially in the chronicles of João do Rio written in the years 1900. The study of the *corpus* will reach its end in *Hollywood's Flying Down to Rio* (1933), which subscribes to the imagination constructed along the first three decades of the century.

Keywords: João do Rio; chronicle; Brazilian literature; silent documentary.

Introdução: o Rio de Janeiro sonha Paris

Na entrada do século XX, o Rio de Janeiro, então capital do país, encarava pela frente o árduo desafio de se modernizar. A campanha pela transformação da cidade acanhada e pestilenta, em retrato de um Brasil próspero, estava no cerne das preocupações do governo republicano (ARAÚJO, 1993). No âmbito urbano, a administração da capital, encabeçada pelo prefeito Pereira Passos, encetou uma série de esforços de remodelação urbana no intuito de escoimar a cidade dos criadouros de doenças e de transformá-la arquitetonicamente. A área que mais sentiu os efeitos das reformas – intituladas “bota-abaixo”, o que sublinha a abrangência e intensidade da intervenção – foi a central: derrubaram-se cortiços e logradouros antigos; rasgaram-se largas avenidas e ruas de traçado regular no espaço onde antes havia vielas assimétricas. Os pobres que habitavam esses espaços foram expulsos para os subúrbios; subiram os morros. O restante da população, acostumada a palmilhar tais ruas e frequentar seus botequins, casas de pasto e divertimentos (teatros, boliches, museus), via-se obrigado a recorrer às memórias para fugir ao esboroamento do presente.

O cenário do Rio de Janeiro do “bota-abaixo” em muito se assemelhava àquela da cidade que ele tomara como modelo, antes de ela ser submetida às medidas incisivas do prefeito Georges Eugène Haussmann (1853-1870). A Paris dos traçados retilíneos, dos largos bulevares e dos amplos imóveis também fora uma cidade insalubre, recortada por ruelas úmidas e pouco arejadas – pelas quais se espalhavam construções, em sua grande maioria, sem água corrente –, e ameaçada por epidemias que constantemente grassavam a população (segundo Leonard Pitt, apenas as duas grandes epidemias de cólera de 1832 e 1849 fizeram quarenta mil vítimas). Os caminhos de ferro encurtaram a distância que separava Paris da *campagne*, multiplicando o número de habitantes da capital, o que levou a população a dobrar de tamanho na primeira metade do século XIX, ultrapassando a cifra de um milhão de pessoas (PITT, 2002).

Como seu modelo europeu, também o Rio de Janeiro desejava apagar de sua topografia o passado de acabrunhamento: as doenças engendradas especialmente

nos logradouros apinhados de gente, espalhados pela zona central da cidade, intensificadas pelo clima tropical, davam-lhe destaque ao redor do mundo, afastando de seu solo não só os visitantes como as companhias artísticas que viajavam a América do Sul em turnê – o falecimento da proeminente atriz portuguesa Georgina Pinto, em 1903, em decorrência da febre amarela, em nada cooperou para a propaganda positiva do Brasil no exterior. Data dos primeiros anos do século XX a introdução de medidas drásticas tanto no sentido material de sanear a cidade, eliminando-lhe os focos de doenças, como no simbólico: urgia fazer a capital do país refletir a imagem de sucesso da forma de governo instaurada em 1889 (ARAÚJO, 1993, p.26-27).

Como a Paris de meados do século XIX, o Rio de Janeiro vivia, no início do XX, um *boom* populacional, especialmente em virtude da imigração. Aponta Araújo que, em 1906, em torno de 20% dos cerca de 800 mil habitantes da capital eram imigrantes e 25%, deserdados. Outra porção significativa da massa cidadina era composta por gente que trabalhava em troca de alimentação e moradia. Uns e outros enfeixavam 50% da população. A capital federal era, portanto, composta por uma maioria de miseráveis, o que se fazia evidente pelos cortiços insalubres que abrigavam muitos, espalhados pelo centro da cidade (Idem, p.31-32).

O esforço de remodelamento urbano da capital segue o modo planificador francês, como antes ocorrera, por exemplo, às cidades de Estocolmo, Viena e Buenos Aires, lembra Araújo. Expulsa do centro com a destruição de suas moradias, a população empobrecida foi obrigada a refugiar-se às margens da cidade, ela que fora simbolicamente posta às margens do governo republicano. À expulsão segue o “bota-abaixo”; e não demora até que os cronistas da cidade em mutação experimentem o mesmo dúbio sentimento que acometera os parisienses frente às medidas de Haussmann. Se os novos bulevares parisienses convidavam à *flânerie* escritores como Théophile Gautier e George Sand, outros, como Charles Garnier – o arquiteto da nova Ópera de Paris –, não muito tempo depois sublinhariam o tédio que os novos traçados límpidos emprestavam à velha cidade: *“Nous refusons que l’ennui domine notre saine et nouvelle ville. Nous voulons des*

*vues originales incompatibles avec l'excessif et l'odieux usage de la ligne droite.*³
(PITT, 2002, S/N). João do Rio (o pseudônimo mais conhecido do escritor Paulo Barreto) produzirá formulação semelhante no início de 1908 – dois anos após a inauguração, no Rio de Janeiro, da hausmanniana Avenida Central –, ao fitar a destruição de outro dos monumentos da velha cidade, a Praça do Mercado:

A mudança! Nada mais inquietante do que a mudança – porque leva a gente amarrada essa esperança, essa tortura vaga que é a saudade. Aquela mudança era, entretanto, maior do que todas, era uma operação da cirurgia urbana, era para modificar inteiramente o Rio de outrora, a mobilização do próprio estômago da cidade para outro local. Que nos resta mais do velho Rio antigo, tão curioso, tão característico? Uma cidade moderna é como todas as cidades modernas. O progresso, a higiene, o confortável nivelam almas, gostos, costumes, a civilização é a igualdade [...]. [...] todas as cidades modernas têm avenidas largas, *squares*, mercados, palácios de ferro, vidro e cerâmica. As cidades que não são civilizadas são exóticas, mas quão mais agradáveis. Não há avenidas, há outras coisas, e quem vinha ao Rio gozava o interesse de uma cidade diferente das outras e tão curiosa no seu feitiço, como é Toledo na sua maneira, como é o Porto, como o são algumas cidades da Itália, onde ainda não entrou o progresso, que estende logo um cais, destrói 20 ruas e solta sobre as ruínas um automóvel.

O Rio, cidade nova – a única talvez no mundo – cheia de tradições, foi-se dela despojando com indiferença. De súbito, da noite para o dia, compreendeu que era preciso ser tal qual Buenos Aires, que é o esforço despedaçante de ser Paris, e ruíram casas e estalaram igrejas, e desapareceram ruas e até ao mar se pôs barreiras. Desse descombro surgiu a *urbs* conforme a civilização, como ao carioca bem carioca, surgia da cabeça aos pés o reflexo cinematográfico do homem das outras cidades. (JOÃO DO RIO, 2009, p.153-154).

O desconcerto dá o tom da visão que o cronista tem da cidade que o batiza. O excerto foi retirado de sua crônica publicada na *Gazeta de Notícias* no início de 1908 e, no ano seguinte, enfeixado no volume *Cinematógrafo*. Em suas palavras ecoam o desalento apresentado décadas antes por Garnier. O anseio de “civilização”, que apagava o pitoresco em prol de modismos tidos como

³ “Não aceitamos que o tédio domine a nossa sã e nova cidade. Queremos vistas originais incompatíveis com o excessivo e odioso uso da linha reta.” (minha tradução).

ilusoriamente superiores, eliminara da capital os traços que lhe davam o encanto da unicidade. Casas, logradouros, o traçado do mar; tudo cedia à irredutível picareta da municipalidade para dar lugar à cidade civilizada, reflexo de outras tantas cidades que haviam enfrentado o mesmo processo; e ao carioca civilizado, reflexo de tantos homens do redor do mundo disseminados pelo cinematógrafo.

O homem cinematográfico o qual, segundo João do Rio, o carioca buscava mimetizar, certamente não será aquele tomado pelo seu *Cinematógrafo* (1909). Este volume de crônicas dá continuidade ao esforço iniciado pelo cronista-*flâneur* desde os primeiros anos de seu ofício de jornalista, de registrar a cidade que a pátina de civilização buscava encobrir. Esforço que antes empreendera em *Alma encantadora das ruas* (1908), cujas linhas apresentam um desfile ora apaixonado e ora desaprovador à cidade de moleques de rua, de gente paupérrima a habitar hospedarias noturnas, de pedintes, de mendigos, de vendedores de ratos, de presos poetas, de tatuadores de beira do cais. Gente que o anseio municipal de “civilização” empurrava para longe dos olhos da cidade modernizada à moda europeia.

Neste período, que corresponde à primeira década do século XX, a crônica é transformada em espaço de destaque para se construir a memória do passado e esboçar os caminhos do futuro. Gênero híbrido que é, a acomodar o fato – a matéria dura do jornal – à ficção, apresenta-se, segundo Raúl Antelo, como uma das alegorias da modernidade. Composta ao correr dos eventos, para o número que ganharia as ruas no dia seguinte, prefere o confronto direto com os sujeitos que busca retratar à torre de marfim da “arte pura”. Até porque, como bem aponta a citação de Antelo de certa passagem de João do Rio, “não estamos propriamente em um momento de arte pura”. (JOÃO DO RIO, apud. ANTELO, 2011, p.13). A dobra do século XIX para o XX sublinha, no contexto nacional, algo experimentado pelas nações europeias – por Paris, sobretudo, “capital do século XIX”, como afirma Benjamin – desde meados do XIX: técnica e arte entrelaçam-se. A recém-inventada fotografia funda um novo olhar ao objeto, ampliando a percepção que os sujeitos têm dele. O temário multiplica-se, e o retrato logo extrapolará sua função primeira de ilustrador da mensagem para se transformar na

mensagem em si. Multiplicadas, vendidas, as fotografias fundarão a observação do mundo enquanto imagem (BENJAMIN, 1985, p.33-35).

A capital brasileira de início dos anos de 1900, modernizada segundo as principais capitais europeias, aberta como passarela para a convivência no âmbito público, apresenta-se para João do Rio como espaço propício à *flânerie* – como Paris apresentara-se outrora aos seus artistas, conforme ressalta Benjamin⁴. As andanças ao sabor do vento, reexperimentadas pelos *flâneurs* brasileiros, unem-se, em João do Rio, a um objetivo jornalístico de inédita profundidade. O palmilhar pelos desvãos da cidade resulta não raro em contundentes artigos de denúncia às condições degradantes de vida da gente humilde, ou em repositórios preciosos dos usos e costumes que a cidade moderna estava em vias de apagar. Mas o *flâneur* é sobretudo um artista, regido antes pela curiosidade que encerra o desconhecido que pela exagerada reverência ao tempo oriunda da sociedade capitalista.

Na *Alma encantadora das ruas*, e depois no *Cinematógrafo*, João do Rio transformará seus olhos em objetivas cinematográficas: “se a vida é um cinematógrafo colossal, cada homem tem no crânio um cinematógrafo de que o operador é a imaginação. Basta fechar os olhos e as fitas correm no cortical com uma velocidade inacreditável.” (JOÃO DO RIO, 2009, p.4-5), dirá o cronista no prefácio do *Cinematógrafo*, burilando a formulação que já engendrara na conferência “A rua”, estampada primeiro nas páginas da *Gazeta de Notícias* (29 out. 1905) e em seguida na abertura de *A alma encantadora...*: “de tanto ver o que os outros quase não podem entrever, o *flâneur* reflete. As observações foram guardadas na placa sensível do cérebro; as frases, os ditos, as cenas vibram-lhe no cortical.” (JOÃO DO RIO, 2011, p.33). Olhos feitos de cinema, sintomáticos de uma sociedade cada vez mais representada por imagens difundidas primeiro por meio do papel, e depois, pela tela branca.

Os anos de publicação das obras supracitadas são também os da crescente penetração do cinematógrafo na sociedade. Salas de exibição multiplicam-se pela capital a partir de meados de 1907, acompanhando um fenômeno mundial tornado

⁴ Agradeço à Raquel Wandelli Loth, arguta interlocutora em debates sobre o tema. A referência de sua contribuição escrita acerca do assunto está apontada na bibliografia (cf. LOTH, 2012).

possível com a industrialização do processo de produção das fitas. Dentro em pouco, o carioca principiará a fitar sistematicamente o reflexo das cidades modernas do mundo e de seus habitantes. Não demorará a reproduzir seus gestos pelas ruas. Tampouco demorará a ser também ele tomado pelas lentes cinematográficas, personagem principal no vórtice da sociedade de consumo, tencionando não apenas possuir aquela cidade feita palco, mas também possuir-se a si mesmo, nela reproduzido (BENJAMIN, 1985, p.30-43). Seguindo-lhe de perto, captando e orientando seus passos naquele mundo novo, estava a crônica.

A crônica e o cinematógrafo: a construção literária, a (pretensa) objetividade do retrato e o espelhamento de uma cidade cartão-postal

No início de 1908, o cronista Figueiredo Pimentel, autor de uma influente série cronística no jornal carioca *Gazeta de Notícias* (“Binóculo”), propõe aos seus leitores o que denomina “*Matinéas/ Soirées da Moda nos Cinematógrafos*” (SOUZA, 2003). Tratariam-se de sessões especiais, respectivamente às terças e sextas, as quais tinham por alvo a elite que o lia (falamos de um país com cerca de 85% de analfabetos e um abismo a separar ricos e pobres), em especial o público feminino a ela pertencente. O programa compunha o que Pimentel chamava de “Calendário Elegante”, conjunto de afazeres que visavam a preencher o tempo livre daqueles que pouco faziam, o qual se compunha de desfiles de carros e transeuntes pela Avenida Beira-Mar, passeios à Rua do Ouvidor e pela praia de Botafogo e *soirées* no Palace-Theatre.

Cabe a Figueiredo Pimentel não só levar os elegantes ao cinema como mantê-los interessados pelo espetáculo cinematográfico. Para fazê-lo, o cronista não demora a perceber a atração que tinha o público pela imagem de si próprio, exibida na tela – algo a que os irmãos Lumière atentaram desde os princípios do *medium*, como nota Morin: “Lumière revela desde as primeiras sessões os prazeres da identificação e a necessidade do reconhecimento; aconselha os seus

operadores a filmar as pessoas na rua e chega ao ponto de lhes dizer que finjam estar a filmar para “as convidar a representarem” (MORIN, 1970, p.116). Assim, por meio de seus textos, o cronista ora anuncia aos leitores a próxima rotação de certa fita, ora incentiva as empresas cariocas a rodar fitas dos eventos por eles frequentados, ora intermedeia espectadores e donos de salas de exibição, ao, por exemplo, solicitar que estas reprimem a fita de certa regata ou de certo *football match*, atendendo ao pedido de um grupo de senhoras. Vejam-se exemplos:

Vários rowers escreveram-nos solicitando a nossa intervenção, para que os Cinematógrafos Pathé, Rio Branco e Cinema-Palace mandem tirar fitas nas próximas regatas do domingo. Transmitimos o pedido às respectivas empresas. É provável e quase certo que seja tomado em consideração. (PIMENTEL, 1908d, p.3)

Satisfazendo ao pedido de várias senhoras, feito por nosso intermédio, o Cinema-Palace exhibe hoje, em matinée, a fita da Batalha de Confetti. Cabe-nos agradecer a gentileza dos srs. Leal, Labanca & C., proprietários do importante e chic estabelecimento. (PIMENTEL, 1908c, p.3)

Os exibidores brasileiros perceberam desde cedo quão lucrativo seria estabelecerem aliança com os periódicos. Não muitos anos depois, esse percurso a princípio tateado – já que, naqueles anos de 1907-1908, o cinematógrafo apenas principiava a espalhar-se pelo mundo em projeção industrial – seria cabalmente discutido em volumes como *How to run a picture theatre: a handbook for proprietors, managers and exhibitors*, publicado em 1912 pela imprensa da Kinematograph & Lantern Weekly Limited de Londres, livro cuja argumentação sobre o valor dos “*local topical*” estabelece, com riqueza de detalhes, que antes de terem postas sobre si o rótulo de “arte”, as imagens refletidas na tela branca ganhavam a cidade como um gênero de mercadoria entre os outros.

There can be no two opinions as to the value of the local topical film as a means of filling your theatre. Everyone loves to see himself, or herself, or friends, or children, on the screen, and the local topical is the best means of gratifying this desire.

A wide-awake manager will have no difficulty in providing quite a number of business pulling local topical in the course of the year if he only keeps his eyes and ears open. A local cricket or football match, a trade or friendly society's procession through the

*streets of your town, a wedding of local celebrities, a tram ride through the district, or a circular panorama of the sea front, will provide subjects for a number of short films of great local interest, and the immediate result of starring one of these will at once make itself apparent upon the box office receipts.*⁵ (HOW, 1912, p.121)

O guia desenvolve estratégias visando a usufruir-se plenamente da *“irresistible attraction the camera has for all sorts and conditions of people”* (Idem, p.122). À listagem das temáticas que se deveriam privilegiar – eventos desportivos, procissões, acontecimentos sociais envolvendo as figuras conhecidas da cidade, cenários naturais – seguem-se sugestões que tocam primeiro às formas de convocação dos atores-espectadores das fitas e, depois, ao modo como as filmagens deveriam ser realizadas para que os produtores/exibidores obtivessem o maior retorno financeiro possível do montante nelas investido: da larga divulgação ao público do “segredo” referente à rodagem do tópico local, ao enquadramento do maior número possível de pessoas – *“Make exposures of a few feet each upon various scenes at different distances, and use the punching device usually fitted to cameras to mark the different exposures. Test them by developing, and if in order, go ahead.”*⁶ –, à posterior divulgação, pela imprensa e na porta do teatro, da data de sua exibição.

⁵ “Não pode haver duas opiniões no que se refere a considerar-se quão valioso é o filme de tema local enquanto um meio de lotar sua sala de exibição. Todos amam se ver, ou ver amigos, ou crianças, na tela, e o tema local é o melhor meio de saciar este desejo.

Um administrador atento não terá dificuldade de arranjar uma grande quantidade de trabalho, se souber tirar proveito de temas locais ao longo do ano; para isso, terá de ficar de olhos e ouvidos bem abertos. Um jogo de futebol local, um evento comercial ou uma procissão da sociedade pelas ruas da cidade, um casamento de celebridades locais, um passeio de bonde pelo distrito ou uma panorâmica do mar oferecerão assuntos para um número de pequenos filmes de grande interesse para a comunidade local, e o resultado imediato de protagonizar um desses filmes logo se fará sentir nas receitas de bilheteria.” (minha tradução)

⁶ “Realize tomadas do comprimento de poucos pés cada uma, de várias cenas a distâncias diferentes, e utilize o dispositivo de perfuração usualmente disponível nas câmeras para marcar as diferentes tomadas. Teste-as por meio da revelação e, se estiver tudo em ordem, termine o processo.” (Minha tradução)

Nas páginas do guia, o cinematógrafo aparece em toda a sua dimensão comercial. O cinema era produto por excelência daquele tempo marcado pela “reprodutibilidade técnica” sobre a qual fala Benjamin no clássico “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 1987, p.165-196). A produção custosa das fitas exigia um rápido retorno financeiro, daí a necessidade de sua divulgação e a escolha cuidadosa de seus objetos e do enquadramento. No que toca aos objetos, saltam-se aos olhos, na enumeração apresentada pelo guia, os eventos envolvendo, sobretudo, a sociedade abastada. A gênese popular do cinematógrafo, seu preço convidativo a mais esferas da população – quando comparado a divertimentos como o teatro – não necessariamente determinavam que suas camadas menos favorecidas lhe tivessem acesso.

No entanto, detemo-nos aqui numa publicação britânica. Como se esboça a questão em solo brasileiro? Embora, no Brasil, os preços dos ingressos (entre 500 e 1000 réis na primeira década do século XIX) abrissem as portas das salas de exibição às famílias até então desacostumadas a frequentar espaços como o teatro, é certo que a massa de miseráveis habitantes da capital não podia se dar ao luxo de ser seu público fiel. De que modo a assistência nacional determinou a temática apresentada na tela branca? As crônicas publicadas nas folhas cariocas do período nos oferecem pistas para que respondamos essa questão.

Desenvolvo uma pesquisa de doutorado cujo objetivo é investigar a relação que os cronistas brasileiros de fins do século XIX até princípios dos anos de 1920 estabeleceram com o cinema. Personagem fundamental para a construção de minha argumentação é Figueiredo Pimentel, que, julgo eu, teve papel importante no sentido de preparar um público não apenas espectador, mas também ator de cinematógrafo. Seu “Binóculo”, publicado diariamente na *Gazeta de Notícias* entre meados da década de 1900 e primeiros anos da década de 1910, apresentava um retrato edulcorado da elite carioca. Desfilam por esses textos senhores e – especialmente – senhoras vestidos à moda de Paris e repetindo usos e costumes parisienses. As lentes de aumento que dão nome à série cooperam para que o cronista prenda-se a detalhes à primeira vista insignificantes – a gola de certo vestido, a algibeira de certo casaco –, mas que, no entanto, asseguram à dama e ao cavalheiro que os ostentam o pertencimento à *haute-gomme* nascida como

“reflexo cinematográfico” das que habitavam outras “cidades modernas”, como bem aponta João do Rio.

Na cidade tropical desejosa de se tornar Paris, o cinematógrafo tem seus sentidos adensados. As tomadas de curtas durações e diferentes distanciamentos, que segundo o guia britânico serviriam para multiplicar o retorno financeiro dos donos das salas de exibição, no contexto brasileiro são imbuídas de um claro papel simbólico. Ao longo de suas crônicas, Figueiredo Pimentel pede que seus leitores se atenham a determinadas fitas rodadas na Europa, sublinhando que usos e costumes europeus nelas apresentados deveriam ser replicados no Brasil⁷. E, quando os habitantes da cidade passam a ser apreendidos pelas objetivas dos cinematógrafos, Pimentel não se furta a imbuir-se da função de “diretor”, indicando em detalhes como seu público deveria se portar em cena:

É hoje, quarta-feira, o dia consagrado ao Corso de Carruagem. Ontem à tarde já era extraordinário o número de carros e automóveis encomendados. Tornamos a insistir para que as famílias compareçam cedo. Às 5 horas em ponto os operadores do Cinematógrafo Rio Branco e do Cinema-Palace começarão a tirar os instantâneos para as fitas. É preciso, outrossim, que se recomende aos cocheiros e chauffeurs uma velocidade moderada. É conveniente também que as pessoas a pé, ao invés de se sentarem, circulem sempre, passeiem em toda a extensão do Bar. Só assim as fitas sairão esplêndidas. (PIMENTEL, 1908a, p.1)

Argumento que Figueiredo Pimentel toma o cinema como espaço por excelência de concretização do ideal de cosmopolitismo que ele defende em seus textos, ideal que fora igualmente proposto pelo governo republicano quando este impôs ao Rio de Janeiro o traçado das ruas e a arquitetura da Europa. Nas telas dos cinematógrafos, inseridas as fitas brasileiras em programas que contavam com fitas rodadas nos países europeus, estabelecia-se uma continuidade simbólica entre a Europa e o Brasil. A ilusão de cidade progressista era ainda uma vez

⁷ Eis o que o cronista diz sobre a Mi-Carême, festa parisiense que ele propunha ser realizada no Rio de Janeiro: “Fomos ver a Festa da Mi-Carême em Paris, no Cinematógrafo Rio Branco. É esta a festa que se projeta no Rio.” Cf. PIMENTEL, 1908b.

ressaltada porque, de acordo com o que se apreende pelas crônicas de Pimentel, eram cinematografadas apenas as ruas recém-reformadas, pelas quais circulavam homens e mulheres vestidos segundo a última moda de Paris. Somavam-se a elas as cenas tomadas no belo panorama natural da cidade, como, por exemplo, as regatas ocorridas na Baía de Guanabara. Os demais sítios – ou seja, grande parte da cidade – eram postos na penumbra, bem como a população pobre que os habitava. Na ilusão construída pelo cinema, o Rio elegante, mimese da Europa, parecia ser o único existente.

Foge ao escopo deste artigo a análise detalhada da série cronística de Figueiredo Pimentel. Meu objetivo, a partir de agora, é centrar-me em alguns exemplares da produção cinematográfica realizada no Brasil entre 1900-1930, no intuito de pensar como esse imaginário de Rio de Janeiro esboçado por Pimentel e pelas fitas rodadas no Rio de Janeiro nos primeiros anos do século XX repercutiu nos filmes posteriores. Como o *corpus* cinematográfico nem sempre pôde ser apreendido, uma vez que poucos filmes sobreviveram ao tempo, deterei-me, vez por outra, em discursos escritos que o narram.

*

O cinema dos primeiros tempos aparava as arestas do Rio de Janeiro, pintando-o como uma cidade bela e promissora. Num primeiro momento, a ilusão deleitante foi vendida aos próprios cariocas, desejosos de imagens organizadas do presente em que se apoiassem. Imagens que, nas décadas anteriores, a revista de ano se ocupava de suprir, como afirma Flora Süssekind em *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro* – competente estudo sobre a obra teatral de Arthur Azevedo. Süssekind argumenta que o gênero em questão funcionava como forjador de um ideal de nação moderna, que tinha o Rio de Janeiro como símbolo do Brasil e ideais europeus como alvo: “A Capital: encenação de um Brasil que se deseja moderno, de uma população que troca seu velho figurino por sapatos e paletós obrigatórios, [...]”, a “Capital que inventa um Brasil com fisionomia europeia é, ela mesma, uma invenção.” (SÜSSEKIND, 1986, p.15). Amparando-se nas convenções do gênero, repleto de movimento, de interlocutores e de mutações faustosas, a revista de ano encenava as intensas transformações políticas, sociais

e urbanísticas que a capital experimentava ou estava em vias de experimentar, entre os anos de 1870-1900.

Süssekind põe fecho à análise em 1907, ano em que Arthur Azevedo escreve sua última revista, a única a sair publicada apenas em folhetim. Naquele momento, os palcos não mais precisavam encenar as miragens de progresso sonhadas pelos escritores, uma vez que elas já estavam incrustadas materialmente no solo da capital, defende a ensaísta (Idem, p.155). Uma vez tendo se tornado acontecimentos, tais miragens ganhavam, então, o espaço do jornal, no qual poderiam realizar outra característica intrínseca ao gênero: “seu desejo de representar ‘tudo’ e ‘no calor da hora’, sua mimesis desesperada” (Idem, p.111). Não teria o cinematógrafo, pelo seu imediatismo – pergunto-me –, ocupado o papel outrora desempenhado pela revista de ano? Uma vez que já existia empiricamente a cidade ficcional criada em cena pelas revistas, não seria o cinematógrafo, pelo suposto realismo que repunha à ação, o *medium* por excelência para tomá-la? Não parece coincidência que o crepúsculo da revista de ano tenha ocorrido ao mesmo tempo em que as salas de exibição começaram a se espalhar pela capital, transformando o espectador num só tempo em público e ator da vivência no espaço da cidade moderna.

Cidade, como vimos, também transformada em ficção, por meio do processo de seleção empreendido pelos operadores das câmeras. Ficção, não muito tempo depois, reverberada aos quatro ventos. O Rio de Janeiro cinematografado torna-se logo uma cidade cartão-postal, vendida como uma extensão da Europa, da qual apenas se diferenciava pelos seus majestosos cenários naturais. Prova contundente é o filme de Musso que trata da visita da missão diplomática alemã à cidade, em 1913: Os enviados do Kaiser e os oficiais brasileiros são nele tomados enquanto visitam os pontos turísticos da cidade. Sucedem-se, então, imagens da estação de embarque para o topo do Pão de Açúcar, da Praia Vermelha, do alto do morro, do desembarque do grupo do bondinho que os levava o alto do Corcovado, e um plano geral que os toma nas amuradas do morro, descortinando-se à sua

frente a vista do Pão de Açúcar e da Baía de Guanabara (NORONHA, 1987, p.50-53)⁸.

Para exportação, almejava-se um cinema de propaganda. Ao menos é isso o que se depreende da nota abaixo, publicada pelo diário *A Noite* em agosto de 1918, denominada “As belezas e riquezas do Brasil, na tela dos cinemas”:

RIBEIRÃO PRETO (S. Paulo), 17 (Serviço especial da A NOITE) — Encontra-se nesta cidade o Sr. Mariano Costa, que está organizando um Cine-Álbum do Brasil. Prepara-se para tirar films dos lugares mais pitorescos, das fábricas e fazendas de café, fazendo figurar no seu álbum todos os municípios do Estado. Irá muito brevemente obter alguns films da cachoeira Maribondo, de Avanhandava e Itapura. A Imprensa local acolheu com aplausos esta propaganda, que irradiará pela América do Norte, Repúblicas sul-americanas e Europa, para onde esses films vão ser enviados. (S/N, A Noite, 1918, p.3).

Não há notícias deste filme, mas não é difícil encontrarmos semelhante intento duplicado numa porção de outros rodados na época. É o que se observa passando-se os olhos na coleção *Resgate do Cinema Silencioso Brasileiro*, lançada recentemente pela Cinemateca Brasileira. *Ouro Fino* (1926), *Um passeio à cidade de Theophilo Ottoni* (1929-1931) e *Cássia Jornal* (1926-1930) são apenas alguns exemplos desses *cineálbums* que serviam, como álbuns de fotografias, para eternizar o pitoresco dos objetos tomados como tema. O cunho fotográfico, já mencionado pelo anúncio, é explicitado por Jurandyr Noronha, segundo o qual inúmeros registros fotográficos de fotógrafos do período os tomam portando câmeras cinematográficas. O ofício de “retratistas” desliza, nestes casos, do âmbito da fotografia para o do cinema, os filmes assemelhando-se a retratos. Ou, porque não dizer, a reportagens jornalísticas ilustradas, já que parte delas era veiculada sob o rótulo também híbrido de “cinejornais”. *Cássia Jornal*, por exemplo, paga tributo num só tempo à lógica do jornal e do cinema: suas tomadas começam estáticas como as fotografias de um jornal; depois adquirem ligeiro movimento,

⁸ Jurandyr Noronha cita o filme (cuja cópia, segundo ele, encontra-se em ótimo estado de conservação) e apresenta alguns de seus fotogramas. No entanto, não lhe dá o nome e tampouco diz em que acervo o material está depositado.

continuando, no entanto, a respeitar a lógica da fotografia (as escadarias do hospital da cidade repletas de pessoas que posam para a filmagem); lógica rompida quando 1- o plano geral de uma cidade vista pelo olhar de um binóculo é sucedido pelo 2- plano aproximado da jovem que segura o binóculo em suas mãos e pelo 3- plano de conjunto de uma igreja – transformando-se os planos 1 e 3 em imagens subjetivas, claro uso da gramática já sistematizada do cinema.

Mas como estamos a falar de Rio de Janeiro, podemos tomar como exemplo outro título da coleção *Resgate...: Gymnasio Anglo-Brazileiro*⁹, fita que tem por tema a escola bilíngue incrustada numa chácara no morro do Vidigal. O filme abre com panorâmicas da mata que circunda o Morro Dois Irmãos, no Leblon, às quais se sucedem uma sequência de tomadas da estrada de terra Leblon-Vidigal. O caminho tortuoso entre as pedras se finda numa detida panorâmica do Oceano e, em seguida, de tomadas da praia onde brincam as crianças bem trajadas que estudam na instituição particular de ensino. No conjunto de filmes que compõe esta coleção, nenhuma rodada na capital federal apresenta crianças pobremente vestidas ou adultos mal arrumados. Eles obviamente existiam, porém, o registro dos mesmos parece restringir-se ao âmbito fotográfico e cronístico.¹⁰

⁹ Segundo o catálogo da coleção, o título foi atribuído ao fragmento de 6:50 min., enviado à Cinemateca pela IFMG, em meio às produções de Igino Bonfioli. A Cinemateca questiona a autoria do filme, que data de 1924. Dada à dúvida levantada pela instituição, aponto, aqui, a seguinte referência que colhi em jornal: *O Gymnasio Anglo-Brazileiro*, anunciado no carioca *O Paiz* como “*Film* do natural, demonstrativo do modelar estabelecimento de ensino, instalado na pitoresca encosta da bela PRAIA DO VIDIGAL, no LEBLON.”, foi exibido, na capital, como parte do programa do cinema Ideal, nas matinês dos dias 3, 4, 6 e 7 de fevereiro de 1920. A descrição da folha, atenta ao caráter pitoresco do cenário registrado (sítio praticamente inexplorado, à época), aproxima-se sensivelmente do fragmento que chegou aos nossos dias – no qual o *travelling* pela estrada à beira mar tem papel preponderante. Cf., por exemplo, S/N. “Cinema Ideal”. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 4 fev. 1920, p.14.

¹⁰ Remeto o leitor ao ensaio que Flávia Cesarino Costa dedica a dois filmes da Coleção que colocam diante das câmeras grupos desfavorecidos: *As curas do professor Mozart* (1924) e *A “santa” dos Coqueiros* (1931) – a tematizarem a frequência dos estabelecimentos de um espiritista e de uma curandeira, respectivamente, ambos habitantes de cidadezinhas mineiras. A autora desenvolve questões como a coisificação do elemento popular e a dissonância existente entre os intertítulos (que narram o sucesso dos tratamentos mostrados) e as imagens (que mostram o sofrimento do povo tomado pela câmera). Cf. Flávia Cesarino Costa. “Dois filmes de cura do período silencioso: as imagens

Contrapontos: Augusto Malta e o João do Rio da “Alma encantadora das ruas”

Augusto Malta registrou uma porção desses indivíduos ao longo tempo em que trabalhou como fotógrafo oficial da prefeitura, cargo que assumiu no início do processo de remodelação urbana intentada por Passos (1903) e desempenhou até sua aposentadoria, em 1936. Exemplos são encontrados no bojudo *Fotografias do Rio de ontem*, livro composto por cerca de 500 imagens, oriundas do esforço de restauração de um conjunto de 2500 negativos esquecidos, por décadas, nos arquivos da municipalidade. Em meio às muitas poses de pessoas apuradas em ambientes sórdidos – resultantes do ainda costumeiro ritual da preparação para o retrato¹¹ –, encontram-se, nas fotografias de Malta, provas contundentes da heterogênea massa humana da capital federal.

Vide a fotografia das crianças a receberem os presentes de Natal entregues pelo “Dispensário Beneficente São Vicente de Paulo” (datada pelo autor de 22/12/22). Ou as fotografias de garis a limparem as ruas da cidade vestidos de camisas de manga, com as calças dobradas até os joelhos e descalços. Ou o conjunto de fotografias tiradas no Morro de S. Carlos durante a visita do governador do Rio de Janeiro: “Subida para o Morro de São Carlos” (1933), plano geral da escadaria que dá acesso ao morro, a qual é tomada por homens, mulheres e crianças vestidos com simplicidade; “Moradores do Morro de São Carlos” (1933), na qual uma mulher suja e em farrapos, carregando na cabeça uma tina d’água, se junta ao grupo bem-vestido. Ou então a fotografia das crianças habitantes do Morro do Pinto – meninos e meninas de todas as cores trajando roupas simples – em frente à tradicional “Escola Mitre” (1923) num dia de festa na

como arena de ambiguidades”. In: Samuel Paiva; Sheila Schvarzman (Orgs.). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

¹¹ Exemplo disso é a fotografia da “Pequena Ponte sobre o rio Jacaré, no fundo da rua Gregório das Neves”, datada de 11/10/11 (datação e texto do próprio Malta). A rua situava-se no Engenho Novo, um dos arrabaldes da cidade. (MALTA, s/d).

instituição. O livro apresenta igualmente os alunos do colégio, todos brancos, alvos, apumados. Malta grafa sobre a foto dos meninos tomados defronte do colégio: “Um contingente do Morro do Pinto que não vai à escola?”¹² (MALTA, s/d). Esse registro arquivístico que resvala para a crítica social não é encontrado no conjunto de filmes rodados no Rio à época, aos quais tive acesso para a escrita deste artigo.

Tais disparidades *A alma encantadora das ruas* apreende de modo intenso. A obra de João do Rio abre num plano geral da rua que Malta já tornara tema. Porém, a rua de João do Rio “tem alma!”: “a rua é a agasalhadora da miséria”; “a rua é o aplauso dos medíocres”, “a rua é generosa”, “a rua nasce, como o homem, do soluço, do espasmo.”; “a rua sente nos nervos essa miséria da criação”; “desvaria à noite, treme com a febre do delírio”, etc. (JOÃO DO RIO, 2011, p.29-30). João do Rio antropomorfiza a rua, que de mero cenário torna-se tão humana quanto aqueles cujas labutas a engendraram: “Há suor humano na argamassa do seu calçamento.” (Idem, p.30). Se a rua é gente, é sobretudo gente humilde. O palmilhar apaixonado por cada recôndito desse macrocosmo do homem permite ao cronista pinçar os dramas que o binóculo das aparências de Figueiredo Pimentel ou a objetiva seletiva dos filmes arrolados para análise jamais ousaram enxergar.

Ao elogio à rua segue-se a apresentação de seus personagens. João do Rio dá de ombros à sociedade que palmilhava os sítios reformados da capital para debruçar-se sobre o povo humilde que compunha a “alma encantadora” de sua cidade. Se a tão decantada Avenida Central surge em primeiro plano numa das crônicas, ela o faz no momento de semipenumbra que sucede o retorno para a casa das jovens da sociedade e antecede a ocupação do espaço pelos elegantes. Nesse ínterim, “hiato na feira das vaidades: sem literatos, sem *poses*, sem *flirts*.” (Idem, p.155), a passarela elegante era palco do desfile das operárias das casas dos arredores, as quais rumavam à Praça Tiradentes no intuito de tomar conduções para os arrabaldes. As luzes das vitrines, apagadas durante sua

¹² O livro não apresenta sua data de publicação e tampouco a numeração das páginas. Além disso, nem sempre há datação nas fotos. Tentei descrevê-las do modo mais detalhado possível, de modo a favorecer a sua localização.

passagem, metaforizam a larga distância existente entre elas e seus objetos de desejo.

No mais, o cronista foge sistematicamente do Rio moderno. Ruma às ilhotas do entorno da cidade, onde indivíduos quase que inumanos mourejam de sol a sol em troco de salários ínfimos (“A fome negra”). Penetra nas embarcações ancoradas no cais, descobrindo entre os rudes estivadores que ali trabalham uma vida mais densa que a vivida pelas damas e cavalheiros que os observam, debruçados na amurada do cais (“Os trabalhadores da Estiva”). Por ali, vislumbra os meninos tatuadores. Aproximando o olhar, procura compreender o valor simbólico das tatuagens baratas que eles imprimem na gente humilde que os procura (“Os Tatuadores”). Suas conclusões não raro acompanham – como aqui¹³ – o relato do número de pessoas entrevistadas, ou do período de tempo da pesquisa. O cronista-*flâneur* era, como vimos, também jornalista cioso. Vistos em conjunto, os artigos que compõem *A alma encantadora das ruas* surpreendem pela profundidade analítica dos temas abordados, alcançada graças à pesquisa de campo empreendida pelo autor. O resultado do esforço é que não há, de sua parte, o sensacionalismo gratuito que as folhas da época vertiam ao discorrerem sobre os pobres. Se tais textos por hora se lançam a descrever sinestesticamente hospedarias paupérrimas, por exemplo, há nele mais o esforço jornalístico de denúncia que o ensejo de se entreter os leitores valendo-se das desgraças alheias. Por meio da pena de João do Rio, a massa esquecida é individualizada. O cronista ensaia compreender as motivações mesmo daqueles que lhe são mais outros: a jovem infanticida que dá cabo da prole por ter horror às crianças (“Mulheres Detentas”); ou o marido perplexo, que assassina a esposa ao vê-la, no *clímax* de uma discussão, defender o homem que a deflorara (“Crimes de Amor”).

Ao transpor os sítios aos quais a municipalidade fechava os olhos, João do Rio arrola uma rica documentação de costumes que o afã do carioca de parecer moderno silenciava. Ele ouve a poesia dos presos (“Versos de presos”), dos cordões carnavalescos que ocupavam o centro da cidade (“Cordões”), dos cantores de presépios (“Presepes”), dos cantores de rua (“Músicos Ambulantes”).

¹³ “Andei com o Madruga três longos meses [...]” (JOÃO DO RIO, 2011, p. 67).

E tudo colige, tudo repercute, antes nas colunas das folhas cariocas, e depois, nas páginas deste livro, na ânsia de reter a cidade que se transformava: “Em duas semanas de Detenção colecionei versos para publicar um copioso cancionário da cadeia.” “Quantos poetas perdidos para sempre, quanta rima destinada ao olvido da humanidade! Cheio de interesse, um papel que me caía nas mãos, com erros de ortografia, era para mim precioso.” (JOÃO DO RIO, 2011, p.219-220). A crônica de João do Rio e a fotografia de Augusto Malta são repositórios mais autênticos do complexo corpo social da cidade do Rio de Janeiro que os filmes nela rodados nas primeiras décadas do século XX.

*

Por que a tela do cinema nega espaço aos seres tomados pela fotografia e pela crônica? O que torna a imagem fotográfica diferente da cinematográfica? O que faz temas recorrentes na produção literária da entrada do século XX serem deixados de lado pelo cinema? No célebre “Ontologia da Imagem Fotográfica”, André Bazin afirma que “A originalidade da fotografia [...] reside, pois, na sua objetividade essencial.” Objetividade presente na denominação, mesma, do conjunto de lentes que capta a imagem: a “objetiva”.

A objetividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade ausente de qualquer obra pictórica. Sejam quais forem as objeções do nosso espírito crítico, somos obrigados a crer na existência do objeto representado, literalmente representado, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço. A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução. (BAZIN, 2008, p.125-126).

A fotografia atinge algo inédito nas outras artes, constata Bazin: torna desnecessária a presença do homem. Ele escolherá o enquadramento e acionará o dispositivo que capta a imagem, mas o resultado não será pautado pela subjetividade que escorre do pincel a compor cada traço do ser retratado. A fotografia sacia nossa busca inconsciente pelo objeto “liberado das contingências temporais”, “de seus destinos”, constata Bazin (Idem, p.126). Um álbum de retratos apresenta pedaços de vida mumificados, conservados para sempre no instante em que foram tomados. O cinema injetará nessas múmias o movimento: “Pela primeira

vez, a imagem das coisas é também a imagem da duração delas, como que uma múmia em mutação” (Idem). Em análise da produção cinematográfica das primeiras décadas do século XX, produzida sob as égides do anarquismo, Isabelle Marinone reporta-se a certa porção do grupo anarco-sindicalista, a qual atribuía importância simbólica ao “movimento” que a arte cinematográfica encerrava, e constatava o potencial anárquico das imagens que não se deixavam apreender (MARINONE, 2009, p.29).

Ao adquirir movimento, potencializa-se o efeito de realidade da fotografia, constata André Bazin. A cidade que expulsara os pobres de suas zonas centrais aceitava vê-los presos no papel fotográfico, eternamente enclausurados em sua miséria em gavetas de arquivos ou páginas de livros. Porém, não desejava lhes dar a liberdade da tela branca, para que povoassem os sonhos dos habitantes de países estrangeiros, nem tingissem de negro o imaculado imaginário que se construía para o Rio de Janeiro. Isto fica patente não só nos documentários (e, por extensão, nas atualidades e cine-jornais) rodados na cidade, mas no cinema de ficção, o qual fomentava preocupações análogas. Tomemos para análise as críticas do cronista Y-Juca Pirama, da revista ilustrada *Careta*, com relação ao grupo de pessoas que certa companhia norte-americana arrolara, no Rio, para representar a “alta sociedade” carioca, em filmes a serem exibidos nos Estados Unidos:

Está de passagem pelo Rio uma companhia cinematográfica americana no intuito de colher bons elementos na nossa alta sociedade e fazer alguns films para serem levados em Nova York. Instado pelo *metteur en scène* da companhia, um dos nossos mais conhecidos almofadinhas teve ocasião de visitar os ateliers e mostrar as habilidades para ver se tinha jeito.

Infelizmente não pôde levar a cabo o projeto porque encontrou a posar nos ateliers meia dúzia de mulatinhos dengosos e moreninhas pernósticas.

O nosso almofadinha saiu fulo de raiva depois de berrar muitas vezes que aquilo não era absolutamente da alta sociedade brasileira.

Brevemente teremos mais essa novidade em cinema. (Y-Juca-Pirama, 1921)

Salta aos olhos o desdém do cronista frente aos indivíduos que a companhia norte-americana em questão tencionava fazer passar por elementos da elite carioca. Segundo ele, o “almofadinha” – termo que, à época, denominava os rapazes elegantes da sociedade – vê-se impedido de atender ao chamado do *metteur en scène* ao encontrar, no estúdio, “mulatinhos dengosos e moreninhas pernósticas” (Idem). Repare-se no bloqueio quase palpável que enfrenta o jovem grã-fino. Reparem-se igualmente os adjetivos pejorativos alusivos aos negros com os quais o almofadinha recusava-se a privar. A sedução que exalariam os “mulatinhos” e a afetação e o bulício das “mulatinhas” são tomados como características imanentes à raça, o que automaticamente a depreciaria. Por mais que negros, mesmo que em minoria, fizessem parte da elite, o rapaz ao qual o cronista se refere não concebe a possibilidade de esses indivíduos tomarem parte na representação do país que ganharia o mundo.

Não é possível depreender das palavras de Y-Juca-Pirama se a referida companhia cinematográfica tencionava rodar documentários ou filmes de ficção, para que se compreenda perfeitamente a razão dos vitupérios que o almofadinha dirige à empresa. Porém, isso não chega a comprometer a análise: o fato de os filmes se tratarem de ficção ou documentário importava menos que a “realidade” que eles instauravam. Sobre isso, detém-se o escritor brasileiro Elycio de Carvalho num artigo que, embora tenha sido escrito quase uma década antes, julgo servir bem ao argumento que tento construir. O artigo denomina-se “Contra os films sensacionais” e estabelece, nas linhas abaixo, o que, na opinião do escritor, diferencia o cinema das demais produções artísticas:

Quando os poetas nos descrevem o crime, fazem-no em uma obra literária, onde o crime só aparece como um episódio entre os acontecimentos que nós sabemos irrealis. (...) O cinematógrafo é ainda mais perigoso, pois, mesmo quando cria cenas, dá-lhes aspectos de realidade, deixa na imaginação o traço brutal de uma coisa vivida, uma coisa possível, uma coisa notável que todo mundo vai ver, e deve necessariamente excitar no mais alto grau o instinto de imitação tão vivaz nas crianças. (CARVALHO, 1913, p.11)

Embora o foco de Elyσιο de Carvalho seja o filme de ficção (especialmente os seriados, os faroestes e os dramas da empresa dinamarquesa Nordisk), ele considera o “aspecto de realidade” algo próprio do cinema enquanto *medium*. A “realidade” que impressionava negativamente a criança – ao ponto de o escritor cobrar da municipalidade uma série de medidas de controle desses filmes –, também poderia impressionar positivamente os espectadores europeus que assistissem a *Perdida!*, filme dirigido por Luiz de Barros e roteirizado por Oscar Lopes em 1916, com Yole Burlini e Leopoldo Fróes. Ao menos é isso o que defende na época José Antonio José (pseudônimo com que Paulo Barreto assina, n’O *Paiz*, a coluna de crônicas mundanas “Pall-Mall-Rio”, mais tributária de Figueiredo Pimentel que de seus textos inscritos nos volumes *Cinematógrafo* e *A alma encantadora das ruas*).

Perdida! conta a história da juvenzinha francesa que, tendo perdido o pai na guerra, viaja ao Rio em busca de uma tia, a qual jamais encontra. Jurandyr Noronha afirma trata-se de um *vaudeville* que termina trágica e abruptamente (NORONHA, 2002, p.40-1). José Antonio José, por sua vez, detém-se nos inúmeros beijos claramente influenciados por Theda Bara, a mais conhecida das *vamps* do cinema, que fecham cinco das seis partes do filme. A contar por nossas fontes, tratava-se de um filme de ficção claramente influenciado pela cinematografia europeia e norte-americana, no qual ambientes luxuosos serviam de cenário para um decaimento moral pontuado por constantes enlances amorosos, que tanto sucesso faziam entre o público – especialmente entre as jovens. Não será, porém, a ficção de *Perdida!* que o cronista colocará em primeiro plano em sua análise, mas sim o que o filme encerra de documental. Vejamos:

O *film Perdida!* logo aos primeiros quadros, agrada por completo. Sem elogio — pode ser passado em qualquer cidade europeia. Com ele mesmo realiza-se o ideal de propaganda do Brasil, porque, além de uma série maravilhosa de paisagens, há flagrantes de civilização, trechos suntuosos de avenidas, interiores elegantíssimos, cenas de *cabarets*. Há tempo, um hall de cinema da Avenida montou uma grande fita argentina, Alma gaúcha. Através do enredo de amor violento, todos notavam a preocupação de mostrar Buenos Aires — o Buenos Aires dos palácios de Palermo, dos *cabarets* à maneira de Paris, das *garçonnières* nababescas e dos apetites

violentos. Oscar Lopes teve decerto a mesma preocupação. Há palacetes de Humaitá, automóveis Rothschild, baronesas milionárias, rapazes bem vestidos, avenidas como os *boulevards*. E há também, além de tudo isso: os nossos jardins de uma beleza irreal, as nossas praias, os nossos luas, os nossos beijos... (JOSÉ, 1916, p.2)

O cronista deixa de lado o enredo e trata *en passant* da *performance* do elenco para se concentrar no que considera a questão fundamental: a realização, pelo filme, do “ideal de propaganda” do Brasil. Não conhecemos em detalhes a história, mas a contar pelos fragmentos de enredo que chegaram aos nossos dias, possivelmente a jovencinha francesa, impossibilitada de encontrar a tia, acaba por decair, purgando seu desvirtuamento com a morte. Para o cronista, a trama estrangeira enxertada em solo carioca é pretexto perfeito para a tomada das construções imponentes – cuja arquitetura era tributária da Europa – e das paisagens exuberantes da capital do país¹⁴.

José Antonio José atrela explicitamente os dois eixos em torno dos quais se construía o imaginário do Rio de Janeiro desde o início do século. De um lado, “flagrantes de civilização, trechos suntuosos de avenidas, interiores elegantíssimos”, “cabarets”, “palacetes de Humaitá”, “automóveis Rotschild”,

¹⁴ Razão análoga leva José Antonio José a ler enviesadamente o filme argentino que cita. Intitulada, na verdade, *Nobreza gaúcha* (*Nobleza gaucha*, 1915), a obra em questão teve boa receptividade no Rio de Janeiro, repetindo o grande sucesso obtido em seu país de origem: foi exibida no cinema Odeon (9 a 14 mai. 1916), partindo em seguida ao Teatro S. José (18 a 26 mai. 1916) – onde cumpriu uma exitosa temporada a “preços populares” (camarotes a 5.000 réis, cadeiras a 1000 e poltronas a 500 réis). Embora *Nobreza gaúcha* volva a Buenos Aires uma câmera que esmiúça pedagogicamente os trechos da cidade modernizados à europeia (as largas e lineares avenidas, os luxuosos edifícios haussmanianos) e os signos do progresso (bonde e automóveis velozes), o filme claramente constrói-se sobre a dicotomia campo-cidade, que toma o “pago” (a imensidão verde onde vive o protagonista) como receptáculo de uma sã tradição (por exemplo, o “generoso” *gaucho* participa de uma roda de dança típica), e a “gran metrópoli” como o espaço da depravação (o rico e “cobarde” estancieiro, que sequestra a *criollita* e leva-a até sua mansão na cidade, entrega-se aos “placeres del alcohol y del tango”). A leitura depreciativa que o filme faz da cidade de Buenos Aires (tentacular e inexpugnável) em prol do campo (o espaço da felicidade) é deixada de lado pelo cronista brasileiro, para o qual a grande e moderna cidade retratada torna-se modelo para a cinematografia nacional. Cf. O Paiz, Rio de Janeiro, 1916; NOBLEZA gaucha, 1915.

“baronesas milionárias”, “rapazes bem vestidos”, “avenidas como os *boulevards*” (Idem, ibidem). De outro, os “jardins de uma beleza irreal, as nossas praias, os nossos luars” (Idem). Na descrição do cronista, não há espaço para nenhum elemento que destrua a ilusão de cidade civilizada, defendida pelo ideário republicano e divulgada pela crônica e pelo cinema, desde o princípio do século – por exemplo, as “moreninhas pernósticas” e os “mulatinhos dengosos” aos quais se refere Y-Juca-Pirama; provavelmente porque esses elementos também estão ausentes do filme, daí seu valor enquanto propaganda do país. Cosmopolita como a capital argentina, o Rio de Janeiro de José Antonio José apenas se diferenciava da cidade de Figueiredo Pimentel porque, ao seu francesismo, somava-se um americanismo crescente.¹⁵

A cidade cartão-postal em dois filmes dos anos de 1930

Concentro-me brevemente, doravante, em dois filmes produzidos na década de 30: um documentário brasileiro e um filme de ficção norte-americano. A produção brasileira é o *Jornal Carioca*, título atribuído pela Cinemateca Brasileira aos 13 minutos de cenas da Capital Federal, rodadas entre 1930-35, cuja direção e

¹⁵ Eduardo Morettin analisa pormenorizadamente o esforço da cinematografia dos anos de 1920-30, de construir imagens do país que o inserissem no contexto de modernidade protagonizado pela Europa e pelos Estados Unidos. Apoiando-se tanto na produção cinematográfica brasileira rodada no período que sobreviveu ao tempo, como nas fontes que a analisaram na época, e na bibliografia recente que discorre sobre o assunto, o ensaísta constata o esforço dos filmes do período visando a monumentalizar e verticalizar a cidade tomada como tema (no caso de *São Paulo, sinfonia da metrópole*, 1929), ou a escoimá-la de sujeitos que atentassem contra a imagem de desenvolvimento e ordem que se desejava impor ao país (daí, por exemplo, à fita *O que foi o carnaval de 1920* se limitar ao registro dos indivíduos ricos participantes do corso). Já os filmes que pintavam imagens negativas do país eram repudiados pela crítica – constata o ensaísta, reportando-se, por exemplo, a *Operações de Guerra* (1925), criticado por mostrar os soldados da campanha do Paraná marchando descalços. Morettin sublinha que, a exemplo da cinematografia mundial, o cinema brasileiro dos anos de 20-30 procurava servir de vitrine do país: “ponto de celebração das virtudes nacionais no concerto (ou desconcerto) das nações.” Cf. MORETTIN, 2005, p.129, 132, 135, 139.

montagem não têm autorias definidas¹⁶. A norte-americana é a *extravaganza* musical *Flying down to Rio* (*Voando para o Rio*, 1933) dirigida por Thornton Freeland, protagonizada por Dolores del Rio e Gene Raymond e coprotagonizada por Ginger Rogers e Fred Astaire. Se, por um lado, minha escolha tem cunho prático – ambos os filmes sobreviveram ao tempo, portanto, permitem que examinemos sua materialidade, não precisando nos contentar com as análises que seus contemporâneos fizeram deles –, por outro, permite vislumbrarmos de que modo o imaginário de Rio de Janeiro aqui construído foi incorporado pela cinematografia norte-americana e, enfim, reproduzido para o restante do mundo.

Os organizadores da coleção *Resgate...* consideram o *Jornal Carioca* “espécie de sinfonia carioca”, a justapor as mais belas imagens que se tem da capital dos anos 30. Ademais, afirmam eles que, embora não haja, no filme, um acabamento final que se permita considerá-lo um documentário finalizado, ele explicita o conhecimento invulgar de ritmo e montagem que detinha seu montador.

O conjunto de imagens da capital efetivamente surpreende. Todavia, nem por isso elas deixam de concentrar fragmentos de cartões-postais. À maneira das sinfonias urbanas estrangeiras já conhecidas dos brasileiros¹⁷, o filme é composto de planos curtos e ritmados daquela cidade moderna que somava belezas naturais e cosmopolitismo. Ele abre à luz do dia, num panorama do centro da cidade nascida por detrás da mata e banhada pelo mar, e fecha com os desfiles carnavalescos noturnos. Segue a lógica de filmes sinfônicos como *Berlim: sinfonia da metrópole* (1927) ou *Rien que les heures* (1926), de respeitar a ordem temporal dia-noite. No entanto, distancia-se deles ao eliminar da equação o trabalho, concentrando-se apenas nos aspectos da cidade que cooperam para torná-la destino turístico.

As imagens são organizadas segundo feixes de temas. Àquela primeira tomada em panorama do centro da cidade segue-se uma do Morro do Pão de Açúcar. São,

¹⁶ No encarte que acompanha a coleção, a Cinemateca não dá detalhes de como o material chegou ao seu acervo.

¹⁷ Segundo Machado Júnior, o filme de Ruttman *Berlim: sinfonia da metrópole* (1927) foi exibido no Brasil no início de 1929. (MACHADO JR., 1989, p. 25).

em seguida, justapostas tomadas de vários ângulos do local: aspectos do morro, a partir de sua base; a ascensão a ele, de dentro do bondinho; sua descida; detalhes do maquinário. Seguem-se cenas do zepelim (meio de transporte muito usado, então, em voos transatlânticos de passageiros) tomado em planos gerais que dão a ver as paisagens que ele abraça: a partir de um grupo de pessoas numa praça; da sacada de um hotel com vistas à Baía de Guanabara; do alto da Avenida Rio Branco (possivelmente uma tomada aérea), tendo ao fundo o morro e a baía; do alto de um prédio situado nos arredores da Praça 15, enquadrando-se a Ilha Fiscal e os ancoradouros de seus arredores.

Ambos os eixos sobre os quais me atenho neste artigo são exaustivamente trabalhados na montagem, na alternância de planos que retratam tanto os aspectos naturais da paisagem da cidade quanto aqueles esculpidos pelo homem. Claro exemplo é o conjunto de planos da Pedra da Gávea, tomada de vários ângulos e distâncias, o qual sucede algumas tomadas de um desfile militar e antecede tomadas de uma ressaca na Avenida Beira-Mar. Os objetos que a câmera toma por tema ecoam aqueles anteriormente mencionados por cronistas, como Figueiredo Pimentel, e tomados nos filmes rodados na capital desde que o cinematógrafo disseminou-se pela cidade: a Avenida Rio Branco, os prédios majestosos, os desfiles na Avenida Beira-Mar, o Pão de Açúcar, as pessoas bem-vestidas a palmilharem as vias centrais da cidade. Destacam-se do conjunto as sequências referentes aos festejos carnavalescos (dos 9:56 aos 13:16 minutos da fita), compostas por tomadas diurnas dos cursos da Avenida Beira-Mar e da Avenida Central e dos cordões de rua, e noturnas, dos desfiles dos grupos carnavalescos (provavelmente) ocorridos na Avenida Central.

Nenhum maltrapilho e, o que mais impressiona, nenhum negro é tomado pela objetiva durante todo o transcurso do filme; mesmo nas sequências referentes ao carnaval, nos quais ele era presença constante. A montagem purga o filme de sujeitos e tópicos que atentassem contra a imagem de civilização e progresso que a capital buscava, havia décadas, construir. Isso pode ser claramente observado nas sequências referentes ao carnaval, nas quais as tomadas curtas de pequenos grupos a se divertirem organizadamente, de forma deveras posada, aniquilam o

potencial disruptivo do festejo – potencial tão bem apanhado por João do Rio em crônicas como “Cordões”, inscrita em *A alma encantadora das ruas*:

Era em plena rua do Ouvidor. Não se podia andar. A multidão apertava-se, sufocada. Havia sujeitos congestionados, forçando a passagem com os cotovelos, mulheres afogueadas, crianças a gritar, tipos que berravam pilhérias. A plethora da alegria punha desvarios em todas as faces. Era provável que do largo de S. Francisco à rua Direita dançassem vinte cordões e quarenta grupos, rufassem duzentos tambores, zabumbassem cem bombos, gritassem cinquenta mil pessoas. A rua convulsionava-se como se fosse fender, rebentar de luxúria e de barulho. A atmosfera pesava como chumbo. (...) Um cheiro estranho, misto de perfume barato, fartum, poeira, álcool, aquecia ainda mais o baixo instinto de promiscuidade. A rua personalizava-se, tornava-se uma e parecia, toda ela policromada de serpentinas e *confetti*, arlequinar o pincho da loucura e do deboche. (JOÃO DO RIO, 2011, p.140-141)

A imagem edênica atrelada ao Rio de Janeiro retorna com força em *Flying down to Rio*. Como antecipa o título, alguém chegará à cidade; neste caso, o *bandleader* Roger Bond e os demais integrantes de seu conjunto de *jazz*, vindos de um hotel de Miami de onde foram expulsos depois que Bond flertou com a jovem brasileira Belinha de Rezende (a mexicana Dolores del Rio). A chegada do grupo nas paragens brasileiras é registrada por uma câmera mais fotográfica que cinematográfica, a compor sucessivos planos dos cartões-postais da cidade, separados por efeitos de transição que mimetizam o virar das páginas de um álbum de fotografias: a cidade com vista à Baía de Guanabara; tomada aérea da Avenida Beira-Mar e dos edifícios de Botafogo e Copacabana; as ruas centrais repletas de gente; o Teatro Municipal; o Hipódromo; o Pão de Açúcar; o Jardim Botânico e, por fim, a Avenida Atlântica (em Copacabana), ao anoitecer, iluminada. À medida que o filme avança, multiplicam-se as tomadas dos sítios elegantes da capital. O Hotel Atlântico, no qual os músicos estrangeiros trabalharão; a rua Gonçalves Dias, por onde Rogers e Astaire passeiam até alcançarem a tradicional Confeitaria Colombo; e os incontáveis quilômetros de paisagens esquadrihadas pelos aviões do Clube, repletos de moças a executarem insólitas coreografias aéreas. O número musical “The Carioca”, *clímax* do filme, oferece um carnaval

para exportação, com a coreografia a frenar a sensualidade brotada daquela proximidade dos corpos a que se refere João do Rio.

É espantoso pensarmos que o Rio de Janeiro presente de forma tão aguda no filme jamais foi empiricamente percorrido por seu elenco, já que ele foi todo rodado no estúdio da Radio Pictures, as externas compostas por imagens da cidade refletidas em telões. Espantoso, no entanto, sintomático, uma vez que a cidade do Rio de Janeiro por ele reverberada dialogava mais com aquela cidade ficcional inventada no início do século, do que com a empírica. Imagem mistificadora, podemos concluir. No entanto, paradoxalmente mais verossímil, para o público a ela acostumado, que aquelas do Morro de São Carlos e demais arrabaldes aos quais os munícipes fechavam os olhos e o restante do mundo não sabia existir. O cinema molda o olhar à cidade, conforme percebera Figueiredo Pimentel logo em 1908, ao sugerir aos leitores que vivessem no Rio de Janeiro a Paris que viam no cinematógrafo e que inventassem diante das câmeras uma pose cosmopolita, inserindo simbolicamente a capital do país no concerto moderno regido pela cidade-luz.¹⁸

Ao endossar o imaginário que se construía para a capital federal, *Flying down to Rio* realiza de forma categórica, suponho eu, o “ideal de propaganda do Brasil” verbalizado por José Antonio José em 1916 (JOSÉ, 1916, p.2). Não por acaso, no final da década de 30, o título do filme é usado como *slogan* da campanha da Pan American que anunciava a rota Miami – Rio de Janeiro, inaugurada pela

¹⁸ No colóquio “Paris au cinéma: lieux, personnages, histoire. Au-delà du flâneur”, realizado pela Sorbonne Nouvelle, discutiu-se longamente acerca da influência que a imagem cinematográfica da cidade exerce no espectador, a ponto de induzir a própria cidade a cultivá-la no intuito de aferir lucros advindos do turismo, por exemplo – observa-se, neste sentido, o vídeo de apresentação da igreja de Saint Sulpice, a repercutir o caráter místico/misterioso que lhe atribuíram filmes como *O Código Da Vinci* (Da Vinci Code, Ron Howard, 2006). Filme recente que reverbera, de modo cabal, os estereótipos relacionados à Paris é *Meia-noite em Paris* (*Midnight in Paris*, Woody Allen, 2011), cuja sequência inicial apresenta uma sucessão de cartões-postais da cidade submetidos a um filtro a lhes dar aspecto de retratos antigos, sublinhando a aura de nostalgia atrelada à cidade. Cf. Jean-Yves Lepinay. “Une ville en son miroir: Paris face à son image”. In: COLLOQUE INTERNATIONAL Paris au cinéma: lieux, personnages, histoire. Au-delà du flâneur, 2012. Para mais informações sobre o tema, Cf. FEIGELSON, 2007.

companhia em 1930. “Flying down to Rio: In five days”, diz um dos pôsteres da campanha. Ilustra-o uma imagem colorida: o Cristo Redentor de costas, em primeiro plano, tem à sua frente a Baía de Guanabara e mais além, o Pão de Açúcar. Sobre o panorama voa o *flying boat* da empresa. Como antes voara o zepelim do *Jornal Carioca*. Ou as insólitas dançarinas de *Flying down to Rio*.

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Rosa Maria Barboza de. *A Vocação do Prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

BAZIN, André. "Ontologia da imagem fotográfica". In: XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 2008 [1983], p.121-128.

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". 3  edição. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p.165-196.

_____. "Paris, capital do século XIX". In: *Sociologia*. Organizador Flávio R. Kothe. São Paulo: Editora  tica, 1985, p.30-43.

BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2004.

CARVALHO, Elysio de. "Contra os Filmes Sensacionais". *O Imparcial: Diário Ilustrado do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 19 ago. 1913, p.11.

CÁSSIA Jornal SN. 01 e 02 (título atribuido). Direção: S/N. Produção: M Film. Intérpretes: S/N. Brasil. 1926-1930. 1 filme (7 min.), mudo, pb.

COLLOQUE INTERNATIONAL Paris au cinéma: lieux, personnages, histoire. Au-delà du flâneur. IRCAV; Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 6-7 décembre 2012.

COSTA, Flávia Cesarino. "Figuras populares no documentário silencioso brasileiro". *IMAGOFAGIA: Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, Número 8, Octubre 2013. Disponível em <<http://goo.gl/40YGyn>>. Acesso em 23 jun. 2014.

FEIGELSON, Kristian (Org.). *Théorème 10: villes cinématographiques – Ciné-lieux*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.

FLYING down to Rio (Voando para o Rio). Direção: Thornton Freeland. Produção: Radio Pictures. Intérpretes: Dolores del Rio; Gene Raymond; Raul Roulien; Ginger Rogers; Fred Astaire e outros. EUA: Radio Pictures, 1933. 1 filme (89 min.), falado, pb.

GARATE, Miriam Viviana. "Películas de papel/crônicas de celuloide. Acerca de João do Rio, Alcântara Machado y Alberto Cavalcanti". In: BONGERS, Wolfgang ed.; *Prismas del cine latinoamericano*. Santiago de Chile: CELICH/Editorial Cuarto Propio, 2012, p.65-90.

JORNAL Carioca (título atribuído). Direção: S/N. Companhia produtora não identificada, 1930-1935. Brasil. 1 filme (13 min.), mudo, pb. In: *Resgate do Cinema Silencioso Brasileiro v. 2*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, Sociedade Amigos da Cinemateca, Caixa Econômica, 2007/2008.

GYMNASIO Anglo-Brazileiro (título atribuído). Direção: S/N. Brasil. Companhia produtora não identificada, 1924. Brasil. 1 filme (6 min.), mudo, pb. In: *Resgate do Cinema Silencioso Brasileiro v. 4*. op. cit.

HOW to run a picture theatre: a handbook for proprietors, managers and exhibitors. 2. Ed. London: E. T. Heron & Co., [1912].

JOÃO DO RIO (pseud. de Paulo Barreto). *A alma encantadora das ruas*. Organização Raúl Antelo. 5. Reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2011 [1908].

_____. *Cinematógrafo (crônicas cariocas)*. Coleção Afrânio Peixoto, volume 87. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009 [1909].

JOSÉ, José Antonio. (pseud. de Paulo Barreto). "Pall-Mall Rio". *O Paiz*, Rio de Janeiro, 15 out. 1916, p.2.

LOTH, Raquel Wandelli. "Flânerie Coruja: A Potência Impessoal da Reportagem". In: XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, setembro de 2012.

MACHADO JR. Rubens. São Paulo em movimento: a representação cinematográfica da metrópole nos anos 20. 1989. 160 p. Tese (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

MALTA, Augusto. Fotografias do Rio de ontem. Coleção Memória do Rio 7. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, s/d.

MARINONE, Isabelle. Cinema e anarquia: uma história "obscura" do cinema na França (1895-1935). Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009.

MORETTIN, Eduardo Victorio. "Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso". Revista Brasileira de História, v. 25, n. 49, 2005, p. 125-152. Disponível em: <http://goo.gl/PXhAPD>. Acessado em 23 de junho de 2014.

MORIN, Edgar. O cinema ou o homem imaginário. Tradução de António-Pedro Vasconcelos. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

NOBLEZA gaucha (Nobreza gaúcha). Direção: Humberto Cairo, Ernesto Gunche, Eduardo Martinez de la Pera. Roteiro: José González Castillo, José Hernández, Rafael Obligado. Elenco: Julio Escariolla, Arturo Mario, María Padín, Celestino Petray e outros. Cairo-Film, 1915. Argentina. 1 filme (1hr. 03min.), mudo, pb. Reconstrucción coproducida por E.N.E.R.C. (Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica). Edición reconstrucción Germán Cantore; Pablo Funes.

NORONHA, Jurandyr. A longa luta do cinema brasileiro: os pioneiros, Rio de Janeiro: FUNARTE, 2002.

_____. No tempo da manivela. Rio de Janeiro: Embrafilme: Ebal: Kinart, 1987.

PAIVA, Samuel; Schvarzman, Sheila (Orgs.). Viagem ao cinema silencioso do Brasil. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

PECHMAN, Sérgio; FRITSCH, Lílian. “A reforma urbana e o seu avesso: Algumas considerações a propósito da modernização do Distrito Federal na virada do século”. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 5, n. 8-9, p.139-195, 1984-1985.

[PIMENTEL, Figueiredo]. “Binóculo”. Gazeta de Noticias, Rio de Janeiro, 19 fev. 1908a, p.1.

_____. “Binóculo”, Gazeta de Noticias, Rio de Janeiro, 22 mar. 1908b, p.6.

_____. “Binóculo”, Gazeta de Noticias, Rio de Janeiro, 30 abr. 1908c, p.3.

_____. “Binóculo”, Gazeta de Noticias, Rio de Janeiro, 2 jun. 1908d, p.3.

PITT, Leonard. Promenades dans le Paris Disparu: um voyage dans le temps au coeur du Paris historique. Traduction Yves Emsette, Paris: Parigramme, 2002.

S/N. “As belezas e riquezas do Brasil, na tela dos cinemas”. A Noite, Rio de Janeiro, 18 ago. 1918, p.3.

S/N. “Cinema Ideal”. O Paiz, Rio de Janeiro, 4 fev. 1920, p.14.

Y-Juca-Pirama. “Vida Alheia (um pouco de tudo): Do Cinema”. Careta, Rio de Janeiro, 16 jul. de 1921, nº 682, ano XIV.

SOUZA, José Inácio Melo. Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2003.

SÜSSEKIND, Flora. As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

Submetido em 21 de novembro de 2013 | Aceito em 16 de dezembro de 2013

Entrevista

Melanie Einzig¹:

Ironia e melancolia nas ruas de New York²

Entrevista e fotos³ de Susana Dobal⁴

¹ *Melanie Einzig mora em New York, NY. Após o seu mestrado em fotografia, ela trabalhou também com filme e imagens digitais. Em 1997, quando ganhou a bolsa da Fundação Aaron Siskind pela sua série intitulada “Midtown”, ela começou a utilizar a fotografia de maneira mais comprometida tanto como uma forma de expressão quanto como uma atividade profissional. Suas fotos fazem parte das coleções do Art Institute of Chicago, SF MOMA's e-space, The Brooklyn Historical Society além de outras coleções privadas. Suas fotos apareceram, entre outras, nas seguintes publicações: *Bystander: A History of Street Photography* (Bullfinch, 2002); *In-Public@10* (Nick Turpin), *Street Photography Now* (Thames and Hudson, 2010) e *New York Color* (Abrams, 2011).*

² *Essa entrevista foi realizada graças ao apoio da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior/Ministério da Educação) para a realização de um estágio sênior entre 2013 e 2014.*

³ *Ao longo da entrevista, palavras-chave sublinhadas levam o leitor ao ensaio fotográfico produzido especialmente para dialogar com Einzig [N. Ed.].*

⁴ *Susana Dobal é fotógrafa e professora na Universidade de Brasília. Fez o mestrado em fotografia no programa do ICP/NYU (International Center of Photography e New York University) e o doutorado em História da Arte na CUNY/Graduate Center. Como fotógrafa, participou de mais de trinta exposições em Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo, New York, Madrid, Buenos Aires e Nice. Publicou artigos sobre fotografia, cinema e arte e os livros *Peter Greenaway and the baroque: writing puzzles with images* (2010) e *Fotografia Contemporânea: fronteiras e transgressões* (2013) – o segundo co-editado com Osmar Gonçalves.*

e-mail: sudobal@gmail.com

Resumo

Melanie Einzig desenvolve uma linguagem própria na sua fotografia de rua que registra aspectos da cultura americana e da cidade de New York. Seu olhar descompromissado com interesses comerciais ou longe das restrições do fotojornalismo revela um engajamento pessoal consistente ao longo dos anos e permite uma arejada na fotografia documental. Essa entrevista apresenta também um ensaio fotográfico que comenta a obra da fotógrafa nas legendas, em uma narrativa paralela que investiga a produção de Einzig por meio de texto e também de fotografias realizadas pela autora ou mostradas pela fotógrafa.

Palavras-chave: Melanie Einzig; fotografia documental; street photography; New York.

Abstract

Melanie Einzig develops her own language in her street photography that registers aspects of the American culture and of the city of New York. Her work is not committed to commercial interests and is away from the restrictions of photojournalism. It refreshes documentary photography and reveals a consistent personal engagement with her themes over the years. This interview also offers a photographic essay that comments on Einzig's work in its subtitles, offering thus a parallel narrative that investigates the photographer's work by means of text as well as pictures taken by the author or shown by the photographer.

Keywords: Melanie Einzig; documentary photography; street photography; New York.

Melanie Einzig trabalha há mais de dez anos em New York fotografando eventos públicos e privados. Além do trabalho comercial que pode ser visto no seu site, ela desenvolve um trabalho independente fazendo fotos de rua que oferecem um comentário agudo sobre os nova-iorquinos ou, de maneira mais genérica, sobre a cultura americana – ela também fotografa em outras cidades do país. Além de publicado em antologias como *Street Photography Now*, o trabalho da fotógrafa tem sido amplamente exposto na Europa e nos Estados Unidos.⁵ A atenção que ela dá a pessoas e objetos, que oferecem um testemunho de diferentes aspectos da vida norte-americana, coloca suas fotografias na linhagem de Walker Evans e Robert Frank.

A fotógrafa tem, no entanto, um estilo próprio, trabalhando com composições complexas baseadas no encontro inesperado de pessoas diferentes e na interação com objetos e elementos do cenário em volta. Seus personagens são frequentemente tão solitários como os do pintor Edward Hopper, mas podem ser flagrados em meio à agitação urbana e Einzig se interessa mais em trazer à tona singularidades da cultura americana. Em meio a tantas transformações por que passa a fotografia documental, Melanie Einzig recorre ao gesto aparentemente simples de fotografar na rua para construir um testemunho singular sobre a vida urbana americana. Ao invés do heroísmo e da catástrofe associada a boa parte da produção cinematográfica hollywoodiana, seu olhar vacila entre uma atitude irônica e uma melancólica cumplicidade com o que vê a sua volta.

As fotografias de Melanie Einzig que podem ser vistas nas imagens exibidas aqui foram mostradas pela própria fotógrafa durante a entrevista; outras imagens podem ser acessadas pelos links propostos ao longo da entrevista. Além do texto, essa entrevista também traz um ensaio fotográfico com legendas que desenvolvem algumas ideias sobre o trabalho de Einzig. Fotografia e texto são parte um projeto de foto-entrevistas com pessoas que fazem diferença na sua abordagem da fotografia, sejam fotógrafos ou pensadores. O ensaio paralelo desenvolve uma segunda narrativa que pode ser acessada pelos links ao longo da entrevista.

⁵ O site brasileiro Picture Pixel traz uma seleção das suas fotografias: www.picturapixel.com/files/picturapixel_port.html?#/melanie/

S.D.: Você situaria o seu trabalho na tradição do fotojornalismo ou da fotografia de rua (*street photography*)?

M.E.: Meu trabalho tem sido definido como *street photography*. Isso me parece **aceitável**, mas eu não sei. Não é realmente fotojornalismo, embora em algum ponto eu tenha pensado que poderia fazer uma carreira nessa área. Acho que, de alguma forma, eu uso a linguagem do fotojornalismo, da fotografia de agências como a AP, direta, sem complicações, mas estou tentando comunicar alguma coisa mais complexa, peculiar, pessoal. Um tipo de observação que não se baseia no flagrante do momento, mas certamente também busca alcançar o que se chama de objetividade no mundo da notícia.

S.D. Você acha que fotografaria de outra maneira se não tivesse começado a sua carreira e trabalhado por tanto tempo em New York ? A cidade teve um papel importante em informar e educar os seus olhos?

M.E.: Com certeza. Primeiro fiz uma viagem para a Índia, onde a vida era tão diferente de tudo o que eu tinha vivido ao crescer nos subúrbios do oeste americano. Eu me senti totalmente surpreendida e estimulada e então percebi que a vida é assim, em todos os lugares, se a pessoa olha atentamente. Quando me mudei para New York eu me lembro de pensar que talvez eu jamais precisasse viajar novamente pois uma ida à bodega na esquina já era uma aventura dinâmica e completa. Ainda me sinto assim em relação a **New York**. Correr de um lado para outro é diferente a cada dia, com todo um novo grupo de personagens e dramas se desenrolando à minha frente e eu bem no meio da cena.

S.D.: O seu trabalho sempre tem uma atenção para as exceções – no seu site, um casal gay abre a série de fotografias de casamento; no tópico eventos, festas e conferências, uma senhora com flores radiantes e brancas abre a sequência; tem também crianças com sua presença singular em meio aos adultos em sessões diferentes do site. Você diria que procura deliberadamente por pessoas que podem dar um ponto de vista diferente sobre a vida, de maneira mais geral ?

M.E.: Sim, eu procuro celebrar os menos celebrados e gosto de apresentar contra-narrativas para o que as pessoas esperam ver. Eu também apenas vejo dessa forma. Percebo coisas que algumas pessoas não percebem e acho que vejo **diversão e beleza** em coisas que passam despercebidas pelo radar mais convencional. Eu gosto de colocar esse tipo de trabalho bem à frente das minhas fotos de eventos para poder atrair assuntos que me interessam. Gosto de casamentos gays, aniversários de 90 anos, conferencistas e *performers* visionários ou que defendem uma política com a qual eu concordo. Ou às vezes eu debocho de quem eu não concordo muito. Eu tento trazer um pouco da minha visão pessoal para as minhas fotos de eventos. Mas em geral apenas me esforço para cobrir todo mundo e fazer com que eles saiam bem na foto.

S.D.: O que você acha que pode ter originado essa busca pela diferença?

M.E.: Talvez eu nunca tenha me sentido normal, eu sempre me senti meio à margem das coisas e um pouco estranha. É difícil de explicar mas, embora eu me identifique como uma mulher, às vezes me sinto como um homem fingindo ser uma mulher. Eu também me identifico como uma **judia**, mas às vezes me sinto mais próxima do budismo e do hinduísmo ou posso até mesmo ter uma forte afinidade com Nossa Senhora. Eu sou uma fotógrafa, mas secretamente eu também quero ser uma poeta ou talvez eu pudesse ser uma psicóloga se conseguisse ouvir por mais do que cinco segundos. Meus pais costumavam me dizer que eu me isolava dos outros, mas nunca achei que fosse verdade. Eu nunca senti que eu realmente cabia nas situações. Não que eu me sentisse solitária, sempre tive amigos e andei com grupos diferentes, mas de alguma forma eu nunca percebi que realmente cabia nas categorias habituais de pertencimento. E sempre me senti a um passo de distância das **coisas**, como uma observadora nata. Talvez esteja aqui a origem do que você chama de “exceções”: pessoas ou situações que fazem parte da imagem mas não são representativas de um princípio geral ou de um único entendimento sobre a **pessoa ou a situação**.

S.D.: Suas fotos fazem um comentário perspicaz sobre a cultura Americana e sobre os nova-iorquinos. Como você faz quando viaja pra outros países

como a Turquia? Você se prepara antes? Você acha que olha para Istambul ou para a cidade do México com os mesmos olhos que vagueiam em New York?

M.E.: Geralmente eu não me preparo muito antes de viajar. Eu leio guias como o *Lonely Planet* no avião, mesmo que eu tivesse a intenção de ler antes. Muitas vezes eu contei com amigos ou a família para me mostrarem um lugar ou me dizerem onde ir. É um pouco infantil da minha parte. Eu moro em New York há muito tempo e nos raros momentos em que eu viajo eu tendo a explorar a pé e ver o que posso ver. Depois de uma semana ou mais, começo a entender algumas coisas, mas de forma alguma tenho os mesmos *insights* sobre a cultura local que tenho nos Estados Unidos, então minhas fotos provavelmente não são tão pungentes ou reveladoras em outros países. Mas acho que fiz fotos boas aqui e ali.

S.D.: Você também trabalhou com vídeo. O que te fez escolher também a imagem em movimento? Há uma diferença entre o seu trabalho com vídeo e com a fotografia?

M.E.: No passado eu fiz alguns vídeos e filmes. Eram principalmente experimentações. Eu gostaria de fazer mais vídeos e tenho algumas ideias de juntar clips que colecionei. Mas acho o trabalho de edição meio frustrante e entediante, é uma habilidade que não desenvolvi. Às vezes eu vejo alguma coisa e penso: isso é um vídeo e não uma foto. Tenho usado o vídeo como uma foto em movimento. É só um tempo um pouco maior do que 1/250 de segundo.

S.D.: Você ainda desenha?

M.E.: Sim, de vez em quando. Eu passei uns dois anos sem fotografar muito e fiquei meio desinteressada pela fotografia. Alguém me disse que quando a pessoa se sente assim é melhor experimentar outra forma de criação. Eu comecei a cozinhar e depois a desenhar. Coisas surpreendentes começaram a acontecer com os desenhos. Eu senti um tipo de excitação infantil. Eu costumava desenhar assim quando era jovem e chamava isso de “fotos rabiscadas”. Agora que tenho

mais idade elas estão vindo mais estruturadas. Cada uma me surpreende. E consigo desligar, por um momento, minha mente pensante.

S.D.: Você ainda tem na sua parede uma foto do mendigo atravessando a rua com a imagem dos soldados num anúncio à frente dele ?

M.E.: Há uns anos atrás eu pensei que manteria aquela foto na parede até que os Estados Unidos saíssem da guerra. Mas isso não aconteceu.

S.D.: Qual a imagem que você tem agora na sua parede?

M.E.: Eu agora tenho uma outra imagem. Ela se chama *Deleite Turco 1962/2008*. É um conjunto de fotos antigas que achei em uma caixa numa feira em Istambul. Eu estava cavando na caixa e essa mulher ficava aparecendo. Eram fotos dela sempre parecendo feliz e muito provavelmente de férias. A estrutura das fotos era bem consistente, foram tiradas por alguém com um bom olho. Imagino que fosse alguém apaixonado. Ela parece tão feliz e as fotos também são felizes, como se o fotógrafo estivesse se deleitando em fazer aquelas fotos dela. Adoro olhar essas imagens e quero estar naquela situação, com um admirador me olhando e animado com a vida. Mas eu ainda espero que as guerras acabem logo. Não posso acreditar que evoluídos como somos enquanto espécie, ainda somos capazes de bombardear uns aos outros, atirar ou atacar com um facão.

S.D.: Há muito humor nas suas imagens. De onde ele vem?

M.E.: Provavelmente vem do fato de eu ter uma tendência depressiva. O humor é uma maneira como a vida me levanta e me tira do que eu chamo de o meu “nível baixo de sofrimento”. Recentemente ouvi Tony Kushner [dramaturgo e roteirista nova-iorquino] dizer que ele achava que o humor tem uma qualidade agressiva subentendida. Acho isso muito interessante. Meu analista diz que a agressividade e a criatividade estão muito relacionados. Então tudo dá nisso: depressiva... agressiva... criativa/engraçada. Talvez seja uma forma de transformar impulsos agressivos e raivosos em alguma coisa divertida ou pelo menos em algo para me alegrar.

S.D.: O que você acha do Instagram? Você posta o seu trabalho pessoal nele ou em alguma rede social?

M.E.: Eu fico secretamente irritada com o Instagram. Agora que tornei isso público, melhor investigar o tema e explicar. Essa era digital é tão sobrecarregada de fotos, é como se meus olhos quisessem parar e ver menos. Eu não gosto tanto dos filtros, eles fazem as fotos de todos parecerem ótimas e falsas e não sinto tanta intensidade quando vejo essas imagens. Meu amigo me disse que eu deveria entrar, que todos estão fazendo isso e que está ajudando na carreira deles. Para mim parece uma empresa que está juntando um monte de fotos e vai de alguma maneira achar um jeito de usá-las em benefício próprio, como um arquivo ou algo assim. Posso estar errada, mas sou bastante cética. Não julgo as pessoas por usarem ou por gostarem do Instagram. Só que não é pra mim. Eu também não preciso de mais uma forma de gastar o meu tempo precioso. Já gasto tempo suficiente no Facebook para me atualizar com a família, os amigos e as últimas notícias.

S.D.: Qual é a necessidade hoje de haver fotografia ? Por que uma pessoa deveria se dedicar à fotografia atualmente?

M.E.: Eu acredito que a fotografia é vital para comunicar o que está acontecendo no mundo e nos ajudar a ter opinião e agir. Eu jamais gostaria que desaparecesse o uso de fotografias com a notícia e acho que os jornais deveriam investir mais em fotógrafos e fotojornalismo ao invés de menos, como estão fazendo agora. Tenho ouvido que estão pedindo para quem escreve no jornal fazer suas próprias fotos. Mas fotógrafos são pensadores visuais, são termômetros. A perspectiva deles pode ajudar muito a palavra escrita, pode acessar e transmitir o que muitas vezes as palavras não alcançam. Para aqueles de nós que podem ver, precisamos disso. O registro histórico do que significa ser humano, mesmo não sendo uma notícia, é facilmente transmitido por fotografias. Esses dois pontos são muito importantes para mim. Sobre a fotografia enquanto criação ou documento estético – bom, há muita produção desinteressante por aí. Mas, realmente, a minha vida seria bastante empobrecida se nunca tivesse visto Kertész, Arbus, Singh, Brassã,

Leiter. A lista não tem fim. Esses fotógrafos alimentaram a minha alma e, por favor, não me pergunte o que isso quer dizer.

Submetido em 24 de abril de 2014 | Aceito em 04 de junho de 2014

Resenhas

Sobre a história do estilo cinematográfico

Renato Luiz Pucci Jr.¹



Resenha

BORDWELL, David. Sobre a História do Estilo Cinematográfico. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2013.

¹ Professor do curso de Rádio e Televisão e do programa de pós-graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, em São Paulo. Autor de *Cinema Brasileiro Pós-moderno: o Neon-realismo* (2008) e *O Equilíbrio das Estrelas: Filosofia e Imagens no Cinema de Walter Hugo Khouri* (2001), além de artigos sobre cinema e ficção televisiva em diversos periódicos e do capítulo “Cinema Pós-moderno”, do livro *História do Cinema Mundial* (2005). Líder do grupo de pesquisa *Inovações e Rupturas na Ficção Televisiva Brasileira*, ligado ao Obitel – Observatório Ibero-americano de Ficção Televisiva. Bolsista de produtividade do CNPq, PQ 2.

e-mail: renato.pucci@gmail.com

Até há alguns anos, David Bordwell era pouco conhecido no Brasil. Apesar de, desde o final dos anos 1970, ter publicado livros fundamentais para os estudos de cinema, era possível acompanhar encontros de pesquisadores sem que o seu nome fosse ouvido uma única vez. Um dos problemas era a escassez de traduções, situação que se atenuou apenas a partir de 2005, quando começaram a ser publicados no país alguns de seus artigos e livros. Logo se multiplicaram comunicações, artigos, dissertações e teses com base nas ideias de Bordwell ou tendo-as no horizonte.²

Em vista do imenso atraso, a situação está longe de ter sido resolvida. Um passo significativo foi dado com a chegada de *Sobre a História do Estilo Cinematográfico* ao leitor brasileiro. Outras obras do autor poderiam ter sido escolhidas, com ganhos substanciais para as reflexões sobre cinema. Entretanto, a escolha não poderia ter sido melhor, pois é o mais importante livro já lançado por Bordwell. *Narration in the Fiction Film* é mais citado internacionalmente, uma vez que há trinta anos é referência para trabalhos de respeito sobre a narração fílmica. *Making Meaning* (1989) e *Post-Theory* (1996) são mais polêmicos, por suas investidas contra o abuso interpretativo e o desconstrucionismo, os Estudos Culturais e outras linhas de prestígio na área. *Sobre a História do Estilo Cinematográfico*, todavia, é um caso à parte porque pode, e deve, mudar a concepção usual sobre a historiografia do cinema.

É preciso ter em mente que não se trata de um livro de história do estilo, mas de um exame sobre o que produziu a historiografia do cinema durante o último século. Em outras palavras, o livro discute a dinâmica das vertentes de pesquisas voltadas para o problema do estilo. Entenda-se bem esse conceito: estilo é “um uso sistemático e signifiicante de técnicas da mídia cinema em um filme [...], a textura das imagens e dos sons” (p. 17). Esse tema por si mesmo constitui uma tradição de pesquisa, um território sujeito a períodos de estabilidade e, ocasionalmente, de abalos com a força transformadora de terremotos.

² Mais recentemente, foi lançada no Brasil outra obra de Bordwell, esta em co-autoria com Kristin Thompson: *A Arte do Cinema: uma Introdução*, reeditada em inglês ao longo de décadas.

Bordwell mostra que a pesquisa da história dos estilos não foi uma acumulação de dados sobre filmes, diretores e técnicas. Não houve também uma concepção única a dirigir o olhar dos historiadores. O termo que usa para indicar cada concepção em jogo é *programa de pesquisa* (p. 23), que é um conjunto de proposições a guiar o trabalho de pesquisadores, sejam da Física, do Cinema ou de qualquer outra área. Programas de pesquisa formulam pressupostos de sentido heurístico, a dizer o que é possível e o que não é possível fazer nas pesquisas.

Bordwell apresenta quatro programas da história dos estilos cinematográficos: Versão-Padrão, programa Dialético, programa Oposicionista e programa Revisionista.

A Versão-Padrão constituiu-se na década de 1930, destacando-se os franceses Maurice Bardèche e Robert Brasillach. Praticamente esquecidos hoje em dia, eles construíram a sua história do cinema segundo um modelo orgânico (nascimento, infância, maturidade) e durante anos foram a maior referência dos estudos fílmicos. A pesquisa sobre o estilo fazia-se em torno de uma ideia que fez época: a da revelação das capacidades estéticas inerentes ao cinema. Diante da excelência visual do cinema mudo, o que poderia ser o específico fílmico? Até hoje há resquícios dessa concepção a cada vez que alguém repete o mais insustentável chavão: “cinema é imagem”.

No entanto, os que tomaram o cinema mudo como um ápice tiveram que enfrentar um grave problema: o cinema sonoro. Segundo os parâmetros expostos, o que poderia significar o som sincronizado senão a decadência? A alegoria orgânica seguia o seu curso: os filmes retornavam ao teatro filmado, degenerando-se para o mero registro de fatos. Era a velhice precoce daquela arte outrora tão promissora.

Eis o fenômeno recorrente a cada vez que a historiografia dos estilos chega a um aparente beco sem saída: os novos historiadores veem-se diante da filmografia de seu tempo, inadequada em relação aos parâmetros da geração anterior. Para a Versão-Padrão, *A Regra do Jogo* (Jean Renoir, 1939) era medíocre; *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941) era um pastiche de técnicas envelhecidas. Ainda assim,

esses e outros filmes apresentavam novos valores aos olhos daqueles que não estiveram sob o fascínio do cinema mudo. Portanto, comprometia-se a credibilidade da Versão-Padrão. Uma reavaliação tornava-se necessária. Se a imagem não era tudo, se o som não era a pá de cal na história do cinema, era preciso reconstruir a história desde o seu princípio. Aqui está o ponto central do livro de Bordwell: a cada mudança de um programa de pesquisa para o outro, a história do cinema foi *recontada*.

À Versão-Padrão, seguiu-se o programa Dialético, cujo maior nome foi André Bazin, que forneceu à historiografia um novo parâmetro: o cinema se definiria por aquilo que mais fora desprezado pela Versão-Padrão, o poder de a película registrar o mundo. Por isso, Renoir e Welles passaram a integrar o cânone: seus planos longos permitiam que o mundo fosse capturado, ao contrário de montagens que evidenciavam manipulação. O realismo transformou-se na pedra de toque para reconsiderar o universo cinematográfico. Antes mercedores de apologias, filmes como os da vanguarda soviética transformavam-se em relíquias de uma linha destinada à morte. Somente a dialética entre a valorização da imagem e o registro realista poderia ter feito com que a história do cinema não acabasse prematuramente.

A historiografia dos estilos prosseguiu na sua dinâmica entre o programa de pesquisa estabelecido e um novo concorrente. Ao programa Dialético contrapôs-se o programa Oposicionista, cujo princípio orientador não se pautava pela ideia de realismo, mas pela oposição ao cinema *mainstream*. Um de seus expoentes foi Noël Burch, que nos anos 1960 reformulou a historiografia. Não mais se identificavam grandes filmes e cineastas em Hollywood, mas em outras filmografias, a começar pela do então chamado “cinema primitivo”. Aquilo que mais provocava aversão aos adeptos dos programas anteriores, o aparente caos dos primeiros filmes, em contraposição à ordem narrativa e ao ilusionismo do “Modo Institucional de Representação”, transformava-se em premonição do modernismo das décadas de 1950 e 1960. Alguns cineastas, como Welles, continuaram a ser valorizados, porém não pelas razões do programa Dialético: não mais um realista, Welles transformou-se no primeiro nome do cinema moderno.

Mais cedo ou mais tarde essa historiografia se veria diante de anomalias a pôr em xeque a sua heurística. No capítulo 5, Bordwell considera candidatos à hegemonia, como a historiografia deleuziana, avaliada como ortodoxa, ou a fundada na história da visão, tida como problemática. Bordwell defende o programa Revisionista, introduzido nos anos 1970. Tom Gunning, seu maior nome, reexaminou e reavaliou o cinema dos primeiros tempos, segundo princípios diferentes daqueles de Burch: nada de uma prefiguração do cinema modernista, mas uma filmografia com seus próprios parâmetros e valores. A perspectiva não era a das grandes teorias sobre a história dos estilos, mas o que Bordwell chamou de “pesquisa de nível médio”, sem a pretensão de estabelecer uma visão unificadora, antes a recortar problemas, períodos e espaços para a investigação.

O capítulo 6, que por si daria um livro, é uma exposição do trabalho do programa Revisionista acerca da encenação em profundidade. Trata-se de uma notável demonstração da heurística do programa, que procura resultados mais palpáveis por meio de uma diferente forma de pensar. Cabe identificar os problemas concretos com que se defrontaram os cineastas de cada época e lugar, assim como as soluções tentadas. Se é necessário manter a atenção do espectador em relação ao mostrado na tela, como fazer para que ele não se disperse? Sem descartar o papel do contexto, Bordwell propugna que a resposta não é dada por uma ideologia, seja a que orienta Hollywood, seja a que advogam modernistas e vanguardistas de qualquer tipo.

Aos que acreditam que a ideia de programas de pesquisa serve apenas às ciências exatas e biológicas, em que supostamente não haveria discussão após uma prova ser apresentada, caberia a leitura de “O Falseamento e a Metodologia dos Programas de Pesquisa Científica”, do filósofo Imre Lakatos. Em suma, choques de concepções antagônicas ocorrem também na Física, Astronomia e demais áreas. Os adeptos dos programas sob ataque não desistem tão facilmente.

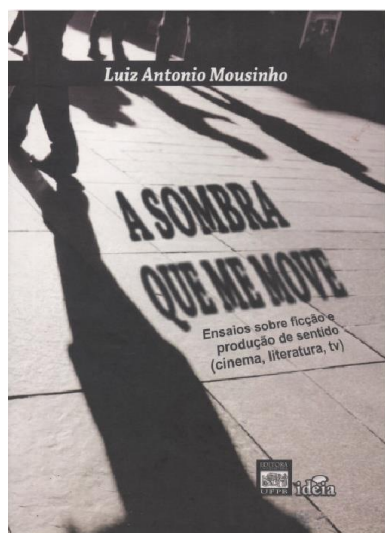
É preciso não confundir programa de pesquisa com paradigma, na acepção de Thomas Kuhn. Um ponto bastará para marcar a diferença. Ao se referir à Versão-Padrão, que, destaque-se, teve Georges Sadoul como um de seus expoentes, Bordwell diz: “Contudo, as falhas desse programa de pesquisa não nos devem

levar a esquecer quão radical ele foi” (p. 65). Ajudou, por exemplo, a derrubar preconceitos como o de que quanto mais nobre o conteúdo, mais arte haveria no filme. Em suma, sabemos hoje muito mais graças àquele programa e aos demais. Nada poderia ser mais antitético frente ao relativismo pressuposto por Kuhn.

Para concluir, que não se utilize *Sobre a História dos Estilos Cinematográficos* como um típico livro de história. Essa bela edição, em tamanho maior do que a original (a facilitar a visualização das imagens), com ótima tradução, pode ser mal entendida caso o leitor limite-se a pinçar parágrafos, como aquele em que se diz que a essência do cinema é a “abstração do puramente concreto em padrões artificiais e abstratos” (p. 130). Leituras apressadas levarão a crer em ideias que um dia tiveram a sua relevância, que fizeram o conhecimento avançar, mas que se mostraram insustentáveis diante de fatos novos. Assim caminha a historiografia dos estilos, como, de resto, toda a ciência.

A Sombra que me Move:
ensaios sobre ficção e produção de sentido

Marcia Tiemy Morita Kawamoto¹



Resenha

MOUSINHO, Luiz Antonio. *A Sombra que me Move: ensaios sobre ficção e produção de sentido (cinema, literatura, tv)*. João Pessoa: Ideia/Editora Universitária, 2012.

¹ Marcia Tiemy Morita Kawamoto é graduada em Letras Português e Inglês pela Universidade Estadual de Maringá (2009), tem mestrado em Letras (Inglês e Literatura Correspondente) pela Universidade Federal de Santa Catarina (2012). Atualmente é doutoranda em Letras/Inglês e Literatura Correspondente pela UFSC e pesquisadora visitante na University of St. Andrews. Suas publicações incluem a co-autoria (com Anelise Corseuil) do capítulo “Adaptações Nostálgicas: Os Sonhadores, uma visão pós-moderna dos anos 60”.
e-mail: marcia.tiemy@gmail.com

A produção audiovisual brasileira tem se mostrado muito além dos padrões arcaicos e estereotipados, tão comentados e conhecidos, sobre a televisão brasileira. De fato, minisséries e filmes como *Cidade dos Homens* (2002), *Madame Satã* (2002), *A Casa das Sete Mulheres* (2003), *Carandiru*, *Outras Histórias* (2005), *Hoje Eu Não Quero Voltar Sozinho* (2010), *Corações Sujos* (2011) parecem desafiar essa visão oxidada de uma produção nacional infértil, repetitiva ou desinteressante, e emergem como um sopro de alívio no cotidiano televisivo ao apresentarem novas perspectivas temáticas e audiovisuais ao espectador. Por outro lado, essas criações nacionais não têm gerado a devida atenção que merecem no contexto acadêmico.

Em *A Sombra que me Move: ensaios sobre ficção e produção de sentido (cinema, literatura, TV)*, o pesquisador Luiz Antonio Mousinho investiga alguns exemplos marcantes dessa produção audiovisual brasileira, ao propor que a televisão e o cinema brasileiro também são espaços para lirismo, crítica e inovação. Apesar de não ser formalmente dividido, o livro apresenta um primeiro bloco de capítulos focados na produção audiovisual brasileira, em que a escrita convidativa e fluida de Mousinho analisa *Cidade dos Homens*, *Cena Aberta*, *Meu Tio Matou Um Cara*, *Houve Uma Vez Dois Verões*, além de curtas-metragens.

O restante do livro é composto por análises com temas variados, sobre literatura internacional e nacional, como os textos de Clarice Lispector, e filmes internacionais, como *O Plano Perfeito* de Spike Lee. Ao todo, a obra é composta por dezesseis ensaios. É preciso lembrar que o livro de Mousinho é composto de textos, ou capítulos, que podem ser lidos independentemente. De fato, por vezes as temáticas e reflexões se repetem. Isso porque, como explica o próprio autor em uma advertência introdutória. “há um fio teórico comum” no livro, que é reiterado em cada nova análise, justamente o que possibilita a leitura dos capítulos de forma autônoma. No entanto, o leitor ganha ao respeitar a encadeação desses, uma vez que a organização dos textos tem uma progressão na construção de sentido.

Como um todo, a obra apresenta um conjunto de artigos, no qual Mousinho investiga uma vasta gama de produções audiovisuais, cinema e televisão, além de textos literários. Como menciona Suzi Frankl Sperber no prefácio do livro, dois aspectos principais se destacam. O primeiro ponto de relevância tocado por

Mousinho é a questão da voz narrativa, suas variações e efeitos. O segundo aspecto é mais complexo e se desdobra na delicadeza com que o autor trata de temas de cunho social, como encontros e conflitos culturais, ou desigualdade social, especialmente no contexto brasileiro. Acima de tudo, o autor demonstra como o conflito interno dos personagens, que muitas vezes se reflete em uma linguagem particular na voz narrativa, integra um contexto mais abrangente e se torna espelho deste, ao lembrar de Bakhtin, e ao revelar que “toda subjetividade é intersubjetividade” (p. 95). Ou seja, toda reflexão interior, por mais íntima e particular que possa parecer, é também compartilhada ou faz parte de um imaginário coletivo.

Os ensaios de Mousinho são primeiramente informativos com descrições detalhadas sobre os aspectos formais dos textos analisados. Deste modo, todos os ensaios apresentam referências claras e explicações objetivas sobre os textos em destaque, sejam eles fílmicos, televisivos ou literários, o que é trazido à superfície não só pelo amplo conhecimento de Mousinho, mas pelo seu evidente entusiasmo e interesse pelas obras. No entanto, os ensaios não se limitam a uma perspectiva enciclopédica ou enumerativa, mas, de fato, fazem uso dessas informações minuciosas para apresentar suas análises com clara preocupação social que, como enfatiza Sperber, “Este problema [o comprometimento da liberdade e cidadania das pessoas pela exploração e opressão sociais] percorre os diferentes artigos, explicitamente ou não” (p. 20).

Em um de seus ensaios mais marcantes, “A verdade entrevista: a cena aberta de Jorge Furtado, Guel Arraes e Regina Casé”, Mousinho esclarece como o programa *Cena Aberta*, que é composto por trechos ensaiados de obras de Clarice Lispector e falas espontâneas de atores não profissionais, compõe um falso *making off* (79). A adaptação de *A Hora da Estrela* no programa constrói não só uma Macabéa, personagem principal do romance de Lispector, mas muitas candidatas a Macabéa. O programa é organizado em falsas entrevistas dessas Macabéias, o que faz com que “transita(e) entre o telejornalismo, o cinema documentário e o registro ficcional” (p. 81), e que acaba por se desdobrar nas “várias formas de fazer jornalístico e dos formatos televisivos” (p. 94). Além desse aspecto formal, o ensaio também foca na forma como “nas entrevistas, há

predominância do fazer falar o elemento socialmente silenciado” (p. 87), ou seja, ao criar não uma, mais muitas Macabéias, e ao misturar diferentes discursos midiáticos, o programa evidencia que Macabéa não é só ficcional, não é única, mas integra um problema social compartilhado por muitas. Neste sentido, Mousinho esclarece que “*Cena Aberta* promove um diálogo com textos literários oitocentistas e do século XX, sugerindo a ativação de uma tradição fundada num imaginário coletivo compartilhado” (p. 95).

De acordo com o autor, o formato um tanto quanto fragmentado da adaptação de *A Hora da Estrela* em *Cena Aberta* desconstrói a forma de representação clássica da mimese. No entanto, esse formato surge como possibilidade ficcional viável para o público contemporâneo, ou seja “não aponta para uma crise nas maneiras de representar” como o romance de Lispector. Isso porque, como explica Silviano Santiago, “[o] narrador pós-moderno sabe que o ‘real’ e o ‘autêntico’ são construções de linguagem” (SANTIAGO apud MOUSINHO, p. 92). Deste modo, o espectador já não busca ver a “verdade”, mas sim, entender os muitos lados dessa verdade, que são desvendados pelas múltiplas narrativas do programa. O que leva Mousinho a concluir que programas como *Cena Aberta* “se postam em patamar diverso da média de ficção televisiva” (35).

Não obstante, o autor não perde a importância da dimensão formal dos programas analisados. Em dois de seus ensaios sobre a produção audiovisual brasileira, “*Tem que ser agora: focalização e dialogismo no seriado Cidade dos homens*” e “*Nem pensar a gente quer, a gente quer é viver – focalização e dialogismo em Houve uma vez dois verões*”, Mousinho discute focalização, como mostram os títulos, utilizando principalmente o embase teórico de Gérard Genette, ao analisar a relevância do ponto de vista para a construção da narrativa. Um exemplo é como no episódio *Uólace e João Victor* do seriado *Cidade dos Homens* “a alternância da visão dos narradores-focalizadores inscreve na própria estrutura da obra a diferença – e os possíveis pontos de contato” (p. 65), o que salienta as diferenças e semelhanças que compõem o cenário urbano brasileiro. Ou seja, é por meio da focalização múltipla, das vozes que se cruzam no texto audiovisual, que o espectador compreende a complexidade dos conflitos sociais apresentados. O menino de rua Uólace acha que João Victor, pertencente a uma classe média

baixa, pode comprar tudo o que quer, enquanto na verdade sua mãe e ele passam por grandes dificuldades financeiras. Já o segundo, acredita que Uólace consegue tudo o que quer roubando, o que também não condiz com a realidade (p. 55). Por isso, lembro que Mousinho extrapola o aspecto formal da focalização, ao analisar os efeitos deste sobre a questão social presente em *Cidade dos homens* e *Houve uma vez dois verões*, além de outros textos analisados em seu livro. O elemento social não é entendido como externo ao texto, mas parte integrante da obra, como explica Antonio Candido e Robert Stam (p. 66).

Ao analisar essas produções audiovisuais brasileiras, Mousinho é capaz de entender as sutilezas e sofisticções dos textos, uma vez que evidencia como estes criam um bom mal-estar. Essas narrativas “se recusam a desenhar uma falsa redenção” (p. 48), ou a apresentar finais que, apesar de felizes, são esvaziados de sentido, gerando uma reflexão que incomoda, mas que é necessária sobre o contexto social brasileiro.

O desdobramento analítico de Mousinho mantém a preocupação política e social, mesmo quando muda o foco de sua investigação para além do contexto brasileiro. Sua visão sobre *O Jardineiro Fiel* supera o óbvio, ao envolver sua interpretação em torno do personagem Justin, o jardineiro e personagem principal, e revelar uma leitura tão ambígua quanto o próprio filme busca construir. Em vista de que a narrativa fragmentada desse filme contribui para o suspense e para as incertezas em torno de Tessa, esposa de Justin que, apesar de não ser fiel, parece tentar protegê-lo em vários momentos.

O título da obra de Mousinho se origina de um trecho da música “Galope rasante” de Zé Ramalho, “a sombra que me move, também me ilumina” (p. 117). Esse trecho ressalta que “o que haja para ser construído, no plano individual e coletivo, deve sê-lo necessariamente contra a tradição e a partir dela” (p.117). É nesse sentido que Mousinho interpreta *O Plano Perfeito* de Spike Lee e alguns curtas-metragens da Casa de cinema de Porto Alegre, dentre esses *Ilha das Flores* e *Esta Não é a Sua Vida*. O primeiro desafia o modelo estético clássico, ao mesmo tempo em que se constrói a partir e nos moldes desse. Mousinho explica que “*O Plano Perfeito* dialoga com e se inscreve no cinema dominante, situando o espectador num ambiente narrativamente familiar, mas ao mesmo tempo parece

capaz de injetar ruídos positivos nesse circuito, desautomatizando o que há de esclerosado na linguagem do cinema padrão” (p. 138). De modo semelhante, o narrador de *Ilha das Flores* traz uma série de afirmações lógicas, que aos poucos contrastam com as imagens apresentadas e, por isso, “vão desentranhando o elemento social recalcado; desnaturalizando seus contornos, mostrando a perversidade de uma lógica onde o ser humano está em último lugar na ordem de prioridades” (p. 110-1).

Sobre os textos literários analisados por Mousinho, destaco a leitura do conto “A Menor Mulher Do Mundo” de *Laços de Família* de Clarice Lispector e a novela *A Metamorfose* de Franz Kafka. Ambas análises focam na questão do estranhamento diante do diferente. No conto, temos o culturalmente diferente, que produz estranheza e epifanias nos personagens. Já na novela, o diferente se insere no fantástico, em como Gregor Samsa um dia se levanta e não é mais um ser humano, mas uma barata. Esses estranhamentos revelam a angústia diante do inesperado. No conto, transmite-se “[a] impossibilidade de racionalizar o não classificável” (p. 150), que põe em evidência a relação com o outro e a necessidade de integração e assimilação deste. Esta última é repetida no alívio sentido pela família com a morte de Gregor na novela, que mostra como o inesperado “tem o efeito de fazer enxergar o que se perdia na rotina da família” (p. 217-8).

A Sombra que me Move constitui um relevante apanhado crítico da produção acadêmica de Luis Antonio Mousinho, principalmente nas partes em que discute a produção audiovisual brasileira e contemporânea, além de apresentar ensaios interessantes com argumentos originais sobre diferentes aspectos de ficções literárias e fílmicas. Por sua abrangência teórica e aprofundamento analítico, a publicação é uma ferramenta eficaz e exemplar para o estudo de ficção em geral.

Lista de Referências

AÏNOUZ, K. direção. *Madame Satã*. [Filme] Produção de Isabel Diegues, Marc Beauchamps, Maurício Ramos, Vincent Maraval, Walter Salles. Brasil, 2002. 105 min.

AMORIM, Vicente direção. *Corações Sujos*. [Filme] Produção de João Daniel Tikhomiroff e Michel Tikhomiroff. Mixer, 2012. 90 min.

CARVALHO, Walter; BABENCO, Hector; GERVITZ, Roberto; FARIA, Marcia direção. *Carandiru, Outras Histórias*. [Série] Produção de Walter Carvalho. Rio de Janeiro, Rede Globo, 2005. 30min.

FURTADO, Jorge; ARRAES, Guel; CASÉ, Regina direção. *Cena Aberta*. [Programa de televisão] Rede Globo e Casa de Cinema de Porto Alegre, Rio de Janeiro, 2003. 25-40 min.

FURTADO, Jorge direção. *Esta Não é a Sua Vida*. [Curta] Produção de _____, Casa de Cinema de Porto Alegre, 1991. 16 min.

_____ direção. *Houve Uma Vez Dois Verões*. [Filme] Produção de Luciana Tomasi, Casa de Cinema de Porto Alegre, 2002. 75 min.

_____ direção. *Meu Tio Matou Um Cara*. [Filme] Produção de Guel Arraes, Fox Filmes, Rio de Janeiro, 2004. 87 min.

KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LEE, Spike direção. *Plano Perfeito*. [Filme] Produção de Brian Grazer, Imagine Entertainment e Universal Pictures, 2006. 130min.

LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1977.

_____. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

MEIRELLES, F.; LUND, K. direção. *Cidade dos Homens*. [Série] Produção de Darlan Cunha e Douglas Silva. Rio de Janeiro, Rede Globo, 2002. 30 min.

MEIRELLES, Fernando direção. *O Jardineiro Fiel*. Produção de Focus Features, Universal Pictures do Brasil, 2005. 128 min.

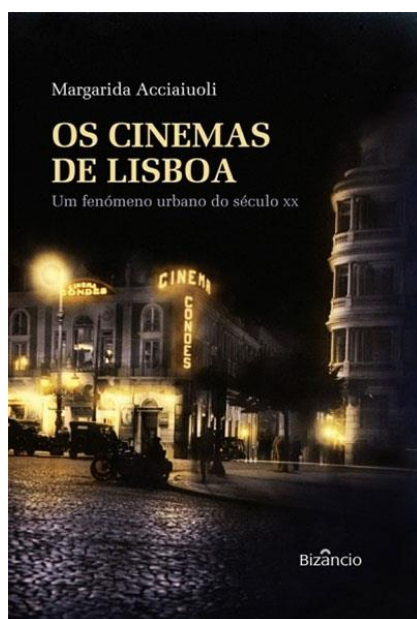
MONJARDIM, Jayme direção. *A Casa das Sete Mulheres*. [Telenovela] Produção de Jayme Monjardim. Rio Grande do Sul, Rede Globo, 2003. 40-45 min.

RIBEIRO, Daniel direção. *Hoje Eu Não Quero Voltar Sozinho*. [Filme] Produção de Diana Almeida. Vitrine Filmes, 2013. 96 min.

Submetido em 21 de maio de 2014 | Aceito em 13 de junho de 2014

**A face do cinema no tecido urbano em
"Os cinemas de Lisboa – um fenómeno urbano do século XX"**

Carolina Amaral¹



Resenha

ACCIAIUOLI, Margarida. *Os cinemas de Lisboa – um fenómeno urbano do século XX*. Lisboa: Bizâncio, 2012.

¹ *Carolina Amaral é atualmente doutoranda em Comunicação Social pelo PPGCOM-UFF, linha de pesquisa estudos de cinema e audiovisual. Roteirista e pesquisadora que atua no campo de Roteiro, Narrativa e Cinema de Gênero, fez mestrado em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e graduação em Comunicação Social - Cinema também na UFF. Trabalhou nas áreas de produção, direção e desenvolvimento de projetos audiovisuais.*

e-mail: carolinaoamaral@gmail.com

Os grandes cinemas de rua com imponentes fachadas não são apenas lugares em que se exibem filmes, mas locais onde se definem o espetáculo e os hábitos gerados a partir dele. O que, por sua vez, passa a determinar a identidade da cidade. Essas mesmas edificações assumem referências decorativas e espaciais, numa relação contínua entre o cinema e o espaço urbano. Esse é o tema do livro *Os cinemas de Lisboa – um fenómeno urbano do século XX²*, de Margarida Acciaiuoli. A autora se preocupa constantemente com as relações entre a arquitetura e os cinemas de Lisboa, agenciadas por uma monumental pesquisa histórica que vai da lanterna mágica aos *multiplex* em centros comerciais. Sala a sala, nada escapa à costura feita pela autora, do projeto até o desaparecimento do cinema, já que quase todas as salas de cinema da cidade foram demolidas, abandonadas ou ganharam outra função.

Com excelente prefácio de João Mario Grilo, o livro se constitui de seis capítulos, que cobrem assuntos separados cronologicamente, desde o fim do século XIX no primeiro capítulo, até o início do século XXI no último. A intenção de dar conta da história dos cinemas na cidade vem acompanhada de uma pesquisa rica em detalhes, com abundantes citações da imprensa da época e fotografias dos espaços que hoje não existem mais.

Por se tratar de uma pesquisa acadêmica de 1982, revisitada a partir do rumo que a história dos cinemas acabou por tomar, o livro, por vezes, se concentra exaustivamente nos detalhes a cerca da arquitetura: nome do arquiteto que projetou, o empresário que encomendou, datas de licenças, detalhes de *foyers* e *toilettes*. Para os leitores cujos interesses não passam necessariamente pela arquitetura, ou para aqueles que desconhecem as salas e a cidade de Lisboa, esse volume de informação pode ser entendido como um excesso. Para evitar que esse excesso cause um afastamento da leitura, é preciso entender o funcionamento o texto e procurar, nas mais de 300 páginas, suas principais passagens, como um transeunte que se detém, seduzido por alguma majestosa fachada.

² Todas as passagens citadas remetem a este livro.

O primeiro capítulo trata da reconvenção de espaços como circos, teatros e feiras em locais para exibição do animatógrafo. Segundo a autora, Lisboa compreende o cinema e se admira com ele, desde quando era uma nova “atração” nômade. Esses primeiros espaços que acolheram a “última maravilha da técnica” levam a importância de definirem a maleabilidade dos locais de exibição com apresentações de circo, teatro, praça de touros, característica incorporada pelo cineteatro, modelo que se estabeleceu quando o cinema sedentarizou. Para a autora, é a origem nos espaços itinerantes que “explica muitas das soluções que se passaram a por em prática dentro e fora das feiras” (p. 46). Encontramos no capítulo a ideia de que os espaços têm memória; a variedade de espetáculos num mesmo espaço, segundo a autora, trazia um resíduo espectral nas salas e o diálogo estético era, por vezes, inevitável.

O livro enfatiza a história da sala de exibição, seu imobiliário e programações, como parte indissociável da história do cinema. Compreende ainda a rotina de ir ao cinema e a etiqueta que envolve esse hábito. Desse modo, o segundo capítulo destaca hábitos de espectadorialidade, como os dos frequentadores do cinema Tivoli, o mais elegante dentre os que existiam em Lisboa na década de 1920 (p. 78 e 79):

O acto de “ir ao Tivoli” fazia parte de uma certa vivência urbana que servia para ver quem lá estava e para ser visto também, definindo formas de convivialidade, com as quais se ocupava o espírito e a partir das quais se construía uma vida em sociedade, também ela em vias de transformação.

A autora convoca os poderes arquitetônicos do templo para sublinhar os rituais de espectadorialidade da época. Por isso a necessidade de passagens da imprensa bem compiladas, precisamente usadas ao longo do capítulo, com destaque para o texto de António Lopes Ribeiro, publicado na revista *Imagem* em maio de 1930, no qual se tenta definir o que é um espectador de cinema (p. 131): “o espectador é tão enigmático como o próprio espetáculo”; “para o espectador de cinema, gostar de um filme é ter chorado, ouvido, compreendido, ou não. Não gostar é o mesmo – e ainda mais”.

A autora propõe três metáforas para as salas de cinema: o templo, a fábrica e o navio. No capítulo terceiro, vemos os desenvolvimentos das fachadas publicitárias

no cinema Édén com grandes painéis pintados a mão. Analisa também a inauguração da Cinemateca Nacional, que ainda não funcionava nos termos que conhecemos hoje, o surgimento da figura do cinéfilo e da atividade cineclubista. O culto ao cinema num nível de intimidade que dispensava os atrativos arquitetônicos das grandes salas. Assuntos que são levados para o quarto capítulo, que também explora a importância detalhada de cada grande sala da cidade.

O quinto (e talvez mais importante) capítulo traça um paralelo entre a ditadura de Salazar e uma atmosfera sufocante de cafés e cigarros. Segundo a autora, o surgimento dos cafés e *snack-bars* (lanchonetes) e a proximidade que mantinham com os cinemas definem novas rotinas na cidade, e, por consequência, novos territórios. Os cinemas se expandem para além do centro. Os cinemas de bairro, que não possuíam a mesma grandiosidade dos cinemas centrais, eram, no entanto, percebidos como um bem efetivo. Eram cinemas de reprise, com poltronas menos confortáveis, mas que gozavam de popularidade porque, argumenta a autora, se inseriam na rotina das pessoas que não precisavam mais se deslocar até o centro para assistir a um espetáculo. Se por um lado a tese principal do livro enfatiza a importância das grandes salas que, por vezes, distraíam o espectador não habituado com sua riqueza de detalhes, por outro, este capítulo reconhece a intimidade que se cria entre o público e o cinema de bairro. Para explicar esse fenômeno a autora recorre a um acontecimento mais geral e rotineiro, aproximando o hábito de frequentar cinemas da “relação com o espaço que é suscitada pela experiência da cidade” (p. 278). A cidade e a História se combinam na memória, “os lugares que a referenciam fundem-se com as histórias que neles se passam, e são integradas como marcas que lhes dão vida e significado” (ibidem). Há uma espécie de resíduo que a história deixa nos lugares que, com os cinemas, se mistura aos filmes vistos:

De uma maneira geral, o espectador liga as salas aos filmes que nelas viu, e as emoções que estes desencadeiam entranham-se nesses espaços povoando-os como fantasmas. Talvez por isso se tivesse quase sempre a sensação de que não havia salas vazias. Nelas pareciam habitar espectros que conviviam com as imagens e os sons que os cineastas montavam e que se fundiam com o lugar numa presença única. Os cinemas concretizavam assim a relação que o espectador estabelecia com

o universo dos filmes e com as suas emoções, condensando-as e engrandecendo-as ao mesmo tempo. Essa ligação aumentava, por seu lado, a envergadura dos edifícios, dignificando-os e integrando-os numa dinâmica de utilização que, muitas vezes não tinha correspondência directa com a qualidade das suas arquitecturas. (p. 279)

Portanto, ao mesmo tempo em que se detém sobre a importância de “átrios, corredores, foyers, alcatifas, cortinados de veludo que se abriam e fechavam junto do ecrã, uma certa iluminação, música nos intervalos, e o toque de um sino ou campainha que anunciava o início das sessões” (p. 277) nos grandes cinemas, a autora também reconhece a importância da sala e sua grandeza simbólica.

O último capítulo é dedicado ao desaparecimento das grandes e pequenas salas de rua, e a natural integração dos cinemas aos *shopping centers* em multissalas. Com um tom carregado de desalento, o capítulo apura a relação, agora desfeita, proposta durante o livro de “que os cinemas mantinham com o espaço público, o papel que desempenhavam na afirmação da cidade e na sinalização das ruas” (p. 318). Desde os anos 1980, uma série de fatores contribuiu para a queda do público, esbarrando na exigência por rentabilidade dos exibidores. Além disso, a autora aponta a ausência de um plano que contornasse a excessiva preocupação com a rentabilidade. Um a um, os cinemas – construídos pela leitura para estrangeiros – são demolidos, esvaziados, remodelados. Viram hotéis, mercados, escritórios. Nesse ponto, por mais que o livro seja ancorado a dados concretos, referentes aos cinemas da cidade, faz falta uma menção ao contexto mundial com o mesmo fenômeno ocorrendo ao redor do mundo.

Nas últimas páginas o discurso é derrotista sobre as condições tanto da cidade quanto do cinema. Com as reservas de que são “conclusões impressionantes que podem ser refutadas”, a autora lamenta que hoje são esvaziadas as palavras “cinema” e “espectador”, assim como a “ida ao cinema” perdeu seu sentido, com os antigos rituais extintos. O lamento sustenta a tese presente no livro que une o cinema a um tipo específico de sala, e o espectador àquele que à frequenta. Cinema e espectador são conceitos que só existem em relação, um não se sustenta sem o outro. A autora, portanto, não reconhece as novas salas e os novos rituais de espetacularidade como legítimos, na medida em que eleger um

tipo de espaço, a sala de cinema tradicional por suas particularidades arquitetônicas. Naturais são as conclusões de “fim do cinema”, partindo de pressupostos assim.

Um trabalho que analisasse a grandeza arquitetônica dos espaços construídos através da tela, por mais exaustivo que fosse, muito provavelmente, não conseguiria abarcar todas as possibilidades apresentadas, como o livro tenta fazer com cada sala de Lisboa. Por outro lado, as metáforas de templo, fábrica e navio, que se remetem ao culto, maquinário e imaginação próprios ao cinema, são características que se mantêm, à parte do desaparecimento da face do cinema no tecido urbano. Acciaiuoli não se aventura a estabelecer tais espaços, como fazem muitos livros de cinema. Sua análise é prioritariamente histórica e de arquitetura e, por isso, diversa; porém de singular importância para pesquisadores, somando mais uma voz aos estudos de história do cinema. Ainda que aponte para o seu fim.

Cinemas de Niterói em revista:

*por uma historiografia das salas de exibição cinematográfica na
antiga capital fluminense*

Márcia Bessa¹



Resenha

FREIRE, Rafael de Luna. *Cinematographo em Nictheroy*: história das salas de cinema de Niterói. Niterói, RJ: Niterói Livros; Rio de Janeiro: INEPAC, 2012. 264 p.

¹ Márcia Bessa possui doutorado em Memória Social (PPGMS/UNIRIO) - bolsista CAPES/DS -, mestrado em Ciência da Arte e graduação em Comunicação Social - Habilitação Cinema e Vídeo - pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Desenvolveu estágio de doutorado no exterior (Doutorado-sanduíche) no Department of Cinema & Media Studies da University of Chicago (2012.1) - bolsista PDSE/CAPES - sob a orientação do PhD. Tom Gunning. Atualmente é diretora-executiva da MP2 Produções.
e-mail: marciabessa@bol.com.br

O seletos *hall* de autores, que atualmente se debruçam sobre o tema do meio exibidor brasileiro, encontra em Rafael de Luna Freire um pesquisador vigoroso, responsável e fascinado por seu objeto; sem, no entanto, deixar-se levar pela nostalgia que poderia lhe fazer perder os frutos de um distanciamento crítico produtivo. Fazendo parte de uma nova leva de pesquisadores formados pela academia, Freire consegue unir o rigor do trabalho científico ao charme e detalhamento histórico dos escritos que tratam sobre a exibição cinematográfica fluminense em gerações antecedentes. Seu texto é fluido, inteligente e repleto de atrativas curiosidades.

Cinematographo em Nictheroy... – produzido através do Edital Público *Memória Fluminense - Livros de História e Patrimônio Cultural local ou regional* (2011), do INEPAC/Secretaria de Estado de Cultura-RJ – apresenta um trabalho de pesquisa minucioso alinhavado por notícias de jornais, referências de artigos, material iconográfico, livros e publicações acadêmicas. Criado em Niterói, Freire se debruça sobre a história da exibição cinematográfica da antiga capital do Estado do Rio de Janeiro sem deixar de relacioná-la com o que ocorria simultaneamente no outro lado da Baía de Guanabara. Mas, *Cinematographo em Nictheroy...* não é somente um texto que recupera uma historiografia das salas de cinema da *terra de Arariboia*, como revela ainda os modos como os cinemas seguem de perto as transformações sociais, urbanas e comportamentais numa cidade de médio porte, desde o início do século XX aos dias atuais. Os aspectos físicos e arquitetônicos das salas, os formatos de exibição, os gêneros de filmes em cartaz, o perfil econômico da atividade, a distribuição geográfica dos cinemas, as feições cotidianas da cidade e a frequência. Um panorama que oferece fundamental contribuição para os estudos sobre a recepção cinematográfica brasileira.

Os pouco mais de trinta minúsculos capítulos da obra roteirizam pequenas e prazerosas histórias sobre a vida cidadina e sobre as *idas ao cinema* em Niterói ao longo de décadas... Desde os primeiros estabelecimentos que abrigaram o espetáculo das *imagens em movimento* na cidade-sorriso, passando pelos exibidores itinerantes, a implantação do cinema sonoro, as transformações físicas e tecnológicas das salas de exibição, a chegada dos *cinemas de galeria* e do *drive-in*, a decadência dos cinemas nas ruas até os reflexos da implantação das salas de

projeção em *shopping centers*; o livro de Freire aborda questões de grande relevância para o aprofundamento da história da exibição cinematográfica no Brasil. Com endereços, arquiteturas e públicos variados os *cinemas de rua* viveram anos gloriosos. Pouco mais de cem anos depois não podemos contar nenhuma *dessas salas* niteroienses dentre as sobreviventes. Um processo de apagamento que traz consequências para a cidade, o patrimônio cultural e o próprio parque exibidor nacional. Aquelas salas se transmutaram. As salas de exibição parecem ter sua morte anunciada nas ruas para sobreviver nos *shopping centers* – nos multiplex.

Cinematographo em Nictheroy... pode ser dividido em seis grandes unidades temáticas, que organizariam seus trinta e quatro pequenos capítulos² em blocos mais ou menos articulados e coesos. No primeiro grupo tópico, reunimos os quatro primeiros capítulos³ do livro num perfil histórico da formação da cidade de Niterói, as origens do cinema e o aporte do cinematógrafo no Rio de Janeiro e em sua capital – com especial ênfase nas reconfigurações urbanas e nas transformações dos modos de viver da população advindas da modernidade. O espaço público torna-se, nesse contexto, como que um *locus* de vivência social e um mercado de diversões, inicialmente voltado para as elites econômicas. Algumas partes da Capital Estadual começam a *civilizar-se* e o combate às endemias, o *bota-abaixo* do casario colonial, o incentivo ao consumismo e a reconfiguração do traçado urbano viabilizam um novo cenário, propício à elevação do espírito e à difusão de regras sociais mais afinadas com um regime de convivência urbana. As melhorias funcionais, estéticas e higienizadoras urbanísticas foram aplicadas a certas partes da cidade enquanto outras áreas – menos privilegiadas – foram deixadas de lado. Numa análise relacional entre o que vinha ocorrendo em Niterói e no território carioca, o autor pontua seu texto com relevantes informações do tipo: nos moldes da Avenida Central carioca, “[...] frequentar a arejada [Visconde do] Rio Branco tornou-se algo tão corriqueiro quanto essencial que fez surgir a

² Excetuando elementos pré-textuais e pós-textuais.

³ Das páginas 09 a 31 – capítulos: “Breve introdução às origens de Niterói e do cinema;”, “A chegada do cinema ao Rio de Janeiro e a Niterói”, “Niterói ressurgiu” e “Fazer a avenida”.

expressão ‘fazer a avenida’ [...]” (FREIRE, 2012, p. 28, acréscimo nosso). Nesse novo espaço urbano, as salas de cinema, erguidas em meio às principais casas comerciais, “tornavam-se referências para moradores e transeuntes, organizando o circular pelas ruas e a descrição do ambiente. Em pouco tempo, os cinematógrafos tinham se espalhado por toda a extensão da Avenida Visconde do Rio Branco [...]” (FREIRE, 2012, p. 31).

E assim, com essa *febre dos cinematógrafos*, iniciamos a segunda unidade de *Cinematographo em Nictheroy...*, que nos traz os dez capítulos⁴ seguintes agrupados num panorama dos primórdios da atividade cinematográfica no Rio de Janeiro e em Niterói. Começando sua trajetória de entretenimento tecnológico nos salões e barracões, as salas de projeções cinematográficas niteroienses vão logo assentar-se em quatro de seus principais cinemas (década de 1910): *Polyterpsia*, *Rio*, *Royal* e *Éden*. O cinema encontrou a cena teatral de Niterói restrita basicamente ao Theatro Municipal João Caetano e à atuação de alguns *Clubs*⁵. Vem dessa época também o fato de alguns cinemas transformarem-se em *cineteatros* para alternar espetáculos de palco e tela com o intuito de aumentar sua receita. Nas palavras do autor (FREIRE, 2012, p. 67), “[...] notava-se exatamente naquele momento que surgia na cidade o teatro-cinematográfico ou o cinematográfico-teatral, com a montagem de peças nos palcos dos cinemas Rio e Hélios, com ingressos baratos [...]” – a preços equiparados às entradas dos cinemas – e espetáculos divididos por sessões. A voga das *revistas de costumes locais* – encenações teatrais que misturavam humor, dança e números musicais, *passando em revista* fatos da vida niteroiense – perduraria até 1917.

A terceira parte dessa *história das salas de cinema de Niterói* contempla mais

⁴ Das páginas 32 a 76 – capítulos: “A febre dos cinematógrafos”, “Salões e barracões...”, “Os quatro principais cinemas de Niterói nos anos 1910”, “Polyterpsia”, “Rio”, “Royal”, “Éden”, “Os cinemas no novo cenário urbano”, “Telas e ribaltas” e “Niterói nos palcos dos cinemas”.

⁵ Grupos teatrais geralmente formados por membros da alta sociedade e artistas amadores pertencentes a famílias abastadas locais, cujos espetáculos revertiam suas rendas a ações filantrópicas.

seis capítulos seguintes⁶ da obra de Rafael Freire e repercute a consolidação do cinema *enquanto cinema*. O ato de *ir ao cinema* torna-se *um hábito*. Os filmes e as salas de exibição cinematográfica também se modificam. Nessa unidade ganham espaço a programação dos cinemas e informações sobre os filmes e astros. As mazelas (na opinião de muitos) trazidas pela vida citadina moderna – prostituição, boemia, espaço público compartilhado heterogeneamente, bolinas, batedores de carteiras etc. – refletidas na sala escura do cinema ensejam pleitos de controle comportamental-institucional não somente de forma moral, mas também ao nível social e econômico. O objetivo era promover o *locus* do cinema como um espaço familiar e burguês. As crescentes despesas dos exibidores, as limitações impostas pelo fim da Primeira Guerra Mundial, a alta do dólar, o aumento dos impostos taxados pelas distribuidoras norte-americanas dentre outros fatores vão acarretar a elevação do preço dos ingressos cinematográficos. Começa a era de grande influência do cinema hollywoodiano. “Nesse contexto [...], emergia na sociedade brasileira uma nova mulher que, na cidade remodelada, se tornava muito mais presente e visível no espaço fora de casa, saindo sozinha às ruas (melhor iluminadas e servidas de bondes) e frequentando os cinemas (FREIRE, 2012, p. 88)”. Como símbolo do novo e do moderno, o cinema influenciava a escrita de muitos cronistas e poetas. E, como uma lembrança pitoresca e ilustrativa desse contexto, Freire destaca a figura do artista boêmio Lili Leitão – poeta, humorista e autor teatral – que teve o cinema como tema de alguns de seus textos. Niterói assiste à inauguração de novos e maiores cinemas, porém esses edifícios ainda são os mesmos sobrados adaptados de outrora. Em meados dos anos 1920, o *Royal* e o *Éden-Cine-Theatro* continuam sendo os principais cinemas da cidade. Numa década de novidades em Niterói, assistimos ao primeiro lançamento *em circuito*, à inauguração dos primeiros *cinemas de bairro* e à estreia do primeiro *palácio cinematográfico*⁷ – *Cine-Theatro Imperial* (1928) – da cidade. Era a época

⁶ Das páginas 77 a 130 – capítulos: “O cinema se consolida como... cinema”, “No escurinho do cinema”, “Cinema boemia e literatura”, “Mais e maiores cinemas”, “Palácios de cinema para joias de Hollywood” e “Desejo pelo progresso e a influência do cinema”.

⁷ “[...] Podem ser utilizadas as terminologias *palácio do(e) cinema*, *movie palace* ou *picture palace* como

das “melhorias” na cidade – esgoto, porto, arruamentos, novos prédios públicos, arranha-céus –, mas também do aumento dos aluguéis, da especulação imobiliária, da elitização dos bairros (sobretudo da orla). Assim, os filmes são elevados ao *status* de grandes obras e o espetáculo cinematográfico atinge um importante patamar de pompa e suntuosidade. Niterói findava a década de 1920 com oito cinemas funcionando, “sendo cinco no Centro (*Royal, Éden, Colyseu, Imperial e Central*) e outros três nos bairros (*Brazil, Santa Rosa e Fonseca*). O circuito exibidor niteroiense, de fato, crescera solidamente às vésperas do fim da era do cinema silencioso” (FREIRE, 2012, p. 112). O fim desse período chegaria através de dois fatos consecutivos: o advento do cinema sonoro e a grande crise que o *crash* da Bolsa de Valores de Wall Street iniciara. Tais importantes acontecimentos trouxeram uma renovação dos realizadores e dos atores, além de um reforço do controle de Wall Street sobre a arte e a indústria cinematográficas.

Nessa quarta sessão⁸ de nossa análise de *Cinematographo em Nictheroy...*, o carro-chefe é a chegada do *cinema sonoro*⁹ *propriamente dito* em Niterói. Dizemos *propriamente dito*, porque as primeiras experiências com som em cinemas da cidade ocorreram alguns anos antes da chegada do cinema falado ao Brasil (1929). Supreendentemente, Niterói vai ostentar o título de terceira cidade brasileira a apresentar o cinema sonoro, com a instalação da primeira

sinônimos da expressão *palácio cinematográfico*. Os *palácios de cinema* “[...] figuram dentre as salas de exibição cinematográfica erguidas nas calçadas citadinas em meio às construções urbanas habituais, que primam por apresentar construções arquitetônicas com planejamento de luxo e requinte, gigantescos templos com capacidade para um número maior do que 1.000 espectadores e presença mais marcante na paisagem urbana. Segundo José Carlos Avellar (1996, p. 9), algumas dessas espetaculares salas de exibição cinematográfica situam-se estruturalmente num “[...] meio termo entre um palácio e uma igreja [...]”. Esses grandes templos começam a ser construídos no Rio de Janeiro (e no Brasil) – em projetos intimamente ligados aos planos de expansão das exibidoras norte-americanas – a partir da segunda metade da década de 1920, tendo como marco preliminar por aqui a inauguração dos novos cinemas da Cinelândia carioca” e vão perpetuar sua expansão no mercado exibidor no Rio de Janeiro até a década de 1950 (SOUSA, 2013, p. 18-19).

⁸ Das páginas 131 a 168 – capítulos: “O cinema sonoro em Niterói”, “Mudanças no circuito exibidor”, “Florescimento da Zona Sul”, “Em clima de guerra” e “País do futuro”.

⁹ Som e imagem em perfeito sincronismo.

aparelhagem RCA (*Radio Corporation of America*), concorrente da Western Electric, no *Cine-Theatro-Imperial* (1929). Pesquisador cauteloso, Rafael de Luna Freire, atenta para as relações existentes entre os contornos políticos, sociais e econômicos mundiais – especialmente no que se refere à nova potência global do pós-guerra: os EUA – e as (re)configurações da atividade cinematográfica. Nesse sentido, as transformações pelas quais passa o cinema falado, o *crack* da Bolsa de Valores de New York (Wall Street, 1929) e a diminuição da oferta de filmes norte-americanos enchem de esperança os realizadores brasileiros. Porém, os exibidores enfrentam dificuldades – especialmente os pequenos cinemas dos subúrbios e do interior – para se adequar às novas exigências dos filmes sonoros. O Centro da cidade começa a esboçar uma divisão muito clara entre um lado desenvolvido (São Domingos) e outro degradado (Ponta D’Areia). A época de incremento no setor de lazer de Niterói – com clubes, hotéis, cassinos, esportes, banho de mar – coincide com a opção dos cinemas locais por uma arquitetura mais funcional, simples e geométrica; contando ainda com a baixa do preço dos ingressos e fortalecimento da atividade exibidora. A segunda metade dos anos 1940 traz novos cinemas para a cidade e um certo prestígio do filme brasileiro. O *Cine Icaraí* (na orla) é inaugurado em 1945. As diferenciações e afinidades entre as biografias das salas de cinema das cidades Niterói e Rio de Janeiro – presentes ao longo de toda a obra de Freire – devem ser ressaltadas como contraponto especial desse conjunto de capítulos que vai do cinema sonoro às promessas de um novo Brasil em fins da Segunda Guerra Mundial. Porém, no pós-Guerra o cinema não seria mais o mesmo.



Cinema Mandaro, inaugurado em dezembro de 1940 no bairro de Santa Rosa, em Niterói.¹⁰

A quinta unidade estrutural do livro de Rafael de Luna Freire contém sete capítulos¹¹, cuja temática das salas de cinemas niteroienses desenvolve-se no período consecutivo ao término da Segunda Guerra e o início do fim dos cinemas de rua nos anos 1980. Sem se distanciar de sua experiência pessoal de espectador e morador de Niterói, porém mantendo um afastamento crítico adequado; o autor investiga rigorosamente as transformações mais recentes na exibição cinematográfica da cidade. Na década de 1950, o cinema – que vivia uma espécie de auge antes da crise – continuava sendo a principal opção de entretenimento em Niterói. De suas treze salas de exibição, a maior parte estava agora localizada fora da Região Central. E apesar de Niterói ocupar a nona posição nacional em número de salas, a colapso não tardaria a acontecer. Os ingressos ficam bem caros e passam a ser tabelados em função de uma hierarquização das salas de exibição. Mas é também o momento de atração pela

¹⁰ Cinema Mandaro, s.d. [1940]. Fotógrafo Manoel Fonseca. Coleção Manoel Fonseca, Divisão de Documentação e Pesquisa, Fundação de Artes de Niterói. Cortesia de Fundação de Artes de Niterói.

¹¹ Das páginas 167 a 217 – capítulos: “Novos cinemas, velhas questões”, “Cinema espetáculo”, “Cinema arte”, “Grande cidade, grandes problemas”, “Crise do mercado e os cinemas de galeria”, “Tempos modernos” e “Cinemas e carros”.

tecnologia, com o aparecimento de telas panorâmicas (*CinemaScope*), do 3D, do 70 mm. A cidade-dormitório dá lugar à cidade universitária, com a fundação da Universidade Federal Fluminense (UFF), em 1960. Posteriormente, em 1968, o *cinema de arte* ganharia uma casa em Niterói com a inauguração do *Cine Arte UFF*. Os *Anos de Chumbo* vêm junto com o grande crescimento populacional, o incremento da especulação imobiliária, o adensamento das favelas, o caos urbano (engarrafamentos, camelôs, falta de estacionamento, filas, sujeira nas ruas e praias) e a ineficácia de políticas públicas. Põe-se em xeque a segurança das casas de diversões, notadamente após a tragédia do Gran Circo Norte-Americano (1961). No entendimento de Freire, nessa época, quase todas os cinemas de Niterói vão apresentar irregularidades como a ausência de sinalizações de emergência; “extintores de incêndio inexistentes ou em condição irregular; presença de material de fácil combustão; instalações elétricas precárias com risco de curto-circuito; e portas de saída não apropriadas, inadvertidamente fechadas por trancas ou em número insuficiente para a lotação da casa” (2012, p. 198). O setor exibidor enfrenta grandes dificuldades e muitas empresas pedem concordata. As salas de *segunda linha* fecham suas portas e os poucos cinemas que sobrevivem diminuem sua lotação. Sinais de degradação urbana – sobretudo no Centro -, descaso das autoridades, aumento da violência urbana e elitização do público de cinema são algumas das causas de fechamento dos *cinemas de rua*. Nessa época, surgem um *drive-in* (1974) e dois *cinemas de galeria* – *Cinema I* e *Cine Center* (1975). Em 1974, inaugura-se também a Ponte Rio-Niterói. A chegada do videocassete, no início dos anos 1980; o aparecimento dos videoclubes e salas de vídeo; e o *boom* das videolocadoras (1989) fazem com que o público de cinema se reduza ainda mais.

Nossa sexta e última macro-condensação temática e analítica de *Cinematographo em Nictheroy...* contém apenas dois capítulos¹². A década de 1980 marca o fim dos cinemas de bairro em Niterói, a resistência das salas de exibição de Icaraí, o início das projeções em *shopping centers* e a difusão da programação erótica e pornográfica. Em meio à recessão econômica e à inflação

¹² Das páginas 218 a 236 – capítulos: “O fim dos cinemas de bairro...” e “Onze salas”.

galopante, os *cinemas de galeria* e os últimos *cinemas de rua* encerram suas atividade na cidade. Uma *ida ao cinema* em Niterói, agora, passa necessariamente pelos corredores de um *shopping center*. Aqui, entendemos a razão pela qual o número 11 (onze) tem tanta relevância para o autor do livro – mesmo que o montante de salas de cinema de Niterói tenha alternado outras quantidades – ao constatarmos o *boom* populacional ocorrido em 20 anos. A *terra de Arariboia* tem atualmente 11 salas de exibição cinematográfica – como teve em meados dos anos 1970 (numa proporção de 30 moradores por poltrona de cinema) e no início dos anos 1990 (79 espectadores por lugar). Seu número de habitantes cresceu sobremaneira e a renovação de seu parque exibidor não o acompanhou nem de longe. Em 2012, a quantidade de salas de exibição cinematográfica continua a mesma por lá... 11. E como estaria a relação habitante/poltrona? Assim: 201 niteroienses para um lugar em frente à grande tela. E as onze salas de cinema atuais de Niterói habitam unicamente o centro da cidade e o interior de centros comerciais.

Rafael de Luna Freire guarda ainda para o final uma grata surpresa em seu pessoal epílogo. Ali, o niteroiense de coração, se permite reavivar memórias afetivas – conscientes de que estão contaminadas (no bom sentido!) de inúmeras outras memórias individuais e coletivas – de sua relação com sua cidade e seu cinema. Para além das questões técnicas, estéticas e urbanas; “*Cinematographo em Nictheroy: história das salas de cinema de Niterói*” se sobressai pelos planos paralelos – livres de medos e preconceitos – comparativos entre o que ocorria na ex-capital do Estado do Rio de Janeiro, e em sua grande vizinha carioca, e do cinema como importante fator de sociabilidade. Esses estabelecimentos culturais não são (ou eram) simplesmente salas de projeção. São espaços de socialização comunitária e de construção da cidadania. Com o desaparecimento do circuito exibidor das vias públicas interdita-se lugares vitais de lazer e cultura cidadinos. E a vida vai sumindo das ruas. Elimina-se assim um ponto de encontro, um local de discussão, um espaço de vivência genuinamente urbano.

Dentro do campo de pesquisas sobre exibição e recepção cinematográfica, o livro de Rafael de Luna Freire aparece para compor a defasagem existente nesse tipo de literatura no que se refere às salas de cinema das pequenas e médias

cidade brasileiras. Dentre suas variadas qualidades estão a possibilidade de amplificação do alcance de público para os escritos cinematográficos e a notável contribuição para o conhecimento do meio exibidor de uma cidade brasileira que, certamente, ensejará outros aportes.

Bibliografia Citada

AVELLAR, José Carlos. Em busca do templo perdido. In: GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record: FUNARTE, 1996. p. 9-10.

FREIRE, Rafael de Luna. *Cinematographo em Nictheroy: história das salas de cinema de Niterói*. Niterói, RJ: Niterói Livros; Rio de Janeiro: INEPAC, 2012.

SOUSA, Márcia C. S. (Márcia Bessa). *Entre achados e perdidos: colecionando memórias dos palácios cinematográficos da cidade do Rio de Janeiro*. 2013. *Tese de Doutorado em Estudos Interdisciplinares em Memória Social – PPGMS/UNIRIO*, Rio de Janeiro.



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Fora de Quadro

Notas de trabalho de Paulo Emilio Salles Gomes e Jean-Claude Bernardet.¹

Os escritos de Paulo Emilio Salles Gomes e Jean-Claude Bernardet são observados a partir das suas primeiras anotações, feitas durante a projeção ou logo após, parte integrante dos trabalhos de análise dos críticos. Com a ajuda esclarecedora de Pedro Plaza Pinto e Margarida Adamatti podemos situar tais procedimentos iniciais no quadro concreto de suas atividades na época. O gosto pelo registro imediato, na vibração causada ainda na experiência da sala escura, se revela na presença de espírito no uso das palavras condizentes e sua capacidade descritiva, parecem querer algo dizer lidas hoje, em tempos de brilho ofuscante dos conceitos eclipsando as obras, num indício claro de declínio da assim chamada crítica imanente em nossos dias.

A partir das anotações sobre *Zézero*, Pedro Plaza Pinto enfatiza a aptidão de Paulo Emilio em lidar com narrativas não convencionais. Unindo a seleção de obras socialmente excluídas e a exigência de uma abordagem perita, seu ato crítico fundamenta-se numa ferramenta particular: a descrição das sequências, realizada durante a projeção do filme. Neste caso, a escrita atém-se a uma percepção direta, guardando o esqueleto da trama e a síntese dos ritmos/rupturas da narrativa. No trato com *Zézero*, filme marcado pela crueza da sexualidade e da violência, a estratégia demonstra-se eficaz, chamando atenção para as relações entre escrita e percepção no método pauloemiliano.

As notas sobre *Os Mansos*, por sua vez, evidenciam um tipo de análise atenta aos enredos, estereótipos, piadas e influências cinematográficas da comédia erótica, que será usada por Bernardet como porta de entrada para uma análise da própria sociedade. Os manuscritos comentados por Margarida Adamatti, extraídos dos cadernos de anotações de filmes de Bernardet, fazem parte de um esforço contínuo de mapeamento dos lançamentos do cinema brasileiro pelo crítico. Em alguns casos, as anotações diárias extrapolam a simples fixação do enredo dos filmes, levando a argumentações que serão usadas em artigos publicados na

¹ Nota dos editores de Fora de Quadro.

imprensa alternativa, como *Movimento* e *Opinião*. Entre a sala escura e a redação das notas em diário há, portanto, um pequeno lapso, atentando para o lugar da rememoração na escrita de Bernardet. Os comentários de Margarida Adamatti, de maneira particular, concentram-se numa etapa posterior, aquela da transposição dos manuscritos ao texto final publicado. Neste momento, fragmentos do material fixado nos diários tomam uma nova forma: a anotação para artigo.

Os dois conjuntos aqui apresentados, apesar de pontuais, sugerem a retomada de duas posturas, exigidas pelos próprios objetos e importantes para o estudo da crítica imanente. Por um lado, em Paulo Emilio Salles Gomes, uma vertente onde exercício escrito funde-se à percepção, à mimese entre escrita e obra, colaborando com a construção de novos métodos, usados para obras singulares. Por outro lado, a partir de Jean-Claude Bernardet, destaca-se a rememoração como ação de cunho coletivo, que reelabora o filme assistido, em sintonia com outros presentes na memória do crítico, priorizando a formulação de hipóteses e teorias mais abrangentes. Neste universo, em oposição ao gosto pessoal e à experiência afetiva, destacam-se as listas de filmes assistidos, os balanços anuais, bem como as anotações comparativas, presentes nos cadernos de anotações de Jean-Claude Bernardet.

**Paulo Emilio Salles Gomes assiste a *Zézero* (1974),
de Ozualdo Candeias:
*anotações para estudo de filme***

Pedro Plaza Pinto¹

N.Eds²

¹ *Pedro Plaza Pinto é professor do curso de história-memória e imagem da Universidade Federal do Paraná, e do Programa de Pós-graduação em História da mesma universidade. Foi voluntário no setor de documentação da Cinemateca Brasileira e participou do projeto de descrição analítica do arquivo pessoal do crítico e conservador Paulo Emilio Salles Gomes.*

e-mail: pedroplazapinto@gmail.com

² *Colaboração dos editores de Fora de Quadro.*

Na ação crítica de Paulo Emílio, a anotação de filme tem função sistemática, lado a lado com escolha dos filmes analisados. Por um lado, as ideias versadas sobre o papel durante a própria sessão servem como o ingrediente bem cozido para a crítica da semana. Por seu turno, o gesto de escolha do filme é definido com base no pressuposto de que o material pede uma postura de perito, atribuindo-lhe uma posição diferencial. O cuidado na escolha do filme não era mencionado no texto, nem tinha relação com a postura técnica preocupada em validar a crítica a partir dos critérios de especialista. Ao contrário, o zelo com o objeto reflete-se em abrir espaço de maneira democrática às mais variadas experiências cinematográficas, algumas delas consideradas menores. Esse trabalho era feito por uma discreta e laboriosa dedicação. Então, quem veio na frente, a escolha do objeto ou forma de escrita e apreensão? O mais produtivo é pensar nas relações entre essas duas esferas, seus campos de atração e como elas colaboram para a construção de um método particular.

É o caso das anotações para o estudo de *Zézero* e de outros filmes do mesmo período. Cada qual apóia a redação dos textos que vão alimentar as páginas de jornais, revistas, livros ou folhetos de exibição "subterrânea" fora do alcance da censura, este último o caso de *Zézero*. A exibição do filme se valeu do circuito alternativo que se rearticulava então no movimento estudantil universitário, dentro dos centros e diretórios acadêmicos na Universidade de São Paulo. Era o momento em que os jornais das entidades discutiam o papel do estudante na vida da universidade, que se colocava em questão o papel da formação e da vida cultural dentro da luta política. Neste contexto, a escolha de *Zézero* não é gratuita. A fita faz parte de um conjunto batizado por Candeias como Cinema Subterrâneo: orçamentos nulos, películas em parte vencidas, linguagem inventiva e posicionamento crítico ante ao projeto de modernização do Regime Militar. Nesta escolha, pesa também uma curiosidade pessoal de Paulo Emílio, para a lida com filmes não convencionais, desenvolvida ao longo de seu trajeto e militância como conservador de cinematecas.

As anotações sobre o filme de Ozualdo Candeias, contendo lista de alunos no verso da última página, por sua vez, depreendem de atividade na Escola de

Comunicações Culturais da USP, provavelmente em 1973, momento em que o intelectual-crítico-professor lecionava naquela universidade e motivava o debate de filmes do denominado Cinema Marginal, como *Orgia ou o Homem que deu cria*, de Silvério Trevisan; ou *Bang-Bang*, de Andrea Tonacci, que foi visto naquele ano na Sociedade Amigos da Cinemateca, também com presença de alunos da Escola de Comunicações Culturais, futura ECA/USP. Tais filmes foram escolhidos entre outros materiais para compor a intervenção da crítica no *Jornal da Tarde*.

As sequências do filme assistido são fixadas, em folha sem pauta, durante a própria projeção, a partir de uma técnica a qual os alunos eram estimulados. Em *Trajatória Crítica*, Jean-Claude Bernardet alega que na época os cronistas não dispunham de muitas ferramentas críticas para abordar a irracionalidade dos filmes marginais. Isso se deve, provavelmente, à dificuldade na apropriação de tais obras para o exercício de uma crítica voltada à narrativa mais convencional, tal como era usual na imprensa do início dos anos 1970. Enquanto isso, a abrangência crítica de Paulo Emilio parece aberta a esses novos instrumentos, de natureza mimética, buscando uma escrita em sintonia com os ritmos e as rupturas, dos espaços e dos sons, próprios aos filmes marginais e para os quais as anotações sobre o filme de Candeias são reveladoras.

A descrição de *Zézero* será a base para a redação da crítica “Zézero”, publicada em 1973, num folheto de cinema do Centro Acadêmico de Física da USP. Nas anotações, a sintonia com o filme é explícita, materializada no próprio rigor de disposição das frases. Cenas e segmentos são descritos no fluxo, entre o sintético e o relacionado pela montagem: "Beijo." "Folha de pagamento. Trabalha." "Marmitas – rádio – bilhetes de loteria."

Alguns trechos caracterizam oscilações entre o aspecto descritivo e o aspecto de síntese da ação da imagem: "Imita sinal de dinheiro. Ela põe mão no bolso. Ele quer violá-la. Luta."

Quatro páginas, frente e verso, sintetizam o filme de trinta e um minutos. São anotadas as ações – gestos significativos – sonoridades e frases com função narrativa primordial – momentos de tensão. Trata-se evidentemente do fulcro da

cena, o movimento e o lance central, a essência do jogo entre as figuras.

Algumas frases jogam com o dado do quadro da cena e com o tempo da ação, tecendo a narrativa e som no mesmo impulso:

"Trabalho braçal em terreno alagado de construção.

Intervalo comida – radinho.

Pilha – futebol – loteca."

O pulsar da escrita cola-se ao ritmo mecânico da narrativa de Zézero. A escrita (de poesia?) mimetiza a experiência com o filme – em Zézero a violência é crua e direta, sem interpretações necessárias, estabelecendo com o espectador uma sintonia corpórea e instintual. Tal sintonia é, antes de mais nada, estabelecida com a sonoridade disjuntiva da montagem vertical. Antecipações, flutuações e deslocamentos são demarcados pela escrita do som, para a qual o escrito é particularmente sensível: "Em marcha – ritmo – uivo de cão." Ou mais adiante, pontuando um som ou ampliando : "Barulho de cães em briga. Rosnar." "Trilha sonora ritmo."

Zézero. Paulo Emilio Salles Gomes.³

O casal – mulher enfeitada –

c/ filmes – jornais revistas –

“Est. de São Paulo” “Jornal do Brasil”

Pasquim – Etc. mostra as [...] da cidade

– Sílvio Santos etc. p/ caboclo.

Seção de empregos dos jornais – canções sertanejas [...] –

Anuncio de crediário.

Cara põe lenha no chão e se aproxima: mulheres nuas do jornal.

(interrupção)

[a moça é uma sereia da cidade que está procurando fascinar um caboclo – ela é envolvida ornamentada por películas]

Mostra mulheres –

Montagem de fotos fixas do caboclo vitorioso – mulheres – amizade

Bundas seio.

Caboclo se despedindo de amigos

O ônibus. O adeus da família.

Chegada do jeca na cidade;

É interpelado por caras que lhe tiram [...] Ele está com saquinho nas costas.

³ Transcrição de trechos do manuscrito GOMES, Paulo Emilio Salles. *Zézero*. São Paulo, 1973. 4p. Pasta PE/PI. 0525. Arquivo Paulo Emilio Sales Gomes. Centro de Documentação e Pesquisa da Cinemateca Brasileira.

Mendigo jovem do chão
No terreno baldio – antes [...]
Pedindo esmola. Olhando prédios.
Senta no chão – tira jornal do saco.
Um dos caras reaparece. Ele o acompanha.
Cara c/ ele e marmitas [...]
A [...] do empregado dedão –
Trabalho braçal em terreno alagado de construção.
Intervalo comida – radinho
Pilha – futebol – loteca.
Rádio – [...] –
Reinicia o trabalho.
Barracas – o cara – [...]
Escreve carta. Sujeitos de paletó
em marcha – ritmo – uivo de cão.
Grunhir de cachorro – revolver – assinatura.
Distribuição de carnês.
2 mulheres – 2 caras [...]
Examina. Carnês. Mulheres.
Cara se aproxima de uma. Banho.
Rádio [...] Jeca se veste – [...]
O caco de espelho. Velha vende camisas.

Cara escolhe uma calça.

Um vai com uma; Jeca vai com a outra.

Vão pelo terreno baldio. Ele a segura. Ela tira dinheiro do bolso. Se deitam perto de um campo de peladas.

Beijo.

Ele procura tirar calças, tira.

Ele sobe, joga, [...]

Ele em cima dela; bunda de fora.

Trepa com calça, ele.

Acabaram. Ela se enxuga com calça e joga?

Jeca trabalhando.

Folha de pagamento. Trabalha.

Marmitas – rádio – bilhetes de loteria.

Carta [...] num mando mais prq. dinheiro diminui. Essa tal de loteca não dá não. Rapaz. Jeca com mulher.

Imita sinal de dinheiro. Ela põe mão no bolso. Ele quer violá-la. Luta.

Barulho de cães em briga. Rosnar.

Luta – [...]

Ele força para tirar tudo.

Trilha sonora ritmo –

Mulher cansada de lutar, mas [...]

Ela foge, ele fica sentado. Latido. Aperta o sexo não satisfeito.

Ele se masturba. Flashes do riso de mulheres e fotos de mulher meio despidas.

Jeca “puta que pariu ganhei...” etc. etc. –

Fotos em jornais – chegada de carro cheio de coisas

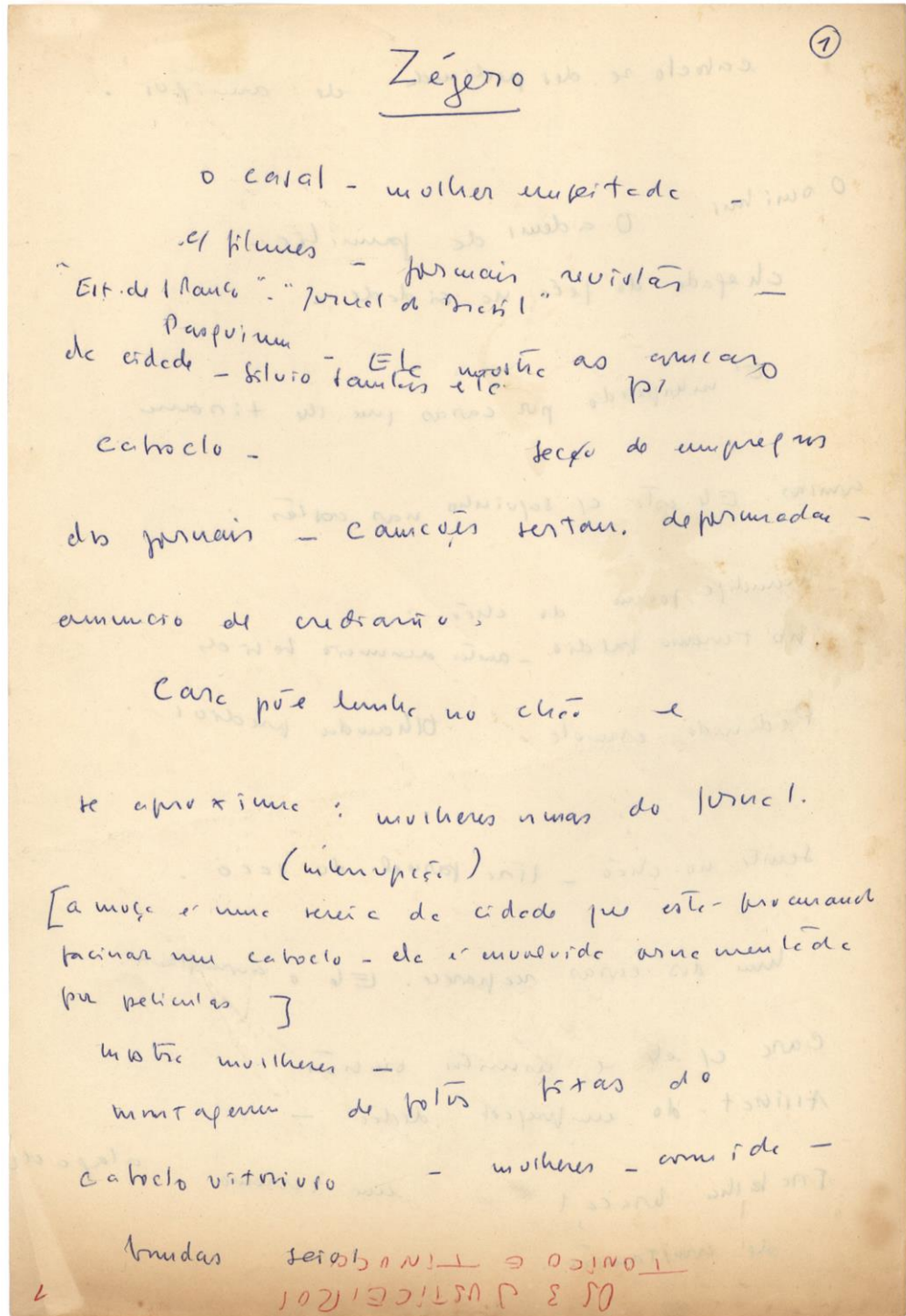
Chega no casebre “Mocinha!” não encontra ninguém.

Maneira caipira de avistar o fim da família: mortos

Vai até a cova, a sereia sorridente está ao lado.

“E agora o que [...] fazer com todo o dinheiro”

Voz de sereia: “enfia no cú”.



¹ GOMES, Paulo Emilio Salles. Zézero. São Paulo, 1973. 4p. Pasta PE/PI. 0525. Arquivo Paulo Emilio Sales Gomes. Imagens dos manuscritos originais, concedidas pelo setor de Arquivos Pessoais e Institucionais do Centro de Documentação e Pesquisa da Cinemateca Brasileira.

caboto se despediu de amigos.

O amigo. O adeus de família.

chegada do leão na cidade.

É interceptado por caras que lhe tiram

amias. É o este e o sapinho nas costas.

mandiça jovem do chão.

ho tenemo baldio - antes denuncieo beir de

Pediudo esumole. Olhando pedros.

seu no chão - lina paruel do sacco.

Uma das caras repareo. É o compadre.

Caro e ele e unites bnhos.

Atiuet. do empupob dedeo -

Trobalha traca, em terreno alape de
de unistrucão.

intervalo comida - radiinho de p

pilha - Futebol - Lotecê .

radio - aperturam este loucura -

Reinicia o trabalho -

Barracas - o cara - amparacurisi

esneve carte .

Superfins de paleto -

em unche - ritmo - uso de cco

promiss de ecclismo - nevaluz - allinet .

distrih. de carneti -

2 mulheres - 2 caras incl. o nono

examin. carnet. mulheres .

Carre te aproxima de umc. Bando .

radio lunch sempre. Jete te vest - sorriso

o cco de espelho. Velhe vende carnetas .

Carre escolhe umc calco .

um vai e/ vem.

João vai e/

a bruta.

Vão pelo terreno

bedro - Ele a repone. Ele tira de um ^{do} pedaço de um campo de pedras.
Indo. te deitam perto

Beijo.

Ele procura tirar calças, tina.

Ele hoje, fopo, brimpor.

Ele em cima dele, grande de fora.

Trope e/ calça, etc.

Acabaram. Ele te enxurpa e/ calça e/ etc?

João trachouca.

Folha de papameia. Trabalho.

marmitas - radio - Bilhotes de loteria

Carte

hum maudo mais mu

3
2-07-73 - CINEMA BRAZILÉIRO

de mulher no diminuído. E ite tal de lotarise
 não de não, não, não. E ele e/ mulher.
 - muito sinal de discussão. E ele põe mão
 no meio. E ele quer beste-le - Lente
 Barulho de cães em briga. Rasado.
 Lente - a trupe de moço, as partes.
 E ele quer para tirar tudo.
 Trilha sonora ritmada -
 mulher cantando de longe, mas se deita.
 Ite no som um empurrão. E ele trope. E ele vice
 fantado. Letido. Apeito o sexo não se liberta
 E ele se masturba. Flechas de rir de mulher
 e plân de mulher meio despidas.

2-04-73 - CINEMA BRASILEIRO

Wagner Paula de Carvalho

Maria Salma Buzon

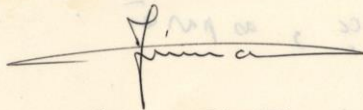
Maria Alice Bueno Francisco

Lide Flite

Alice Jumi Fattori

Cláudia Moura

Alberto A. ...



ROSANA PICCOLI

JOSE FERNANDO FORTES-SANCHEZ



Je'c'p'm't's p'as p'lonim car'paul'ei e'le' e't' - y

T'ot'u em p'uruar, - che'p' de car'ra ch'ero
de am'as, l'et'uo, che'p'et'o em c'ete -

che'p' no c'ete " m'oc'ulo! " n'co em'm't'm
m'p'p'eu'm. m'au'm'ic e'ei p'ite de am'as

o p'rin de p'am'it'ic ; m'ost'eu. Vai a't'r a

c'ouc, a b'ere s'm'it'ic' e't'e- ao l'oda. " E

ap'ne o l'u um'm p'ez' e' l'oda o d'ra'm'ic "

Vo'z de p'ute ; m'p'te no b' cu'.

abril

(falta a lista do
dia em que eu
nao vim à aula,
que está com o Carlos)

GOMES, Paulo Emilio Salles. "Zézero." *Folheto de programa de cinema do Cefisma – Centro Acadêmico de Física da USP*. São Paulo, 1973.²

Zézero.

Paulo Emilio Salles Gomes.

A moça acena para o jovem caipira com as facilidades e prazeres da grande cidade. Ele se despede dos amigos e da família, e parte. Na cidade brutal tudo é enlameado e sórdido: o trabalho, a morada, a comida e o sexo. Logo não terá condições de mandar o dinheiro para a família. A única esperança é a loteria esportiva. A sorte o favorece, mas quando volta para casa a família está na cova. Pergunta o que vai fazer com todo aquele dinheiro e a garota-propaganda da civilização lhe dá uma resposta chula.

No início do filme a garota-propaganda é uma sereia irrisória, louquinha, enfeitada com fitas de celulóide, cujo canto consiste num arsenal de periódicos: os jornais mais importantes do Rio e de São Paulo, as revistas sérias e as outras, a publicidade, os empregos, os crediários e as mulheres nuas.

O caboclo ingênuo do começo de *Zézero*, com seu feixe de lenha no ombro, era, em última análise, feliz. A noção de que o dinheiro não traz felicidade se insinua, e também a ideia de que a miséria é rústica é, afinal de contas, preferível à ilusão urbana. Esses arquétipos tradicionais de certo anarquismo, de certa literatura, e de certo cinema são, porém, sufocados em *Zézero* pela mais crua desesperança. Depois do prólogo da sereia, a história é desenvolvida de forma metódica e sem perda de tempo. Ultrapassados os umbrais da estação de Sorocaba, a miséria se revela. O caipira pratica um pouco de mendicância mas é logo aliciado pela construção civil. Num fluir do cotidiano, descrito com pontual repetição, são abertas duas ordens de parênteses, colunas mestres do âmago da fita: as cartas para a família e a satisfação sexual.

O filme permite que o espectador leia, com dificuldade, o texto ditado pelo caipira e escrito por um amigo semi-analfabeto. Segundo a trilha de um bilhete afixado à porta de Buñuel, o cinema moderno (sobretudo Godard) tem perseguido a expressividade das palavras manuscritas, mas só encontro equivalência para a potencialidade dramática das cartas de *Zézero* em algumas do diário do padre Bermanos e Bresson. A brecha emotiva é porém mais funda na fita brasileira porque nela individual e social são a mesma coisa.

A quase insuportável gravidade de *Zézero*, contudo, será imposta pelas cenas de sexo. Em duas ocasiões, o pobre herói se envolve com meretrizes da várzea, uma vez com dinheiro e outra sem. O tratamento visual dado às duas passagens é semelhante. Se bem que em um o negócio é jogo, na outra, luta. A hostilidade final da prostituta que obteve algum dinheiro ilustra o conceito de que a natureza do sexo pago e do forçado é necessariamente a mesma.

A variedade da expressão dramática é, porém, assegurada pela trilha sonora da segunda sequência, onde predomina o rosar de cães enfurecidos. O mesmo tema sonoro já aparecia no dia de pagamento da construção, e a associação não parece fortuita em *Zézero*. Ela exprime, ao seu jeito, a nostalgia anárquica por um passado mítico de relações harmoniosas, e a aspiração utópica ao trabalho, no entender de muitos, é porém tênue. Nessa fita, qualquer esperança respira mal, as duas sequências de sexo nos marcam de forma direta e impiedosa. Há algo de inadequado e irrisório no emprego das expressões "meretrizes", "prostituta" e na sua contratação, a propósito dessas mocinhas paulistanas caçando a subsistência nos terrenos vagos do arrabalde. Afinal, mal conhecemos as palavras novas criadas pelos frequentadores e usadas por praticantes de uma clandestinidade sexual ao léu e a céu aberto. Algumas delas despontam confusamente na trilha sonora de *Zézero*, rica em criatividade e drama.

O autor dessa obra com um rebotalho de película é Ozualdo Candeias, responsável por numerosos filmes de *A Margem* até *A Herança*; esse artista original e profundo foi de início muito festejado, mas em seguida seus filmes foram sendo afastados dos espectadores. Ao que tudo indica, *Zézero* ficará igualmente relegado ao ineditismo, o que é uma pena, inclusive porque a última fita de Candeias fulmina a chamada pornografia que anda preocupando tanta gente. É verdade que *Zézero* talvez fosse considerado por essa gente um antídoto demasiado vigoroso.

² Artigo final, redigido a partir das anotações sobre "Zézero", publicado no folheto do Cefisma e também em CALIL, C. A.; MACHADO, M. T. (Org.). *Paulo Emilio, um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense/ Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986. p. 300-2.

Jean-Claude Bernardet assiste a *Os mansos* (1973):
anotações para estudo de filme

Margarida Maria Adamatti ¹

¹ *Margarida Maria Adamatti é mestre em Ciência da Comunicação pela ECA-USP e doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da mesma instituição.*

e-mail: mmadamatti@hotmail.com

Preocupado em acompanhar de perto toda a produção cinematográfica brasileira, Jean-Claude Bernardet organizava suas primeiras observações após o contato inicial com os filmes em cadernos de anotações, que incluem também comentários sobre livros lidos, peças de teatro e exposições. Há uma grande preocupação não só com a sistematização do conhecimento de cinema, mas também com a organização. Alguns destes cadernos do Arquivo Jean-Claude Bernardet, redigidos entre as décadas de 1960-80, contêm listas de filmes assistidos por ano, bem como índices remissivos manuscritos da produção analisada, prevendo a utilização em pesquisas posteriores.

Ainda durante os primeiros anos da década de setenta, Jean-Claude Bernardet antecipava na imprensa alternativa as principais características da comédia erótica, quando o gênero ainda despontava no Brasil. As anotações sobre o filme *Os Mansos* (1973) de Pedro Rovai, Braz Chediak e Aurélio Teixeira, serviram de base para o crítico escrever o artigo *Chanchada, Erotismo e Cinema Empresa*, publicado em abril de 1973 (n. 25) no jornal alternativo *Opinião*. Os manuscritos são sintéticos, isto é, uma única frase ou ideia engloba todo um conteúdo que será ampliado na escrita do artigo. A comparação entre os dois permite observar o quanto o *ato crítico* de Bernardet era *confeccionado* ainda no primeiro contato com as obras. Entre o momento da anotação e o da publicação se encontra o período de gestação de importantes ideias sobre a comédia erótica, publicadas em vários artigos da imprensa alternativa.

Nas anotações feitas sobre *Os Mansos* já estavam presentes e prontas as principais chaves de compreensão para a versão final do texto:

“A publicidade se refere ao sucesso da *Viúva Virgem*. O anúncio diz “Dos mesmos realizadores de ‘A. V. V [A *Viúva Virgem*]”. Quer dizer que este filme capitaliza o sucesso do anterior, mas o que se salienta do anterior, além da foto de ver uma comédia picante, etc, é o empresário. Dos mesmos realizadores indica: dos mesmos responsáveis pelo empreendimento. Quer dizer que quando Rovai achava que os empresários, etc.”

Desta síntese feita à mão, só faltava detalhar o conteúdo para o público. Neste percurso crítico, Bernardet complexifica o entendimento do filme e digere aos leitores em pequenas pílulas a síntese feita no parágrafo anterior. O resultado final é publicado em *Opinião*:

“Por mais fraco e instável que seja ainda o empresário cinematográfico brasileiro – como faz questão de ressaltar a Sincro, produtora de *A viúva virgem* e *Os mansos* – é o produtor que aparece como figura dominante do empreendimento, é o produtor que assegura a continuidade e o sucesso de um filme a outro. A publicidade de *Os mansos* se vale do sucesso de *A Viúva Virgem*, mas não resalta, nesse último filme, nem os atores, nem o diretor, mas sim exatamente os produtores: ‘Dos mesmos realizadores de *A Viúva Virgem...*’, dizem os anúncios publicitários. O trailer vai mais longe, afirmando que ‘o público não erra’, discreto aceno a Adolph Zukor. Esta é de fato a frase que se usa em português para traduzir ‘The public is never wrong’, título do livro de memórias de Zukor, fundador da Paramount, frase que afirmaria uma harmonia de interesses entre o público e o produtor e, portanto, harmonia entre o produtor e o setor de distribuição-exibição. Ou então a Sincro teve intenções irônicas ao citar Zukor?”

Alguns dos trechos de *Opinião* são parecidos com as anotações. Outros são sintetizados na versão final, como as longas observações sobre o enredo, a análise das piadas e a utilização do idioma italiano. Em contrapartida, o artigo se engrandece quando chega às conclusões *extrafílmicas*, por meio dos comentários sobre *Os mansos* e sobre outras produções. Os filmes servem de mediação para pensar o complexo de produção e exibição, centrado na figura do produtor cinematográfico. *Os Mansos* é tomado como “uma representação quase caricatural do atual momento do cinema-empresa brasileiro”.

Se a chave de entendimento de *Os mansos* já estava presente nas anotações, ainda no primeiro contato com o filme, a totalidade do ato crítico se concretiza durante a escrita para o jornal *Opinião*. Duas sínteses importantes sobre o gênero aparecem. A primeira diz respeito aos dois caminhos possíveis ao cinema brasileiro: oferecer ao público um diferencial com elementos “que os estrangeiros não podem apresentar”, ou escolher a cópia da comédia erótica italiana, no que ele chama de “indústria de substituição”. Esse é o caminho preferido pela comédia

erótica, e Bernardet se pergunta no texto se existe saída para o cinema brasileiro nessa escolha. Depois ele diferencia o gênero em dois tipos. O primeiro tem um tom de “avacalhação”, que os *Mansos* segue de perto. O segundo busca um “invólucro” de qualidade, para atrair um público sofisticado.

Unindo esses dois momentos do ato crítico, coube a Jean-Claude Bernardet antecipar na crítica semanal da imprensa alternativa importantes teorizações sobre a comédia erótica. Foi nesses artigos que ele pensou os principais componentes do gênero, o traço comparativo com a comédia erótica italiana, a teorização sobre o medo da castração e do significado do gênero para o público, além da análise sobre o discurso conservador dos filmes. Da análise das cenas nos cadernos de anotação, Bernardet sintetiza nos artigos as principais características da comédia erótica.

Alguns conceitos presentes nas anotações aos *Mansos* já tinham sido publicados antes por Bernardet em *Opinião* no famoso artigo *Zézero e o Fantasma da Castração*, em janeiro de 1973 (n. 9). Nele, o crítico não só antevê, no calor da hora, as principais características da comédia erótica, quando o termo pornochanchada ainda surgia [segundo Inimá Simões], como percebe a presença reticente com o tema da impotência sexual e o “medo de castração”. Se o objetivo do artigo era procurar por inovações no cinema brasileiro de 1972, Bernardet observa o enfraquecimento da produção crítica em relação à sociedade brasileira. Para encontrar esses filmes, a busca segue fora do circuito comercial. Ele não vislumbra no Cinema Marginal um filme que faça evoluir as preocupações do movimento. “Então a maior novidade aparecida no cinema brasileiro este ano será certamente um filme de 30 minutos, ainda inédito”: *Zézero* de Ozualdo Candeias. A temática do operário que ganha na loteria não é nova, mas a relação estabelecida entre o diretor, o personagem e o espectador não tem “nada de populista. E isto é uma novidade da maior importância. Talvez aí esteja o início de um fenômeno novo”.

Os mansos. Jean-Claude Bernardet.²

A publicidade se refere ao sucesso da *Viúva Virgem*. O anúncio diz “Dos mesmos realizadores de ‘A. V. V [A Viúva Virgem]’”. Quer dizer que este filme capitaliza o sucesso do anterior, mas o que se salienta do anterior, além da foto de ver uma comédia picante, etc., é o empresário. Dos mesmos realizadores indica: dos mesmos responsáveis pelo empreendimento. Quer dizer que quando Rovai achava que os empresários, etc.

Isto é reforçado por uma frase do trailer: “o público nunca erra”. Esta frase que indica harmonia entre produtor e público (em tese: o público gosta do que o produtor faz e o produtor faz o que o público gosta) indica também harmonia entre os setores produção-distribuição/exibição.

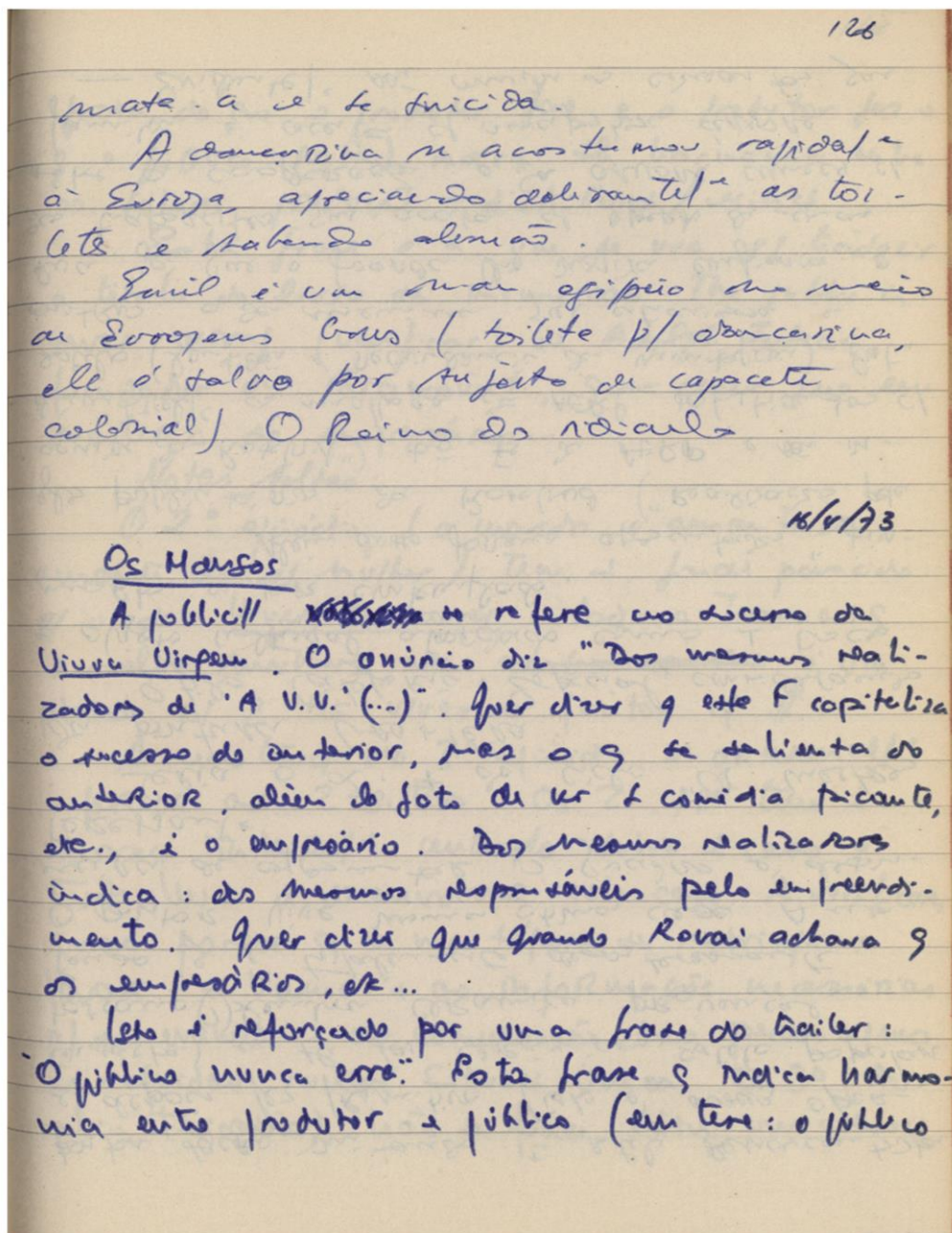
Esta frase é a que se usa para traduzir o título do livro de memórias *The public is never wrong* (verificar) de Adolph Zukor, fundador da Paramount, quem crer que em matéria de empresário [...]

No primeiro episódio Rovai retoma a motivação principal (pelo menos uma das) da *A Viúva V.*: a mulher relacionada com valores financeiros, a coisificação financeira de relacionamentos com a mulher. No caso de *Os Mansos*, o próprio marido usa a mulher para obter dinheiro (entrega a mulher a alto preço), enquanto que em *A Viúva*, Jardel Filho não ganhava com a mulher, mas seus sócios ganhavam. A bolsa também está presente (uma das tomadas na bolsa - Lewgoy quer o dinheiro para jogar na bolsa), só que se tornou um elemento codificado, que perdeu a atualidade. Na cenografia deste episódio de *Os Mansos*, a representação do empresariado caricatural: escritório de design moderno, a comunicação entre ele e a mulher durante a sedução (se o cara oferece suficientemente para a mulher topar) se for com luzinha, mas medíocre porque é apenas um interfone e, durante um momento, ele quebra.

O projeto indústria de substituição fica até caricatural no segundo episódio: é uma imitação da comédia italiana de sexo ambientada em baixa classe média que é praticamente falado em Italiano ou em português-italiano (o que também se encontra em novelas: *Uma Rosa com Amor*) e em que a trama é baseada num pretenso código de ética italiano: o “chifrado” tem que matar.

O episódio de Rovai está de outro modo relacionado com o que Paulo Emilio Salles Gomes dizia a respeito da prostituição na burguesia, com as filhas de família.

² Transcrição de trechos do caderno de anotações de Jean-Claude Bernardet. Pasta PI. 1/ 8n Caderno IV, p.126-136. 16 abr. 1973. Arquivo Jean-Claude Bernardet. Centro de Documentação e Pesquisa da Cinemateca Brasileira.



¹ BERNARDET, Jean-Claude. "Os mansos". São Paulo, 16 abr. 1973. Pasta Pl. 1/ 8n Caderno IV, p.126-136. Arquivo Jean-Claude Bernardet. Imagens dos manuscritos originais, concedidas pelo setor de Arquivos Pessoais e Institucionais do Centro de Documentação e Pesquisa da Cinemateca Brasileira.

forte do que o produtor faz e o produtor faz o
 e o político forte), indica tb harmonia entre
 os fatores produção - distribuição/veículo.

Esta frase é a que se usa p/ traduzir
 o título do livro de memórias The public is
 never wrong (verifico) de Adolph Zukor,
 fundador da Paramount, que criou pro em
 matéria de empresário...

Notas soltas:

O 2º episódio (o marido é amante do
 amante da mulher) tem 1 final parecido
 e o de Viver de morrer: toda a trama se
 envolve mulheres, etc. ~~acaba no~~ e um
 plano p/ 2 tbs viverem juntos e \$.

A construção do 3º episódio é artesanal e
 inferior aos 2 outros. Os 2 1os tem 1
 narrat. int. centrado sobre 1 caso e
 tudo leva a desenvolver este caso. A verificação,
 mas parece q a montagem de retrinje e
 levar a trama e as informações necessárias
 p/ evoluir e as complementos das personagens
 envolvidas numa situação única. O 3º (Au-
 relis Teixeira) não se fixa sobre um situat.,

duas recorre a 3 personagens, 3 Hs e s/pa-
 gueras num fim de semana. S= /ritical e
 2 episódios num só (construç "à tiroir" - como-
 tuc - sanfone - ? - - construç separada).
 O fato de a mulher ser amante de 1 dos Hs
 de outro dos 3 ã altera a situaç, visto q
 isto ã sperante nã o marido: caso de Teo-
 baldo q vai visitar a esposa de Aurélio; isto
 ã altera Aurélio q ã fica sabendo, nem s'
 cunctante q outa informaç dada posteriormente
 sobre a esposa: um filho de semana do marido,
 ele vai p/ casa do amante em Estro Frio.

Tã as conclusões ã funcionam, salvo aquela
 referente ao próprio Aurélio: ele fica q
 travesti, e o aceite, q tinha enganado um
 dos 3 Hs, q explicaç tipo: quem ã tem
 caô, caça.. As 2 outras conclusões ficam
 sem graça: 1 dos 3 papvera a mulher de
 Aurélio na praia e ela topa, o outro
 fica q a prostituta q quem ficou Aurélio e
 q usa o próprio apto de Aurélio (emprestado
 pela esposa) como farrasaire.

Outra coisa que marca o episódio de

Aurelio já lições (dixadas p/ o finalzinho)
 puramente exortadas e q no tem a ver c/ a ditosa, nem c/ o fim do filme (mas, etc.)

1) a da formiga: pergunta gentil^o e pergunta se ela quer coto, quer apito, quer açúcar. A movimentação de formiga parece indicar resposta negativa. Acaba comapando rairo. Se/e a formiga. - 2) menino faminto negro pede \$ p/ comprar um pão. Aurelio responde: É quase meio-dia, se não comer 1 pão agora, vai ir almooça. — Isto lembra a velha chanchada

A prada do episódio de Rora: funcionam, (a descrição das brudas — e Deus dar 10 dedos e um só...) pq além o episódio e o filme, antes da colocação da sílaba, e pq se refere ao fim final do filme (mas) e ao problema do personagem: fixação das brudas.

O final do episódio de Aurelio lembra o final de Os Machos q foi interditado pela censura: Flávio M, q é contempua mulher, acaba ficando rica. — O travesti si de 1 varoa

lôhe ditos q se encontrava nos machôs: a
 cata de mulheres acabaram se deixando seduzir
 por baneoti. — Como a tática de Paula Torr
 em Cosí Jous, de se jogar de brôca p/ enfa-
 nar a fortuna de Clara e tb varias
 côte o tema dos machôs q se fingiam de
 brôcas p/ enganar machôs e seduzir mulheres.

No 1º episódio Rovai retoma a motivos
 (Principal (pelo menos uma das) de Alvira U.:
 a mulher relacionada a valores financeiros, a cor-
 rúpção financeira do relacionamento a mulher.
 No caso dos Mauros o próprio mundo usa a
 mulher p/ obter dinheiro (entrega a mulher a
 alto preço), epto q n' Alvira, Jardel F. n
 fanteve a mulher, mas si ficies fantearam
 A bolsa tb estê presente (umas tomadas na
 bolsa - desejo qver o \$ p/ jogar na bolsa)
 tã que jã se tornou o elemº codificado, que
 perdeu a atualidã. Na cenografia de
 episódio dos Mauros, representaç do empresariado
 caricatural: escritório de desejo moderno, a
 comunicaç entre ele e a mulher durante a
 seduç (de o cara oferece suficiente p/ a mu-

topar) e faz a ligação, mas mediocre pq é apenas um interfone e, durante um mo/º, ele fala.

~~o~~ Salientar tb. q nos outros episódios os maridos são "desfrados" sem saber, neste é o próprio marido q resolve ver.

O objecto indústria de substituição fica eticizada total no 2º episódio: é a imitação da comédia italiana de sexo ambientada em baixa classe média que é prática/º falada em italiano, ou em português-italiano (o q se encontra tb em novelas: Uma rosa e amor) e em q a trama é baseada numo protenso código de ética italiano: o "desfrado" tem que matar.

O episódio de Roveri está de certo modo relacionado ao q FESB dizia a respeito de prostituição na imprensa, e os FCS de família.

Relacionado tb o Eu também, em que Doris usa Sandra e fins financeiros: é a introdução de Sandra na s/casa q lhe permite fechar o negócio com Torres.

Chanchada, erotismo e cinema-empresa

Saudosismo e imitação do cinema estrangeiro: é uma nova saída para o cinema nacional?
Jean-Claude Bernadet

Os *Mansos* é certamente uma representação quase caricatural do atual momento do cinema-empresa brasileiro. Alguns exemplos para ilustrar esta afirmação:

O produtor cinematográfico brasileiro luta para substituir o filme estrangeiro no mercado interno. Em termos empresariais, só há dois caminhos: ou o produtor oferece ao público filmes com elementos que os estrangeiros não podem apresentar, a diferenciação funcionando como atrativo; ou então ele tenta fazer um produto parecido com o estrangeiro e que possa satisfazer no público brasileiro uma expectativa e hábitos criados pelo filme estrangeiro. E claramente pela segunda tendência que optaram os produtores, escolhendo como modelo a comédia erótica italiana. Em *Os Mansos* esta situação leva ao pastiche: o segundo episódio é quase falado em italiano; ambienta-se num meio indefinido e abstrato, que pode ser algum bairro carioca como de uma cidade italiana; a trama está baseada nos chavões de um suposto código de ética italiano: os maridos "desonrados" têm que salvar sua honra no sangue.

Por mais fraco e instável que seja ainda o empresário cinematográfico brasileiro — como faz questão de ressaltar a Sincro, produtora de *A Viúva Virgem* e *Os Mansos* — é o produtor que aparece como figura dominante do empreendimento, é o produtor que assegura a continuidade e o sucesso de um filme a outro. A publicidade de *Os Mansos* se vale do sucesso de *A Viúva Virgem*, mas não resalta, neste último filme, nem os atores, nem o diretor, mas sim exatamente os produtores: "Dos mesmos realizadores de *A Viúva Virgem*...", dizem os anúncios publicitários. O trailet vai mais longe, afirmando que "o público nunca erra", discreto aceno a Adolph Zukor. Esta é de fato a frase que se usa em português para traduzir "The public is never wrong", título do livro de memórias de

Zukor, fundador da Paramount, frase que afirmaria uma harmonia de interesses entre o público e o produtor e, portanto, harmonia entre o produtor e o setor distribuição-exibição. Ou então a Sincro teve intenções trônicas ao citar Zukor?

O cinema empresarial leva a explorar o mais possível os elementos de sucesso comprovado. Por exemplo: o primeiro episódio de *Os Mansos* retoma um dos motivos principais de *A Viúva Virgem*, a omissão de valores e o aproveitamento da mulher com finalidades econômicas; o câften deixou as casas de tolerâncias e foi para a bolsa. Em *A Viúva Virgem* esta situação tinha, atualidade em *Os Mansos* é apenas o reaproveitamento de uma fórmula de sucesso. *Eu Transo*. *Ela Transa* é uma variação do mesmo tema: o personagem principal se torna alcoviteiro de alto nível para fazer progredir os seus negócios na alta finança. A conclusão do segundo episódio de *Os Mansos* é uma variação da conclusão de *Vivendo de Morrer*: a trama se desenvolve em triângulos amorosos para chegar à revelação final de que o problema é entre dois homens. A conclusão do terceiro episódio: uma variação da conclusão de *Os Machões*: neste episódio que não consegue mulheres torna-se homossexual, naquele episódio também, resistindo das complicações em que se meteu com mulheres, resolve ficar com um homossexual. Neste último episódio, outra variação de situação de *Os Machões*: o homem que se deixa seduzir por travesti, sem perceber. Outra variação de *Os Machões*, encontramos em *Cassi Jones*, o *Magnífico Sedutor*: para alcançar seus fins, o sedutor se disfarça de homossexual. E essa já era uma variação de uma situação do filme italiano *O Transplante*: para conquistar damas, o sedutor se vale do fato de que todos pensam que ele foi castrado. Se não houver renovação na imaginação dos empresários, o desgaste está para breve. E depois do desgaste?

O barato e o caro

A Viúva Virgem e *Os Mansos* são produções baratas, que não procuram esconder a mediocridade dos seus recursos. Há inclusive um tom meio "avacalhado" nestes filmes que, provavelmente, não está alheio a seu sucesso. Em *Os Mansos* é particularmente o caso do terceiro episódio que revela desleixo na narração, enxerto de piadas gratuitas em relação ao filme. Diante disso, *Cassi Jones* oferece outra opção. Uma produção à altura de um público de "bom gosto". Situações e temas semelhantes à comédia mais "vulgar" poderão ser usados, mas apresentados num envólucro mais sofisticado. *Cassi Jones* se desenvolve numa maior quantidade de locais com mais cenografia, mais luzes, mais objetos de cena. Nada indica que o público, em geral prefira este filme empurrado àqueles que vão mais diretamente ao alvo, fazer rir com coisas de sério. Mas parece que o setor da exibição em *Cassi Jones* uma opção viável para um público que não aceita a chulice mais despojada: foi a opção de salas elegantes como o Belas Artes Estor, em São Paulo, que não lançam os filmes da Sincro, dos quais *Cassi Jones* se diferencia pela maquiagem.

Uma terceira via se apresenta atualmente em termos de comédia: é aquela que despreza a neo-chanchada e se volta para a chanchada tradicional, "autêntica". É o caso de *Quando o Carnaval Chegar*. Na época em que se desenvolve a nova chanchada, a velha (desprezada na sua época) aparece como um produto cultural digno de atenção das pessoas

cultas. A antiga chanchada tinha um grande público (a nova também), representava valores "populares" mais autênticos: são argumentos que levam pessoas cultas a acharem de bom tom voltar-se para ela com ternura e superioridade. É o que faz *Quando o Carnaval Chegar*, que se ambienta parcialmente no Quitandinha dos áureos tempos da Atlântida, citando alguns filmes, utilizando um ator característico da época (Lewgoy). A velha chanchada se dignifica na metachanchada, não mais para o consumo do grande público, mas para o consumo de apreciadores. Atualiza-se o quadro com valores modernos, no caso: Chico Buarque, Nara, Betânia. Só que a síntese não se faz: não se sintetizam os valores da atual "canção popular" com os valores da velha chanchada revisitada, como tampouco se consegue superar as duas ordens de valores. O filme se torna uma justaposição de valores, num tom passadista. No filme, Lewgoy está presente como ator tradicional da Atlântida, que lhe atribuíam sistematicamente papéis de vilão, mas também como ator de *Terra em Transe* do cinema novo, prestigiado pela camada culta, repetindo gestos do governador de Alcirim. Mas ele se limita a citar seu papel de vilão de chanchada e a citar seu papel de ator de cinema nobre, sem que nasça disto um novo personagem, uma nova ação, apenas uma enlaxem amorfa: Lewgoy resume o espírito do filme. Mas Lewgoy, além de ter estado na chanchada tradicional e no cinema novo, além de estar em *Quando o Carnaval Chegar*, também está em *Os Mansos*. Saudade da velha chanchada, a nova chanchada com mais ou menos ornamentos, serão realmente opções?

² Imagem do artigo final, redigido a partir do manuscrito "Os mansos" e publicado no jornal *Opinião*. Retirado do site do projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-68. Disponível em: <<http://memoriacinebr.com.br/arquivo/99904011010.html>>. Acesso em: 22 jun. 2014.

A REVISTA REBECA é uma publicação da

