

VII COCIAL

Colóquio de Cinema e Arte da América Latina

O PÚBLICO NO CINEMA E ARTE DE AMÉRICA LATINA

2019

A283c VII COCAAL – Colóquio de cinema e arte da América Latina –
O público no cinema e arte da América Latina (2019 : São Paulo, SP)
Anais do VII COCAAL - Colóquio de cinema e arte da América
Latina. Aguilera, Yanet (Org.)
São Paulo: Repúblca do Livro, 2020.
540 p.

ISBN 978-65-87554-05-1

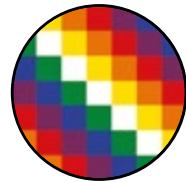
1. História do cinema. 2. Artes. 3. Cinema.
I. Anais do VII Cocaal. Aguilera, Yanet (Org.)

• COMISSÃO ORGANIZADORA DOS ANAIS •

Yanet Aguilera
Ilma Guideroli
Vivian Berto
Eduardo Meciano Rezende

Diagramação: Ilma Guideroli

Anais do
VII COCAAAL
Colóquio de Cinema e Arte da América Latina



São Paulo • 14 a 16 de agosto de 2019
Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo
ECA-USP

PROGRAMA VII COCAAL**VII COLÓQUIO DE CINEMA E ARTE DA AMÉRICA LATINA:
O PÚBLICO NO CINEMA E ARTE DA AMÉRICA LATINA****14/08/2019 - QUARTA-FEIRA****9:00 – Inscrição****Abertura Solene do Colóquio
PALESTRANTES
Sala Lupe Cotrim****9:30 – 11:30**

Profa. Dra. Marília Franco (PROLAM). “América Latina: posições, suposições, sobreposições”.
Prof. Dr. Rubens Luís Ribeiro Machado Junior. (ECA). “Exposed, o agit-prop obscuro e controverso cinema de intervenção política durante a ditadura militar brasileira”.
Profa. Dra. Yanet Aguilera (UNIFESP). “O público: história e descolonização”

11:00 – 13:30

Prof. Dr. José Antônio da Silva (UFF) – Homenageado. “Rumo a Brasília – o Caminho da Esperança”
Prof. Dr. Guilherme Maia de Jesus (UFBA). “Canção Popular e Cinema: Afetos Autoria e um Falso Problema”
Mediadora: Yanet Aguilera

EIXOS DE TRABALHOS E COMUNICAÇÕES**14:30 – 16:30****HISTÓRIA, CINEMA E MEMÓRIA****Memória, violência e Ditadura**

Auditório Profa. Maria Amélia Mattos – Biblioteca IP

Marco Antônio Visconde Escrivão (USP). “A Família de Elizabeth Teixeira e *Cabra Marcado Para Morrer*: construção, partilha e sedimentação da memória”

Julia Gonçalves Declie Faglioli. “Exílio e interrupção: As condições da retomada dos arquivos nos cinemas de Patrício Guzman e Eduardo Coutinho”

Rafaella Maria Bossonello Bianchini (UFSCar). “*Uma longa viagem* (2011), de Lucia Murat: o trau-

ma e o testemunho do sobrevivente nas instâncias das memórias pessoal e coletiva da história brasileira”

Maria Elisa de Carvalho Sonda (UFEP). “Modernização e violência em *Iracema Uma Transa Amazônica* (1974)”

ARTE E CINEMA EXPERIMENTAL NA AMÉRICA LATINA

Sala 237 – CTR/ECA

Maria Alzugarir Gutierrez. “Desconectar do quê?”

Thiago Mendonça. “Tonacci e o exílio”

Rafael Castanheda Parrode. “O ocaso do terceiro cine nas produções de três coletivos latino-americanos do final dos anos 1970 e do início dos anos 1980”

CINEMA, ARTE E GÊNERO

Sala Paulo Emílio – ECA

Amanda Lopes Fernandes (UAM). “O silêncio na história do cinema em face de Alice Guy Blanché”

Erika Amaral (USP). “Representações da mulher caipira no cinema de autoria feminina da retomada”

Caroline Mendes da Silva (USP). “Representações do feminino em *Terra Em Transe* (Glauber Rocha, 1967)”

CINEMA E MOVIMENTOS SOCIAIS

Mini-auditório da Biblioteca – IP

Shay Peled, Gabriela Santos Alves, Marcus Neves, Willian Loyola e Brunella Vieira de Vincenzi, (UFES). “Documentário Refúgio: registro político e social de refugiados no ES, Brasil”

Gabriela Maruno (USP). “Representações da sociedade do cansaço em *A moça do calendário*, de Helena Ignez”

Vinicius Andrade de Oliveira. “Notas para estudo de documentários engajados em lutas urbanas”

Wilq Vicente (UFABC). “Vídeo popular na América Latina: notas sobre a produção recente na Argentina e no Brasil”

CINEMA, ECONOMIA E POLÍTICA CULTURAL

Sala Aprendizado eletrônico – ECA

Aryana Agustavo-Silva (USP). “Frequência do público no cinema independente brasileiro – variáveis positivas”

Teresa Noll Trindade (UNICAMP). “Uma reforma no sistema francês de fomento ao documentário autoral”

Luciana de Paula Freitas (UNILA). “Descolonização de e através das telas: os festivais de cinema indígena em Abya Yala”

Gabriela Andrietta (UNESP). “Uma análise dos investimentos realizados pelo programa “cinema perto de você” no eixo da digitalização das salas de cinema”

Francieli Rebelatto e Adolfo Del Valle. “A cinematografia do Paraguai e a organização do setor audiovisual para aprovação da “ley de cine”.

CINEMA, TELEVISÃO E NOVAS MÍDIAS

Sala 202 - ECA

Beatriz Lima Santos (UFF). “*Irmão de Jorel*: questões sobre a representação negra no audiovisual infanto juvenil brasileiro”

Heyki Yoshiaki Awagakubo e Rogério Ferraraz (UAM). “A hibridização no áudio transformando personagens e histórias: o caso da minissérie *Tim Maia: vale o que vier*”

Aline Silva de Senzi (USP). “Análise de reflexão do documentário *Falcão meninos do tráfico*: do choque ao invisível”

Laura Loguercio Cánepa e Genio Nascimento (UAM). “A série *Incrível! Fantástico! Extraordinário!* e a intermedialidade no horror brasileiro”

Lucas Martins Néia (USP). “A partir dos fluxos transnacionais da ficção audiovisual na América Latina”.

PALESTRANTES

Sala Lupe Cotrim

16:00 – 18:30

Denise Tavares (UFF). “Blak Mama: Um jogo onírico e experimental “pautado” pela cultura popular do Equador”

Fabio Camarneiro (UFES). “A construção do espaço no cinema indígena: fronteiras entre aldeia e cidade”

Silvana Flores (UBA). “El rol del produtor en el abordaje transnacional del cine: un estudio de caso mexicano”

Prof. Dr. Ignacio del Valle Dávila. “Un héroe revisado: la representación de José de San Martín en el filme *Revolución: el cruce de los Andes* (2010)”

19:00

Exibições:

1. Curta-metragem de Ana Carolina;
2. Curta-metragem de Cristina Amaral;
3. Curta-metragem de Helena Ignez.

Homenagem a Cristina Amaral e Helena Ignez.

15/08/2019 - QUINTA-FEIRA

9:00 – Inscrição

PALESTRANTES

Sala Lupe Cotrim

9:30 – 11:30

Profa. Dra. Mariarosaria Fabris (USP). “De corpo presente”

Profa. Dra. Marina Tedesco (UFF). “Margot Benacerraf: não-precursora do Nuevo Cine Latino-American”

Profa. Eliany Salvatierra (UFF). “Cinema Boliviano”

Mediadora: Andrea Cuarterolo

11:30 – 13:30

Profa. Dra. Ana López (TULANE/EUA)

Prof. Dr. Mauricio Bragança (UFF). “La Bamba: trajetórias, reconhecimento e representação no movimento chicano”

Profa. Dra. Danna Levin Rojo (UAM). “Cruzar la frontera: un subgénero del cine mexicano sobre migrantes”

Mediadora: Ana Laura Lusnich

EIXOS DE TRABALHOS E COMUNICAÇÕES

14:00 – 16:00

HISTÓRIA, CINEMA E MEMÓRIA

SALA 227 – CTR/ECA

Projetos, Escolas e Acervos :o Documentarismo na América Latina

Isabel Bairão Sanchez (USP). “Lina Bo Bardi e a caravana Farkas: tangências temáticas e didáticas”

Aline Fernandes Carrijo (USP). “Atraso e autenticidade: o sertão nos documentários *Quilombo* e *Mutirão* de Vladimir Carvalho”

Letícia Gomes de Assis (UFSCar). “Escolas de cinema no Brasil e na Argentina: relações entre o Instituto Cinematográfico de Santa Fé e o curso de cinema na Universidade de Brasília”

Victor Santos Vigneron de la Jousselinière (USP). “Desnecessidade da América Latina?”

CINEMA, ARTE E GÊNERO

Sala Paulo Emílio – ECA

Sancler Ebert (UFF). “*Que pena, o Darwin ser homem!*: Um transformista de sucesso nos palcos e telas do início do século XX”

Ana Paula Alves Ribeiro e Antônia D’Aquino (UERJ). “Para falar de Luisa e Ayana: juventude, trânsitos e participação feminina em territórios urbanos”

Carolina de Oliveira Silva (Mackenzie). “A mulher cientista e a mulher alienígena: a representação feminina em uma ficção científica brasileira”

ARTE E CINEMA EXPERIMENTAL NA AMÉRICA LATINA

AUDITÓRIO A – CTR/ECA

Theo Costa Duarte (UNICAMP). “Glauber Rocha e o cinema *underground*”

Geraldo Blay Roizman (USP). “Edgar Navarro e o corpo do escracho”

Rafael F. A. Bezzon (UNESP). “A vanguarda caipira do cinema experimental”

Pedro Guimarães e Sandro de Oliveira (UNICAMP). “O binômio Chaplin-Artaud no sistema de jogo de Helena Ignez”

CINEMA NEGRO LATINO-AMERICANO

SALA: 205 Prédio Central da ECA

Suzana Eiras e Ana Paula Alves Ribeiro (UERJ). “Formação em festivais de cinema no Brasil: o caso do encontro do cinema negro Zózimo Bulbul Brasil, África e Caribe”

Lygia Pereira dos Santos Costa (USP). “Everlane Moraes e o cinema-espelho”

Ceiça Ferreira (UEG). “Diretoras, produtoras e curadoras negras no cinema brasileiro”

Inajara Diz Santos (UFBA). “Breves apontamentos sobre cinemas negros brasileiros e cine afro-colombiano”

CINEMA, ARTE E HISTÓRIA

Sala Aprendizado eletrônico – ECA

André Massanori Okuma (UNIFESP). “Imagens do (contra) fluxo da cracolâncio no documentário *Hotel Laide*”

Elis Crokidakis, Ivana Grehs e Daniela Pastore. “A reconstrução cinematográfica das memórias, da feminilidade, dos afetos e do espaço no documentário *Torre das Donzelas*”

Carla Lima Massolla A. da Cruz (UAM). “Gênero fabular das animações cinematográficas sob nova perspectiva”

Marcella Greco de Araujo (USP). “O mistério do dominó preto: versões de Aristides Rabello e Cleo de Verberena”

AUDIOVISUAL, ESTÉTICA E POLÍTICA

Sala Lupe Cotrim

Marco Túlio Ulhôa (UFF). “O ritual antropofágico e as reconstituição das gravuras de Theodore de Bry, em *Como era gostoso o meu francês*”

Pedro Gabriel Amaral Costa (USP). “Entre máscaras, vozes e silêncios: lugares de fala e representação de conflitos raciais na vídeo-arte”

Edson Pereira da Costa Junior. “A figura humana e a experiência do trabalho em *Arábia*”
Vinicius Andrade de Oliveira. “Notas para estudo de documentários engajados em lutas urbanas”

MATERIALIDADE DO CINEMA

Sala 208 - Prédio Central da ECA

Vera Império Hamburger (USP). “Direção de arte: entre representação e experiência”
Priscila Gomes Freire (UES). “A comunicação visual da direção de arte no cinema nacional: o caso de *O Homem do Futuro*”
Tainá Xavier (UNILA). “Direção de arte em *Zama* e *Joaquim* como materialização de identidades híbridas latino-americanas”
Nívea Faria de Souza (UES). “A direção de arte na narrativa cinematográfica : a cidade como personagem em *Praça Paris*”
Elizabeth Motta Jacob (UFRJ). “Em notas dissonantes se constrói uma nação: a direção de arte e a construção de um imaginário brasileiro”

16:00 – 18:00

HISTÓRIA, CINEMA E MEMÓRIA

Sala 227 - CTR/ECA

Épocas de ouro no Cinema Latino-americano

Luis Stéfano Murillo Reyes (UFSCar). “Una pequeña época de oro del cine ecuatoriano”
Vitor Ferreira Pedrassi (UFSCar). “Sono films e as produtoras cinematográficas argentinas”
Andrea Helena Puydinger De Fazio. “*O Padre Ancião que Rompeu Barreiras*: representações de Miguel Hidalgo no filme *Rio Escondido* (1947, dir. Emílio Fernández)”

CINEMA, ARTE E GÊNERO

Sala Paulo Emílio - ECA

Laís de Lorenço Teixeira (UNICAMP). “O documentário que observa e troca com o antecampo”
Hanna Henck Dias Esperança. “Representações subjetivas em *Retratos de Hideko, Hia sá sá – hai yah* e *Meninas de um outro tempo*”
Nayla Tavares Guerra (USP). “Curtas-metragens feitos por diretoras brasileiras de 1966 a 1985: filmes e equipes técnicas”

ARTE E CINEMA EXPERIMENTAL NA AMÉRICA LATINA

Auditório A - CTR/ECA

Emilia de O. Santos (UNICAMP). “JMB na transa das imagens”
Tálisson Melo de Souza (UFRJ). “E quando utopias encontram lugar? Walter Zanini e as inserções institucionais da videoarte”
Juliana Martinatti Penna. “Um dia na vida: material gravado como filme para pesquisas futuras”

CINEMA, ARTE, LÍNGUA E LITERATURA

Sala 205 - Prédio Central/ECA

Luís Fernando Beloto Cabral (UNIFESP). “Doença da história: o mal de arquivo em *Corpo e alguma coisa urgentemente*”

Maria Neli Costa Neves (UNICAMP). “Identidade de resistência no cinema de Nelson Pereira dos Santos: o caso de *Tenda dos milagres*”

ABERTURA RADICAL E ENGAJAMENTO DO PÚBLICO NOS PROCESSOS DECISÓRIOS

Sala 205 - Prédio Central/ECA

Diogo de Moraes Silva (SESC). “Ler os públicos e seus “atos de recepção” em artes visuais”

Vera Império Hamburger (USP). “Espaço e performatividade: laboratório fronteiras permeáveis”

CINEMA, ARTE E HISTÓRIA

Sala Aprendizado Eletrônico – ECA

Danielle Crepaldi Carvalho (USP). “Ponderações sobre o uso da música italiana nos cinemas cariocas (1905-1915)”

Lívia Maria Gonçalves Cabrera (UFF). “Um filme histórico, técnico, científico: as contribuições de Roquette-Pinto, Wasth Rodrigues e Edgar Brasil em *Inconfidência Mineira* (1984)”

Paula Broda (UNIFESP). “Latino-americanos animados: sociedade e educação nos desenhos de Walt Disney e Nelson Rockefeller”

AUDIOVISUAL, ESTÉTICA E POLÍTICA

Sala Lupe Cotrim

Felipe Abramovitz (UAM). “O texto na tela e as menções escritas no cinema de caráter documental no contexto de decretação do AI-5 e na reabertura”

Marília Goulart (USP). “*No intenso agora*: a política brasileira recente através do documentário”

Eduardo de Souza Oliveira (UFSCar). “Documentários como lugares de memória do CRUSP”

Alan Bernagozzi da Silva (UAM). “Ambiente, extensão e integralidade: a tecnologia como forma de controle em *White Bear*, *Shut up and dance* e *Men against fire* da série *Black Mirror*”

Beatriz Lima Santos e Tetsuya Maruyama. “O movimento de reencarnação do filme analógico na América Latina”

PALESTRANTES

Sala Lupe Cotrim

18:30 – 21:00

Prof. Dr. Arthur Autran (UFSCar). “Jean-Claude Bernardet: documentarista e historiador”

Profa. Dra. Andrea Cuarterolo. “La realidad como espectáculo. El temprano cine de actualidades latinoamericano y sus relaciones con la cultura impresa de principios del siglo XX”

Prof. Dr. Luís Rocha Melo (UFJF). “Cinema, Coca Cola e vatapá: de volta para o (eterno) futuro?”
Prof. Dr. Reinaldo Cardenutto (UFF). “O estado de desorientação no filme *Arábia*: o imaginário da revolução à beira da vida e da morte”

16/08/2019 - SEXTA-FEIRA

9:00 – Inscrição

PALESTRANTES

Sala Lupe Cotrim

9:30 – 11:00

Profa. Dra. Karla de Holanda (UFF). “Interseccionalidade em *A nova mulher*, de Helena Solberg”
Prof. Dr. Estevão Pinho Garcia (UEG)
“A indagação “O que é o Brasil?” nos filmes Belair de Rogério Sganzerla”
Prof. Dr. Javier Ramirez (UNAM). “El cine en México de los cincuenta, entre dos modernidades”

11:30 – 13:00

Profa. Dra. Ana Rosa Mantecon (UNAM)
“Pensar los públicos de cine. Retos para las políticas culturales en América Latina”
Profa. Dra. Anita Simis (UNESP). “A experiência da SPcine e o seu público”

EIXOS DE TRABALHOS E COMUNICAÇÕES

14:00 – 16:00

HISTÓRIA, CINEMA E MEMÓRIA

Sala 227 - CTR/ECA

Cinema e Política: a revolução nos horizontes

Marcelo Prioste (PUC). “O documentarismo político na Cuba dos anos 1960: de Ivens a Álvarez”
Leonam Quitéria Gomes Monteiro (UFRRJ). “Memória, identidade e discurso cinematográfico: as primeiras produções do cinema cubano pós-revolucionário”
Carolina Amaral de Aguiar. “A solidariedade ao chile nos encontros e festivais de cinema”
Ilma Carla Zarotti Guideroli (UNIFESP). “*The silver and the cross*: a potência política das imagens”

CINEMA, ARTE E ANTROPOLOGIA

Sala Aprendizado Eletrônico – ECA

Pedro Portella Macedo (UFRJ). “A imagem cativa: o feitiço da câmera entre os ameríndios”

Thomaz Marcondes Garcia Pedro (Diversitas USP) “Etnoficção kalapalo e o “tradicional” no filme *Itandene Ugühütü Sobre o casamento*”

Marcos Cesar Martins Pereira (UFEP). “Uma câmera na mão e a Bahia na cabeça: as configurações sociais de Salvador através de Pierre Fatumbi Verger e Glauber Rocha”

Asdrubal de Novaes Savioli (UAM). “Tradição e modernidade no circo, um breve estudo sobre as formas identitárias no circo brasileiro através da personagem Lola, do filme *O Palhaço*”

Felipe Gasparete e Gabriela Borges (UFJF). “Zé Carioca e Blu: as aves como representação do nacional-popular brasileiro”

CINEMA, ARTE E GÊNERO

Sala Paulo Emílio – ECA

Letícia Moreira de Oliveira (UNICAMP). “Entre o feminismo decolonial e as teorias feministas de cinema: refletindo a crítica latino-americana”

Natalia Engler Prudencio. “Empoderamento individualista no feminismo midiático de *Mulher-Maravilha* e *Capitã Marvel*”

Carolina de Azevedo Müller. “Desconstruindo o documentário *Nuestra Haydée* (Esther Barroso, 2015): A representação da atuação política de uma heroína da revolução cubana”

Seiji Watanabe. “Modernidade/Colonialidade: dos saberes ao (s) gênero(s)”

CINEMA E SOM

Auditório B – CTR (Cinema, Televisão e Rádio) ECA

Guilherme Maia e Everaldo Asevedo (UFBA). “Corpos e canções na poética new queer de Karim Aïnouz: uma análise de cenas de *Madame Satã* e *Praia do Futuro*”

Josias de Andrade Santos (UFBA). “O personagem sonoro: a música como *raisonneur* em *Cinema, aspirinas e urubus*”

CINEMA E PSICANÁLISE

Auditório B – CTR (Cinema, Televisão e Rádio) ECA

Elisangela Miras. “Das tripas coração: um gozo suplementar”

Guilherme de Camargo Scalzilli (USP). “Ética e moral na recepção de *Um filme para Nick*”

Maria Eugênia Duarte Cunha Freitas. “Estratégias de legitimação e enquadramento em festivais de cinema de direitos humanos”

CINEMA, ARTE E HISTÓRIA

Sala 223 – CTR (Cinema, Televisão e Rádio) ECA

Rafael Morato Zanatto. “Paulo Emílio e as fontes não filmicas na formação do cinema brasileiro”

Sérgio César Júnior (UNIFESP). “Mandonismo local: uma leitura do coronelismo na obra do cineasta Humberto Mauro”

Vanderlei Henrique Mastropaulo (USP). “Últimas imagens de *Um Naufrágio Anunciado*”

AUDIOVISUAL, ESTÉTICA E POLÍTICA

Sala Lupe Cotrim

Alexandre Marino Fernandez e Ricardo Tsutomu Matsuzawa (UAM). “A costura temporal através do som em *Rasga Coração*: da sociedade disciplinar à sociedade do desempenho”

Anderson Moreira (UFF). “Batman, do beco às dobras: apropriações políticas de imagens proprietárias”

Diana Paola Gómez Mateus (USP). “Narrativas de terror e cinema colombiano”

Herico Ferreira Prado (UFPR). “Subterrâneos do futebol e o contexto político social de Maurice Capovilla”

ENCERRAMENTO DAS PALESTRAS

16:00 – 18:30

Sala Lupe Cotrim

Prof. Dr. Fabián Nuñez (UFF). “A Cinemateca do MSM-RJ durante a gestão Cosme Alves Netto”

Prof. Dr. Álvaro Mantecon (UAM). “Comercio, arte y moraleja: los productores de la época de oro del cine mexicano ante su público”

Profa. Dra. Ana Laura Lusnich (UBA). “Discusiones en torno a la memoria histórica en las cinematografías regionales de Argentina”

Mateus Araujo Silva (ECA). “Da febre de Luis Buñuel ao transe de Glauber Rocha”

18:30 – 19:00

Coffee Break

Lançamento e apresentação do e-book “Que histórias queremos contar?”

Eduardo Roscov

19:00 – 21:00

Lançamento do filme da Associação de Cinema Indígena ASCURI “Jakairá: O Dono do Milho Branco”

Gilmar Martins Marcos Galache

Ademilson Concianza Verga

Exibição do filme “O Jogo”

Clementino Jr.

Fala dos diretores dos filmes

Encerramento do VII Cocaal

• COMISSÃO ORGANIZADORA •

Vivian Berto de Castro (UNIFESP)

Fernanda Schenferd (UNICAMP)

Ana Dandara Brasil Miranda (UNIFESP)

Andrea Rosendo (Prolam/USP)

Carla Daniela Rabelo Rodrigues (Unipampa)

Carlos Roberto de Souza (UFSCar)

Clementino Jr. (UNIRIO)

Cristina Alvares Beskow (USP)

Daniela Gillone (USP)

Dirceu Antônio Scali Junior (PUC-Campinas)

Fernando Rodrigues Frias (USP)

Genio Nascimento (UAM)

Gretel Najera (UFABC)

Ilma Guideroli (UNIFESP)

Jéssica Ferrari (UNICAMP)

Khadyg Fares (UNIFESP)

Laura Loguercio Cánepa (UAM)

Luís Fernando Beloto Cabral (Unifesp)

Lygia Pereira (USP)

Margarida Nepomuceno (PROLAM/CESA)

Maria Noemi de Araújo (Pesquisadora independente)

Marília Bilemjian Goulart (USP)

Marina da Costa Campos (UFSCAR)

Mona Perlingeiro (UNIFESP)

Ormuzd Alves (UNIFESP)

Rosângela Fachel (URI)

Sérgio César Júnior (UNIFESP)

Thays Salva (UNIFESP)

Thiago Soares Ribeiro (UNIFESP)

Yanet Aguilera Franklin de Matos (UNIFESP)

• APRESENTAÇÃO •

Os anais do VII Cocaal: o Público no Cinema e na Arte da América Latina publicam os resumos expandidos que foram apresentados no encontro realizado na Escola de Comunica es e Artes/USP, de 14 a 16 de agosto de 2019.

Processos comparativos são o método usado em quase todos os eixos do encontro, equiparando filmes, produtoras, escolas de cinema e cineastas. A compara o, entretanto, não  e um processo neutro sem consequências, principalmente se  e transformada num instrumento de análise histórica e fílmica. As escolhas do que comparar, o porqu  da compara o e os critérios que nos levam a optar por esta e não outra maneira de cotejar criam narrativas com interesses específicos que, em geral, são excludentes do ponto de vista social e político.

Memória e esquecimento também são temas muito presentes no encontro. O artigo “Desnecessidade de América Latina”  e um lembrete daquilo que   recalcado mesmo por aqueles que se esforçam por tratar dos traumas de nossa história e criar uma memória para além da oficial ou tradicional. Ignorar que a trajetória de Paulo Emílio Salles Gomes tenha sido marcada pelo afastamento dos parâmetros da crítica europeia não é um acidente. Enfoques calcificados, retirados de modelos europeus, determinam o que e como estudamos o cinema – filme, história, crítica etc. A ignorância empenhada se acrescenta o esquecimento voluntário no estudo sobre o Alice Guy Blanch , exemplo escandaloso de como historiadores e críticos apagam vários personagens da história que criam. Filmes e imagens são “um conjunto de rela es, gestos e iniciativas” políticas, que no caso da análise do cinema negro e do vídeo popular se traduzem na luta pela amplia o da representatividade – produ o e circula o. Afinal, “marcadores raciais, étnicos e linguísticos”, legitimados pelas narrativas dos filmes e dos estudos de cinema, determinam o que se ouve e se vê.

Além dos processos e temáticas mencionados, os artigos aventam a possibilidade de pensar novos critérios de análise e de reivindicar aqueles ex-

cluídos como menores ou ilegítimos. Os ensaios sobre o público, parte desta tentativa, postulam que os espectadores são agentes, que não podem mais ser considerados meros receptáculos das supostas proposições dos artistas. Vindica-se ainda que o deboche e o cômico são meios “de análise totalmente válidos”. O moralismo/cínico, que desde Platão e Aristóteles construiu a ilegitimidade do riso, é apenas um apêndice nessa constante prática de exclusão que os processos de julgamentos e validação gregos/cristãos instauraram nessa história genocida que é a do Ocidente. Invisibilizar e rebaixar são os métodos de controle político mais usados e eficazes desde o tempo da colonização.

Alguns trabalhos defendem ainda que os processos descolonizadores no estudo do cinema e a arte implicam no tratamento da episteme ocidental moderna como produtora da matriz colonial e no uso de uma bibliografia que contempla pesquisadores da América Latina. Maria Lugones, Breny Mendoça, Tânia Montoro, entre outras, são fundamentais para nos ajudar a entender as nossas experiências sociais, históricas e políticas, tão semelhantes em nossos países. Não foram esquecidos os processos midiáticos que constroem a própria autoestima e confiança a partir de uma biopolítica que disciplina corpos e mentes.

Os estudos dos festivais e filmes ameríndios reivindicaram não apenas novos critérios, mas outra lógica. Criador de imagens cativas e produtor de alterações xamânicas dos corpos, o cinema, a sua feitura, só é permitido com uma “série de limitações semelhantes às prescritas no campo das dietas restritivas”. Todo cuidado é pouco, já que os processos de descolonização de nosso cinema e arte são resultados da “construção de um paradigma outro”, que talvez nos permita entender o poder das imagens tão avassalador na contemporaneidade.

• EIXOS TEMÁTICOS •

I	História, cinema e memória	20
II	Cinema, arte e gênero	110
III	Arte e cinema experimental na América Latina: história e crítica	168
IV	Cinema negro Latino-Americano	219
V	Cinema, arte e antropologia	238
VI	Abertura radical e engajamento do público nos processos decisórios	265
VII	Materialidades do cinema	276
VIII	Cinema e movimentos sociais	293
IX	Audiovisual, estética e política	316
X	Cinema, arte, língua e literatura	380
XI	Cinema, arte e história	390
XII	Cinema e som	450
XIII	Cinema, economia e política cultural	460
XIV	Cinema, televisão e novas mídias	490
XV	Cinema e artes visuais	518
XVI	Psicanálise e cinema	520



YANOMAMÔ - JURUNAS
TAPAJOS - IORUBÁ
GUARANI - NAGÓS
CAINGANGUES - MALE
AMORES - PUCAS
TICUNA - GEGÉS

CAAL

de Cinema e
América Latina

Agosto de 2019 na
Instituições e Artes da
Universidade de São Paulo (ECA-USP).
www.caal.br

ECA-USP



I - HISTÓRIA, CINEMA E MEMÓRIA

A proposta deste GT é discutir as relações entre História, Cinema, Artes Visuais e Memória na e sobre a América Latina, em suas diversas possibilidades: a historicidade das imagens; o filme como documento para a pesquisa histórica; as “batalhas de memórias” por meio do audiovisual; o papel do cinema na “escrita da história” e na formação da cultura histórica contemporânea; o lugar do testemunho no cinema documental; o debate historiográfico sobre o fenômeno audiovisual; a discussão teórico-conceitual da arquivística audiovisual e o papel dos arquivos audiovisuais na construção da memória; entre outras abordagens nesse campo.

Coordenação: Mariana Villaça, Fabián Núñez, Reinaldo Cardenuto.

“Atraso e autenticidade: O sertão nos documentários <i>Quilombo</i> e <i>Mutirão</i> de Vladimir Carvalho” Aline Fernandes Carrijo (USP)	22
“O padre ancião que rompeu barreiras: representações de Miguel Hidalgo no filme <i>Rio Escondido</i> (1947, Dir. Emílio Fernández)” Andréa H. P. de Fazio (Unimontes)	26
“Jean-Claude Bernardet: documentarista e historiador” Arthur Autran F. S. Neto (UFSCar)	31
“A solidariedade ao Chile nos encontros e festivais de cinema” Carolina A. de Aguiar (UEL)	36
“A indagação “o que é o Brasil?” nos filmes Belair de Rogério Sganzerla”. Estevão de Pinho Garcia (USP)	42
“ <i>The Silver And The Cross</i> : A potência política das imagens” Ilma C. Z. Guideroli (Unifesp)	49
“Lina Bo Bardi e a Caravana Farkas: tangências temáticas e didáticas” Isabel Bairão Sanchez (USP)	54
“Exílio e interrupção: as condições da retomada dos arquivos nos cinemas de Patrício Guzmán e Eduardo Coutinho” Julia Gonçalves Declie Fagioli (UFJF)	60
“Memória, identidade e discurso cinematográfico: as primeiras produções do cinema cubano pós-revolucionário” Leonam Quitéria Gomes Monteiro (UFRRJ)	66
“Escolas de cinema no Brasil e na Argentina: relações entre o instituto cinematográfico de Santa Fé e o curso de cinema na Universidade de Brasília” Letícia Gomes de Assis (UFSCar)	71
“Una pequeña época de oro del cine ecuatoriano” Luis Stéfano Murillo Reyes (UFSCar)	76
“O documentarismo político na Cuba dos anos 1960: de Ivens a Álvarez” Marcelo Prioste (PUC)	81
“A família de Elizabeth Teixeira e <i>Cabra marcado para morrer</i> : construção, partilha e sedimentação da memória” Marco Antônio Visconde Escrivão (USP)	86
“Modernização e violência em <i>Iracema, uma transa amazônica</i> (1974)” Maria Elisa de Carvalho Sonda (UFPR)	92
“ <i>Uma longa viagem</i> (2011), de Lucia Murat: o trauma e o testemunho do sobrevivente nas instâncias das memórias pessoal e coletiva da história brasileira” Rafaella Maria Bossonello Bianchini (UFSCar)	97
“Desnecessidade da América Latina?” Victor Santos V. de la Jousselainière (USP)	101
“Sonofilms e as produtoras cinematográficas argentinas” Vitor Ferreira Pedrassi (UFSCar)	105

ATRASO E AUTENTICIDADE: O SERTÃO NOS DOCUMENTÁRIOS “QUILOMBO” E “MUTIRÃO” DE VLADIMIR CARVALHO

Aline Fernandes CARRIJO
Universidade de São Paulo
aline.carrijo@usp.br

RESUMO

“Quilombo” e “Mutirão” são dois documentários realizados pelo cineasta Vladimir Carvalho que mostram facetas diferenciadas do impacto que a chamada “Marcha para o Oeste”, incluindo a construção de Brasília, na década de 1950, teve para as populações que já moravam na localidade. Duas concepções sobre o sertão -- atraso e autenticidade -- permeavam o imaginário da época, ao mesmo tempo em que sustentavam diferentes atuações políticas a depender dos interesses e também de representações prévias, dispensando, por exemplo, tratamentos diferenciados a ex-escravizados e sertanejos.

PALAVRAS-CHAVE: quilombo; sertão; documentário.

RESUMO EXPANDIDO

Quilombo (1975) e Mutirão (1976) são dois curtas-metragem produzidos e dirigidos pelo documentarista Vladimir Carvalho. Eles contam a história de comunidades que foram impactadas pela construção de Brasília e pelas políticas de interiorização do Brasil de uma forma geral -- principalmente depois da década de 1940 --, como a chamada “Marcha para o Oeste”.

Quilombo (1975, 23 min) apresenta a história de uma comunidade negra, remanescente de um antigo quilombo, no município goiano de Luziânia, nos arredores de Brasília. Os moradores da comunidade viviam da lavoura e da fabricação de doce de marmelo, mas, diante das dificuldades econômicas, o povoado se desorganizou e muitas pessoas se mudaram para favelas no Distrito Federal. A história da comunidade foi narrada entre os planos de Brasília e das estradas movimentadas por caminhões de carga, caracterizando uma memória cercada e sufocada pelo ‘progresso’.

Já *Mutirão* (1976, 19 min) fala sobre o antigo vilarejo de Santo Antônio de Olhos d’Água, no interior de Goiás. A tecelagem artesanal era a principal atividade da comunidade, que vai sendo deixada de lado por conta das facilidades trazidas pela “modernidade”, como roupas mais baratas e feitas de outros tecidos. O documentário mostra um mutirão promovido por moradores de Brasília com o intuito de reativar a atividade. As fandeiras locais se reúnem, então, para tecer um grande tapete para capela local.

Vladimir explica que a ideia de *Mutirão* surgiu de uma divergência (MATTOS, 2008). Segundo ele, uma artista plástica e aluna de pós-graduação da UnB propôs uma “Feira de Trocas” para tentar dinamizar a comunidade de artesãos. Vladimir discordou da proposta, porque não parecia digno

a ele que peças de roupa e utensílios usados fossem trocados por produtos artesanais. Mesmo assim, decidiu continuar com as filmagens, mas procurou explicitar sua divergência por meio de artifícios da linguagem cinematográfica. Para tanto, enfoca a própria equipe de filmagem, para marcar a contradição de um grupo de brasilienses interferindo na rotina de um povoado com boas equivocadas intenções. Além disso, há uma cena em que Vladimir aparece dando instruções para uma figurante, e outra em que aparece destelhando uma casa para facilitar a iluminação. Segundo ele, uma forma de mostrar a interferência da classe média de Brasília naquele cenário. Percebemos, portanto, esse olhar crítico de Vladimir diante dessa interferência na comunidade.

Para além dessa perspectiva, quando aproximamos os dois filmes, notamos formas de atuação diferenciadas em relação aos dois povoados. Como vimos, no vilarejo e Olhos D'Água há uma intervenção na cidade para tentar manter as tradições da tecelagem. Já em *Quilombo* não há atuação mais direta por parte da classe média, mesmo que com “boa intenção”. Apesar de Vladimir também fazer parte desse grupo -- paraibano, ele se muda para Brasília para trabalhar como professor na UNB --, não há esse intervencionismo como em em Olhos D'Água.

Entendemos que essas atitudes diferenciadas em relação a duas comunidades que viviam processos semelhantes de descaracterização cultural -- devido à imposição de outros modos de vida -- se alinhavam a duas concepções diferenciadas de sertão: atraso e autenticidade. Apesar de possuírem sentidos quase que contraditórios, essas duas ideias existiram simultaneamente, e não apenas permeavam o imaginário na época, como sustentavam atuações políticas concretas.

As concepções de sertão

A chamada “Marcha para o Oeste”, que teve como símbolos máximos a construção de Brasília e, antes, de Goiânia, representava a realização do ideal civilizador. As mudanças de capitais do estado de Goiás e do país alimentaram o sonho de “levar desenvolvimento” para o sertão. Ao mesmo tempo, a ideia mudancionista se sustentava na concepção de que o verdadeiro Brasil estava no sertão, em contraste com o litoral, já influenciado por outras nacionalidades. Ideias que, apesar de contraditórias, se complementavam nesse projeto nacional de interiorizar o país e dominar o território nacional.

Janaína Amado, no artigo *Região, Sertão, Nação* (1995), fala sobre o sertão não apenas como uma categoria geográfica -- que definiu ao longo da história diversas partes do território brasileiro, aquelas afastadas do litoral --, mas também como uma categoria cultural e do pensamento social. O sertão, como “categoria do pensamento social”, foi vinculado às essências da nacionalidade brasileira nas construções historiográficas ao longo do tempo. Já como “categoria cultural”, nos estudos sobre o imaginário, a ideia de sertão indicava as especificidades das regiões interioranas. Forjadas ainda durante a colonização portuguesa, essas ideias de sertão trouxeram concepções altamente diferenciadas entre si, como já mencionado, de “atraso” e “autenticidade”.

Nesse sentido, o vilarejo de Olhos D'Água parece se alinhar à ideia de “autenticidade do sertão” para quem chega na região e, portanto, promove ações de intervenção para tentar manter as

tradições originais do povoado. Já o quilombo do Mesquita se encontra esquecido, e pode ser associado à concepção de “atraso do sertão”, em contraste com a modernidade que chega. Na prática, vemos, por um lado, a valorização dos modelos de vida do sertanejo e de suas produções e, por outro, o esquecimento da cultura dos negros que ali habitavam.

“Esquecimento” que já era presente no próprio imaginário popular sobre o sertão, que excluía a presença de negros no interior do país. “Os Sertões”, de Euclides da Cunha, foi um dos livros que contribuiu com essa ideia sobre o sertão. Luciana Murari, que analisa a obra, afirma que Cunha buscou na sociedade sertaneja o germe de uma raça brasileira. E, para justificar essa escolha, argumenta que as circunstâncias históricas da colonização diferenciaram as raças do sul (litorâneas) e a raça sertaneja.

No caso do sertão, a miscigenação ter-se-ia dado, principalmente, através da fusão do branco com o índio, e não com o negro como no sul do país. Isso porque os escravos africanos teriam sido relativamente raros no sertão, por estarem, como aliados do branco no processo de exploração econômica do país, concentrados nas regiões de mais intensa colonização (MURARI, 2007: 124).

E por isso a população branca teria “se fundido” de maneira mais intensa ao índio. Ou seja, há ainda uma tentativa de se excluir o negro do que seria a gênese da autêntica da raça brasileira.

No entanto, é incontestável a presença de negros no interior do país e especificamente no planalto central. Em “Os quilombos do ouro na capitania de Goiás”, Mary Karasch mostra que, apesar de geralmente ignorados pela historiografia, os quilombos em Goiás desempenharam um importante papel na formação da economia e sociedades mineradoras desde o século XVIII. Por meio da documentação colonial, ela conclui:

Existiam comunidades de escravos garimpeiros fugidos onde quer que a escravidão mineira fosse importante. [...] Esses quilombos foram de suma importância para o desenvolvimento de comunidades negras autônomas em Goiás que se auto-sustentavam por meio da mineração de ouro e do cultivo de alimentos. (KARASCH, 1996: 240, 258)

Outros pesquisadores, principalmente após a década de 1980, começaram a estudar mais profundamente a presença dos negros do Estado de Goiás. Um dos pioneiros foi Martiniano José da Silva. Em seu livro *Sombras de Quilombo* (1974), ainda na década anterior, ele fala sobre a influência do negro na cultura goiana, e ressalta a presença negra no território, comprovada pela existência de vários quilombos e suas reminiscências no Estado.

Entendemos que esse esquecimento se reflete também no abandono ou não interesse por essas comunidades, quando da colonização mais intensa da região. Vladimir consegue mostrar isso também por meio da linguagem cinematográfica. Além das intervenções já mencionadas -- como a presença da equipe em quadro --, e do esquecimento, vemos, por exemplo, que em Quilombo os ambientes internos são escuros, abandonados, sem perspectiva. Já em Mutirão a intervenção

de Vladimir ao tirar as telhas também permitiu ambientes mais claros, iluminados, como que a trazer alguma perspectiva, mesmo que inconveniente, de acordo com a própria perspectiva do cineasta.

Sem dúvidas, havia dificuldades técnicas à época e a falta de iluminação nos ambientes internos de *Quilombo* poderia ser atribuída a esse fator. No entanto, aproximando os dois filmes, percebemos que provavelmente houve uma escolha de linguagem nesses documentários -- e um consequente efeito no espectador -- que explicitam, em termos cinematográficos, essas diferentes aproximações realizadas por quem chegava à região com as comunidades que ali já habitavam. Atitudes que podem ser vistas como resultado também de construções sociais e culturais que estavam presentes no imaginário da época.

BIBLIOGRAFIA:

- AMADO, Janaína. Região, sertão, nação. In: **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro: CPDOC/FGV; Ed. FGV, v. 8, n. 15, p. 145-152, jan./jul. 1995.
- KARASCH, Mary. Os quilombos do ouro na capitania de Goiás. In: REIS, João José & GOMES, Flávio dos Santos. **Liberdade por um fio**: história dos quilombos no Brasil. São Paulo: cia. das Letras, 1996.
- MATTOS, Carlos Alberto. *Vladimir Carvalho: Pedras na lua e pelejas no planalto*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.
- MURARI, Luciana. **Brasil: ficção geográfica**. Ciência e nacionalidade no país d'Os sertões. São Paulo: Anabumme, Belo Horizonte: FAPEMIG, 2007.
- SILVA, J. Martiniano. **Sombra dos Quilombos**. Goiânia, Ed. Barão de Itararé, 1974.

**“O PADRE ANCIÃO QUE ROMPEU BARREIRAS”:
REPRESENTAÇÕES DE MIGUEL HIDALGO NO FILME *RIO ESCONDIDO*
(1947, DIR. EMÍLIO FERNÁNDEZ)**

Andréa Helena Puydinger de FAZIO

Universidade Estadual de Montes Claros - UNIMONTES

andreahpf@gmail.com

RESUMO

Temos como objetivo, nesta apresentação, analisar a construção de uma “narrativa de nação” da história mexicana no filme *Rio Escondido* (*Rio Escondido*, Emílio Fernández, 1947), mais especificamente na recuperação e ressignificação da imagem de Miguel Hidalgo e do processo de Independência do México. Em *Rio Escondido*, é notável o uso de uma linguagem fortemente nacionalista, de símbolos pátios e representações históricas, por meio de elementos cinematográficos e imagens que vem sendo construídas desde o século XIX, e que passaram a compor um “arquivo visual” da nação mexicana ao longo do tempo, conforme a expressão de Zuzana Pick. Pautaremos nossa análise nas discussões acerca do conceito de identidade nacional, utilizando autores como Benedict Anderson e Stuart Hall – para o qual as acima mencionadas “narrativas de nação” compõe estratégias discursivas para a construção de identidades. Partimos da hipótese de que *Rio Escondido*, bem como parte do cinema do período de sua produção – o qual a historiografia denominou Era de Ouro do cinema mexicano – dialogava fortemente com os projetos políticos vigentes naquele contexto, possuindo abordagem explicitamente patriótica.

PALAVRAS-CHAVE: *Rio Escondido*; Miguel Hidalgo; Identidade Nacional.

RESUMO EXPANDIDO

A presente comunicação deriva de uma das discussões presentes em nossa tese de doutoramento, intitulada *O México entre telas e gravuras: identidade nacional e arquivo visual no filme Rio Escondido (1947)*, desenvolvida na Universidade Estadual Paulista, Campus de Assis, sob orientação do professor Carlos Alberto Sampaio Barbosa, e com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais – FAPEMIG. Em linhas gerais, nossa pesquisa centrou-se no filme *Rio Escondido* (*Rio Escondido*, Emílio Fernández, 1947), produzido durante a chamada Era de Ouro do cinema mexicano, filme que trata-se, em nosso entendimento, de uma obra política e de caráter patriótico.

Rio Escondido (*Rio Escondido*, Emílio Fernández, 1947) foi lançado no segundo ano de governo do presidente Miguel Alemán (1946-1952), o qual, inclusive, compôs o elenco do filme, interpretando a si mesmo – ou, incorporando a imagem que gostaria de transmitir. O enredo da obra foca na trajetória da professora Rosaura, interpretada por Maria Félix, cuja missão é, por meio da educação, ajudar o Estado nacional centralizado a chegar até a cidade de Rio Escondido. Neste local, a pobreza e a “ignorância” imperam, junto ao poder do cacique Don Regino Sandoval. É justamente este tipo de governante que o Estado, por meio de Rosaura, busca derrotar, para que possa ser alcançada a modernização do país, a “moralidade”, o “patriotismo” e a recuperação do

“bem público”¹.

Na construção da narrativa fílmica, em uma das principais sequências da obra, a professora Rosaura caminha pelo Palácio Nacional, observando toda a grandiosidade, simbolismo e peso da história mexicana, retratada em pinturas murais, telas e da própria arquitetura. A história também tem voz, e fala por meio da voz *off* masculina do Palácio e da voz *off* feminina do Sino de Dolores. O processo histórico do país, segundo o narrador, é marcado por grandes acontecimentos, conduzido pela luta e banhado pelo sangue do povo mexicano.

Miguel Hidalgo e a Independência do México, personagem e marco históricos que representam a resistência do povo ao domínio espanhol, são mostrados em diferentes momentos no filme *Rio Escondido*, sendo Hidalgo identificado pelo narrador *off* como “o padre ancião que rompeu barreiras, conduziu campanhas, e que deu a seu povo sua primeira bandeira”.

Segundo Maria Ligia Prado (1999), Miguel Hidalgo y Costilla, junto ao também mexicano José Maria Morelos, a Camilo Torres, na Colômbia; Camilo Henríquez, no Chile; Luís Vieira, no Brasil, compõem um rol de sacerdotes que se dedicaram aos movimentos pela Independência de seus países. A autora afirma ser significativo o número de padres que lutaram nestes movimentos, sendo que grande parte lutava em defesa dos camponeses e pessoas pobres.

Segundo a mesma autora, no contexto posterior às Independências, as lutas pela emancipação se tornaram, para a produção historiográfica, processos de extrema importância. Os líderes destes movimentos, no entanto, foram escolhidos e/ou excluídos como heróis durante o processo de construção das narrativas nacionais. Sobre o caso mexicano, Prado (1999) afirma que Hidalgo era visto como radical pelos grupos mais conservadores e pela Igreja Católica, a qual difundia uma imagem fortemente negativa do sacerdote excomungado. Somente a partir de 1867, com as reformas liberais, Hidalgo e Morelos passaram a compor o panteão de heróis nacionais.²

Por meio de nossas leituras e da produção visual a qual tivemos acesso, percebemos que é muito vasto o rol de obras – pinturas, gravuras, murais – nas quais Hidalgo e a Independência são representados. Em *Rio Escondido*, percebemos que a Independência – e, em especial, a figura de Hidalgo – são inseridos no centro da narrativa histórica mexicana, estabelecendo um fio condutor entre as raízes pré-hispânicas e a Revolução Mexicana. Este fio passa, necessariamente, pelas lutas independentistas, ao passo que parece ignorar o passado colonial espanhol.

Ainda que sejam diferentes os estilos de pintura e as maneiras de construir a história mexicana, Miguel Hidalgo, de modo geral, é representado junto a símbolos e personagens que identificam seu tempo e sua luta. Uma das obras retratadas em *Rio Escondido* é de autoria de Antonio

1 As palavras entre aspas são termos utilizados na obra fílmica para se referir à cidade de Rio Escondido e à missão de Rosaura.

2 Para mais informações sobre a construção da imagem de Hidalgo, ler: RAMÍREZ, 2003.

Fabrés (1854–1936), intitulada *Miguel Hidalgo con Estandarte*, datada de 1904.

Nesta representação de Hidalgo, não há outros personagens históricos nem prédios políticos no cenário, apenas um campo aberto com montanhas ao fundo, o céu claro e coberto por nuvens brancas, o sol se pondo no horizonte. Nas mãos de Hidalgo, o Estandarte da Virgem de Guadalupe, utilizado durante a participação do sacerdote na luta pela Independência nacional. Segundo o *Libro de Banderas Históricas*, desenvolvido pela Secretaria de Defesa Nacional (2010) para as comemorações do bicentenário da Independência do México, este Estandarte pode ser considerado a primeira bandeira mexicana.

Ainda segundo a mesma obra, a imagem da Virgem de Guadalupe, utilizada como bandeira por Hidalgo, fora pintada por Andrés López, em 1805, em óleo sobre linho. Teria sido retirada pelo padre da igreja de Atotonilco El Grande, no dia 16 de setembro de 1810. Assim, aos gritos por liberdade, igualdade, progresso e nação, uniam-se os “vivas” à Virgem de Guadalupe – cuja imagem passava a aglutinar proteção divina, identidade coletiva e pertencimento, territorialidade e soberania:

Para estes momentos da história de nosso país, não existia o conceito de bandeira nacional; por isso o fato de tomar a imagem da Virgem de Guadalupe como estandarte, teve grande significado, devido a que esta era o mais venerado dos símbolos religiosos novo-hispânicos. Em virtude da popularidade do culto guadalupano, entre a maior parte da sociedade da Nova Espanha, a imagem da Virgem de Guadalupe se converteu em um excelente elemento de unidade ideológica. Ademais, esta serviu para fortalecer a fé dos insurgentes no movimento emancipador, que em sua maior parte eram indígenas. Recordemos que o culto à Virgem de Guadalupe esteve unido à tarefa de predicação, de maneira que os indígenas viam nela um sinal de proteção, considerando-a ademais sua padroeira. (SECRETARIA, 2010: 8-9)

Em *Rio Escondido*, é a história nacional que conduz toda a narrativa. Não nos referimos somente aos narradores off, as vozes do Palácio e do Sino de Guadalupe, mas também ao passado que se faz presente por toda a trajetória de Rosaura - história que a guia e conduz. O passado e a nação estão no Zócalo, na Catedral e nos prédios históricos que compõem as cenas iniciais do filme. Estão no Sino, que, em uma breve frase, refere-se ao Grito de Dolores. No Palácio, nas escadarias, no mural de Diego Rivera, nas pinturas do Pátio dos Embaixadores. Estão nas paredes da sala de aula da cidade de Rio Escondido. O passado, a nação e seus heróis são utilizados, por Rosaura, para dar legitimidade e sentido às suas ações e aos seus discursos.

Assim como em *Rio Escondido*, no México, logo após a rebelião liderada por Miguel Hidalgo, em 1810, e a posterior Declaração de Independência, em 1821, fora transformado o sentido do passado e da história. Os valores cristãos e seus protagonistas – a Igreja e o Estado espanhol – foram substituídos por novos heróis. Após a Independência, novas datas comemorativas foram assumidas, novos atores reverenciados, monumentos construídos e cenas reproduzidas (FLORESCANO, 2002). Os novos símbolos pátrios representavam a nação independente, expressavam a unidade identitária e, no caso da bandeira tricolor, “foi o primeiro emblema cívico,

não religioso, que uniu a antiga insígnia dos mexicas com os princípios e as bandeiras surgidas da guerra de libertação nacional" (FLORESCANO, 2008).

Nesse sentido, pautando-nos nas considerações de Benedict Anderson (2008), notamos que a nação em formação, para além de unidade territorial, social, política, também exige a unificação da diversidade social e cultural por meio da história e dos símbolos nacionais. Por iniciativa do Estado, protagonista no desenvolvimento de símbolos pátrios e históricos, os símbolos religiosos ou dinásticos cedem espaço a um novo conjunto de crenças: a nação.

Em *Rio Escondido*, o Estandarte, os símbolos cívicos e nacionais, a representação da história e de Miguel Hidalgo se inserem também, em nossa compreensão, nos elementos que, para Stuart Hall (2015), estão associados à narrativa da cultura nacional, a saber: a narrativa de nação; a ênfase nas origens, na continuidade, na tradição e na intemporalidade; a invenção das tradições; o mito fundacional e a ideia de um povo puro, original.

Diante do exposto, buscaremos, nesta apresentação, analisar a construção de uma “narrativa de nação” da história mexicana no filme *Rio Escondido* (Dir.: Emilio Fernández, 1947), mais especificamente na recuperação e ressignificação da imagem de Miguel Hidalgo e do processo de Independência do México. Abordaremos, além da obra de Antonio Fabrés acima citada, outras imagens construídas acerca do sacerdote em *Rio Escondido*. Temos interesse em entender como esta obra filmica dialogou com temáticas históricas, políticas, sociais e culturais de seu tempo e quais imagens do arquivo visual mexicano foram recuperadas pela equipe de Emilio Fernández para construir uma narrativa de nação sobre o México.

Conforme as reflexões propostas acima, acreditamos que, na década de 1940, o uso de estratégias discursivas sobre a nacionalidade mexicana fazem parte de projetos governamentais, projetos estes que se utilizaram do cinema para reforçar um arquivo visual mexicano já tradicionalmente consolidado. Entendemos, ainda, que o cinema, nesse contexto, ocupou um papel de agente que interfere diretamente na História, com o papel de difundi-la, representá-la e ensiná-la.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, Benedict R. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- FLORESCANO, Enrique. *Imagen e historia*. In FLORESCANO, Enrique (Coord.) **Espejo Mexicano**. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes: Fundación Miguel Alemán: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- FLORESCANO, Enrique. *Independencia, Identidad y Nación en México*. REYES G., Juan Carlos (Ed.). **IV Foro Colima y su Región – Arqueología, Antropología e Historia**. Colima, México; Gobierno del Estado de Colima, Secretaría de Cultura, 2008.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.
- PICK, Zuzana M. *Cine y archivo: algunas reflexiones sobre la construcción visual de la Revolución*. In PÉREZ, Olivia C. Díaz; SCHMIDT-WELLE, Florian Gräfe y Friedhelm (Eds.). **La Revolución mexicana**

en la literatura y el cine. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2010, p. 217-226.

PRADO, Maria Ligia Coelho. **América Latina no século XIX:** Tramas, telas e textos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 1999.

RAMÍREZ, Fausto. Hidalgo en su estudio: La ardua construcción de la imagen del *Pater Patriae* mexicano.

In.: CHUST, Manuel; MÍNGUEZ, Víctor (Eds.). **La construcción del héroe en España y México (1789-1847).** Michoacán: El Colegio de Michoacán; Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia; México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana; Veracruz: Universidad Veracruzana, 2003.

SECRETARIA DE SEGURANÇA NACIONAL. **Libro de Banderas Históricas.** Fascículo 1, 2010.

JEAN-CLAUDE BERNARDET: DOCUMENTARISTA E HISTORIADOR

Arthur Autran Franco de Sá NETO
UFSCar (Universidade Federal de São Carlos)
autran@ufscar.br

RESUMO

A comunicação proposta tem por objeto o documentário codirigido por Jean-Claude Bernardet e João Batista de Andrade intitulado *Paulicéia fantástica* (1970). Esta película, em conjunto com *A eterna esperança* (1971) e *Vera Cruz* (1972), integra a trilogia intitulada “Panorama do Cinema Paulista”, que reconta a história da cinematografia de São Paulo desde as suas origens até meados dos anos 1950, utilizando-se para tanto de fotos, locução, trechos de filmes e até encenações, entre outros recursos. O objetivo da comunicação é, por meio da análise filmica, levantar os principais traços estilísticos de *Paulicéia fantástica*, bem como expor e debater o seu discurso historiográfico.

PALAVRAS-CHAVE: história do cinema; documentário; cinema paulista.

RESUMO EXPANDIDO

A comunicação proposta é parte integrante de uma pesquisa mais ampla na qual examino o trabalho historiográfico de Jean-Claude Bernardet, uma das principais referências na reflexão sobre o cinema brasileiro. No contexto da pesquisa, serão examinados os livros *Cinema brasileiro: propostas para uma história* (1979), *Cinema. Repercussões em caixa de eco ideológica* (em coautoria com Maria Rita Galvão) (1983) e *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995). Para além dos livros, entendo ser necessário abordar a produção de Jean-Claude Bernardet como diretor de cinema, a qual possui nítida preocupação historiográfica e se constitui naquilo que Luis Rocha Melo (2016) intitula “historiografia audiovisual”.

Esta comunicação se volta para a análise do documentário de longa-metragem *Paulicéia fantástica* (1970), codirigido por Jean-Claude Bernardet e João Batista de Andrade. Ele é a primeira parte de uma trilogia intitulada “Panorama do Cinema Paulista”, composta ainda pelos filmes *A eterna esperança* (1971) e *Vera Cruz* (1972).

Produzida pela Comissão Estadual de Cinema do Governo do Estado de São Paulo, na administração Abreu Sodré, a série “Panorama do Cinema Paulista” busca recontar de forma cronológica a história desta cinematografia desde as suas origens até meados dos anos 1950. Não é estranho à decisão de produzir a trilogia, o fato de que o crítico de cinema Francisco Luiz de Almeida Salles era assessor do governador naquele momento, tendo, inclusive, participado ativamente da criação do MIS paulista (CALIL, 2012). *Paulicéia fantástica* é um longa-metragem e cobre desde os primórdios do cinema em São Paulo até o ano de 1935, enfocando tanto os filmes de ficção feitos no período quanto a produção de não-ficção; *A eterna esperança* é um média-metragem e tem por recorte o interregno de tempo de 1936 ao final dos anos 1940, com

destaque para a Cia. Americana de Filmes; *Vera Cruz* também é um média-metragem e aborda a experiência da empresa cinematográfica homônima.

É importante notar que, no período de realização dos documentários, Jean-Claude Bernardet sofria forte perseguição por parte da ditadura militar, tendo sido um dos docentes aposentados compulsoriamente da Universidade de São Paulo em 1969. Devido a essa perseguição, ele não pode assinar os filmes, em que trabalhou como coroteirista e comontador também, além de codiretor ao lado de João Batista de Andrade¹. O convite para integrar o projeto, no que pesasse a perseguição sofrida, partiu de Almeida Salles. Entretanto, quando da realização do último episódio, Bernardet teve de se esconder e o filme foi terminado às pressas, devido a uma ameaça feita por Rubem Biáfora de delatá-lo às autoridades². Trata-se, conforme é sabido, de um dos piores períodos da repressão política no Brasil.

É interessante observar que nos créditos de *Paulicéia fantástica* se anuncia que “A obra completa [‘Panorama do Cinema Paulista’] abrangerá a história do cinema paulista do princípio do século até os nossos dias”. A falta de continuidade possivelmente decorre da situação acima mencionada. Outrossim, em um período tão marcado pela repressão, seria difícil, em um documentário produzido pelo governo, tratar do cinema paulista dos anos 1960 e, por decorrência, de obras tão fortes politicamente e esteticamente como *São Paulo, Sociedade Anônima* (Luís Sérgio Person, 1965) ou *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), entre diversas outras.

Os documentários do “Panorama do Cinema Paulista” incorporaram o que havia então de mais refinado em termos da pesquisa historiográfica sobre cinema brasileiro, representado, sobretudo, pela dissertação de mestrado de Maria Rita Galvão defendida na Universidade de São Paulo em 1969, publicada posteriormente com o título de *Crônica do cinema paulistano* (1975).

Em termos dos procedimentos estilísticos dos documentários, há desde alguns bastante tradicionais, tais como a utilização de locução para informar ao espectador sobre as questões principais ilustrada na banda de imagem por fotos e recortes de jornal ou trechos de filmes que compõem o cânone cinematográfico, mas também outros procedimentos inovadores como encenações com a utilização de atores.

*

Quando se analisa mais detidamente a obra de Jean-Claude Bernardet como um todo, é interessante notar que a preocupação em relação à história do cinema brasileiro ou à historiografia do cinema não foi permanente. Ela parece, inclusive, um pouco tardia, já nos anos 1970, muito embora haja alguns poucos artigos do decênio anterior dedicados aos grandes diretores do

1 Em sua biografia, João Batista de Andrade rememora a produção de “Panorama do Cinema Paulista”: “Mas nós [João Batista de Andrade e Jean-Claude Bernardet], na verdade, fizemos tudo juntos, num trabalho de parceria. [...]. Agora o nome do Jean-Claude não poderia aparecer nos letreiros da série do ‘Panorama’: ele estava cassado pelo AI-5” (CAETANO, 2004, p. 149).

2 Ver a este respeito o depoimento de Jean-Claude Bernardet ao projeto “Memória do Cinema Documentário Brasileiro: Histórias de Vida” disponível em <http://cpdoc.fgv.br/memoria-documentario/jean-claude-bernardet> (Acesso em 23 de julho de 2019).

passado ou às obras canônicas da história do cinema universal. Também é importante destacar que, ao contrário do que seria de esperar, a primeira produção intelectual mais consistente de Bernardet como historiador não foi um livro, mas sim o filme *Paulicéia fantástica*.

Além de João Batista de Andrade, estão creditados como “realizadores” da fita: Charles F. Mendes de Almeida, João Silvério Trevisan, Marcello G. Tassara e Maria Rita Galvão. O coordenador da produção pela Comissão Estadual de Cinema foi Oswaldo Dapalma. Ainda se informa nos créditos que o filme teve por base pesquisas desenvolvidas por Maria Rita Galvão e Paulo Emílio Salles Gomes. Jean-Claude Bernardet, como já mencionado, não foi creditado devido à perseguição política promovida pela ditadura militar brasileira.

Apesar de seguir uma exposição que respeita a cronologia, *Paulicéia fantástica* afasta-se do documentário tradicional, baseado na locução em voz over ilustrada e/ou lastreada pelas imagens. Um exemplo significativo deste tipo de filme é o longa *Panorama do cinema brasileiro*, dirigido por Jurandyr Noronha em 1968, com produção do INC (Instituto Nacional do Cinema), e que em termos estilísticos, historiográficos e políticos é o antípoda de *Paulicéia fantástica*, sem deixar de mencionar que ao se cotejar os dois filmes ressurge a velha oposição entre Rio de Janeiro e São Paulo³.

Após a introdução, marcada pela locução com uma voz masculina sobre ponta preta informando que a produção foi realizada com “sobras dos sucessivos incêndios que destruíram a quase totalidade do patrimônio cinematográfico paulista do início do século”, temos o que se poderia qualificar de primeira parte do filme, voltada para a questão das exibições pioneiras de fitas paulistas – que teriam ocorrido em 1903 no salão de variedades Paulicéia Fantástica, informa uma locução com voz feminina – e da ocupação do mercado pelo produto estrangeiro, fazendo, inclusive, ponte com o momento de realização do documentário por meio imagens de salas de cinema da década de 1960 ligando-se a outras de salas bem mais antigas. Há também fotos de câmeras, do major Luiz Thomaz Reis e de Gilberto Rossi – mas estes personagens não são identificados. Um intertítulo não deixa dúvidas: “num mercado dominado pelo produto estrangeiro o filme brasileiro é inútil: o mercado não precisa dele”. Entre fotos de filmagens de produções brasileiras do período mudo, novo intertítulo: “A precária existência do cinema paulista se deve à exclusiva vontade individual de algumas pessoas”. Outro intertítulo informa: “O documentário patrocinado serve de infraestrutura econômica aos poucos filmes de ficção”, seguido de trechos de fitas de não-ficção. Temos, então, fotos de Cinearte e de Zezé Leone e uma locução com texto dos anos 1920 a respeito da moça, entretanto, a locução conclui ironicamente: “Zezé Leone nunca fez cinema”⁴. Um falso depoimento de um homem que fala da dominação do mercado

3 No período entre a segunda metade dos anos 1960 e o início dos 1970, foram produzidos diversos documentários de curta-metragem enfocando aspectos da história do cinema brasileiro: Mauro, Humberto (David Neves, 1967), José Medina (Júlio Heilbron, 1968), Adhemar Gonzaga (Júlio Heilbron, 1969), Carmen Santos (Jurandyr Noronha, 1969), Humberto Mauro (Jurandyr Noronha, 1970), Silvino Santos – O fim de um pioneiro (Roberto Kahané e Domingos Demasi, 1970) e Um drama caipira dedicado a Caio Scheiby (Carlos Roberto de Souza e José Motta, 1973). Além da variação dos estilos dos filmes, há também conflitos em relação à interpretação sobre a história do cinema brasileiro, bem como, de maneira subjacente, à posição política.

4 Zezé Leone foi escolhida em 1923 como a rainha da beleza no Brasil. Apesar das expectativas que se criaram,

pelos Estados Unidos, mas ele entende que isso não tem relação com o fato de o filme brasileiro não ser exibido – há cartazes nas paredes, o homem levanta-se e parece muito atrapalhado. Depois se passa para um longo trecho em que são alternadas partes de *João da Matta* (Amilar Alves, 1923) e de *Exemplo regenerador* (José Medina, 1919), sendo que o primeiro apresenta diversas partes muito marcadas pela hidrólise. Após isso, mais fotos de ficções e uma locução que informa os diversos temas abordados nos filmes do período, incluindo-se aqueles “só para homens” exemplificados por anúncio e fotos de *Vício e beleza* (Antônio Tibiriçá, 1926), bem como fitas patrióticas e adaptações da literatura romântica. A seguir, temos uma sequência dedicada a imagens documentais do crescimento da cidade de São Paulo nos anos 1920 pontuada por trechos de poemas modernistas, discurso em italiano sobre o crescimento da metrópole e música italiana. Depois passamos para a sequência sobre os movimentos de 1930 e 1932 com imagens de tropas, multidões pelas ruas, Vargas discursando, casas atingidas por bombas, a Estação da Luz e trens, na banda sonora discursos políticos e um poema moderno. Segue-se uma homenagem a Genésio Arruda com imagens em movimento do ator e fotos dele em cena, bem como imagens de filme de Mazzaropi, a locução indica que Genésio Arruda foi “O primeiro astro do cinema paulista” e que a ele se devia a afirmação do caipira no cinema e a “implantação definitiva da chachada”, concluindo em tom laudatório: “Grande Genésio Arruda”. O filme encaminha-se para o fim com uma sequência dedicada aos primórdios do cinema sonoro, destacando-se material em torno das filmagens de *Coisas nossas* (Willace Downey, 1931), que inclui um teste com o som, e um trailer de *Fazendo fita* (Vittorio Capellaro, 1935). Para terminar *Paulicéia fantástica*, temos a imagem de uma ampulheta sobreposta pelo globo terrestre e este pela bandeira do Brasil – trata-se também de material de arquivo.

Possuidor de uma montagem bastante complexa, o que inclui a banda sonora, o tom de *Paulicéia fantástica* é claramente marcado pela ironia, por vezes até bem agressiva. Ela se dirige, sobretudo, à elite política e social brasileira – que no mais das vezes encomendava os filmes de não-ficção –, bem como tem por alvo agentes e discursos que apoiavam a dominação do mercado pelo filme norte-americano. O discurso historiográfico patriótico sobre o Brasil e o discurso historiográfico tradicional sobre o cinema brasileiro também são postos em xeque. Em tom menor, talvez não tão agressivo, parte do meio cinematográfico do período analisado também é ironizado, basta ver a referência à *Cinearte* e mesmo o modo como os filmes *São Paulo, a sinfonia da metrópole* (Adalberto Kemeny e Rodolfo Lustig, 1928) ou *Canção da primavera* (Fábio Cintra, 1932) são incorporados.

Escapam da ironia avassaladora do filme, as primeiras experiências sonoras, com toda uma parte dedicada a Genésio Arruda – o que inverte o discurso historiográfico tradicional de desprezo por estas experiências e pelo ator. Ademais, *Paulicéia fantástica* erige como filmes canônicos, até pela extensão de tempo que lhes são dedicados, *João da Mata* e *Exemplo regenerador* – esta última se constituindo já naquele momento uma das principais obras da história do cinema brasileiro e note-se que ela também era mostrada integralmente no *Panorama do cinema brasileiro*. Ainda

ela nunca a chegou a estrelar um filme de ficção. Entretanto, ela apareceu em diversas fitas de não-ficção, como, por exemplo, *Sua majestade, a mais bela* (Alberto Botelho, 1923).

é de se destacar a preocupação com a preservação do material cinematográfico, denunciando ao público a incúria em relação a isso por meio da explicação inicial da locução – a respeito do que se perdeu nos sucessivos incêndios – ou pela exibição do material de *João da Matta* comprometido pela hidrólise.

Afigura-se que *Paulicéia fantástica* pode ser classificado no que atualmente é chamado de filme ensaio. Para a pesquisa a respeito da obra historiográfica de Jean-Claude Bernardet, isso tem impacto, pois, afinal, seus textos seminais sobre a história do cinema brasileiro – *Cinema brasileiro: propostas para uma história* e *Historiografia clássica do cinema brasileiro* – são, eles também, ensaios.

BIBLIOGRAFIA

- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- _____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 1995.
- _____; GALVÃO, Maria Rita, *Cinema. Repercussões em caixa de eco ideológica: as ideias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Brasiliense / Embrafilme, 1983.
- CAETANO, Maria do Rosário. *Alguma solidão e muitas histórias: a trajetória de um cineasta brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.
- CALIL, Carlos Augusto. Almeida Salles. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs.). *Encyclopédia do cinema brasileiro*. 3^a ed. ampl. e atualiz. São Paulo: Editora Senac São Paulo / Edições SESC SP, 2012. P. 621-623.
- GALVÃO, Maria Rita. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.
- MELO, Luis Rocha. Historiografia audiovisual: a história do cinema escrita pelos filmes. *Ars*, São Paulo, ano 14, n. 28, 2016. P. 221-245.

A SOLIDARIEDADE AO CHILE NOS ENCONTROS E FESTIVAIS DE CINEMA

Carolina Amaral de AGUIAR

Professora adjunta de História da América da Universidade Estadual de Londrina (UEL)
amaral_carol@yahoo.com.br

RESUMO

Festivais e encontros cinematográficos são espaços transnacionais nos quais ocorrem a circulação de filmes, mediadores, referências estéticas e manifestos. Nos anos subsequentes ao golpe no Chile (1974-1976), vários desses espaços manifestaram solidariedade às vítimas da ditadura, bem como debateram ações que impulsionaram internacionalmente a “causa chilena”. Esta apresentação tem como objetivo refletir sobre a importância dos festivais e encontros para a campanha de solidariedade ao Chile por meio do estudo de alguns eventos específicos, como o *Encontros Internacionais por um Novo Cinema* de Montreal (junho de 1974), e o *Encontro de Cineastas Latino-americanos em Solidariedade com o Povo e os Cineastas do Chile* ocorrido em Caracas (setembro de 1974). Pretende-se também expor a importância que os filmes feitos por exilados chilenos e por estrangeiros solidários às vítimas de Pinochet tiveram em certames como os Festivais de Berlim, Oberhausen, Leipzig e Pesaro.

PALAVRAS-CHAVE: festivais; solidariedade; Chile.

RESUMO EXPANDIDO

Entre os anos 1973 e 1975, vários festivais internacionais de cinema abriram espaço para filmes que denunciavam o golpe de Estado e a repressão no Chile. A seleção e premiação constantes de produções sobre o assunto coroavam, em certa medida, o esforço de realizadores de muitas partes do mundo em abordar a ditadura chilena por meio do cinema já nos meses imediatamente posteriores ao 11 de setembro. Tanto o cinema de exílio como o cinema de solidariedade estiveram presentes em importantes festivais europeus como Berlim e Oberhausen (ambos na Alemanha ocidental), Leipzig (na Alemanha Oriental), Pesaro (na Itália) e Moscou (na URSS). A ditadura no Chile foi debatida também em encontros de cineastas que reuniam exilados chilenos e realizadores “solidários”, como o *Encontro de Cineastas Latino-americanos em Solidariedade com o Povo e os Cineastas do Chile* (Caracas em 1974) e o *Encontros Internacionais por um Novo Cinema* (Montreal, 1974).

Nos anos anteriores ao golpe, o cinema chileno teve uma grande entrada nos festivais da Alemanha, tanto do lado ocidental quanto do oriental da fronteira geopolítica, como mostram Mónica Villarroel e Isabel Mardones no livro *Señales contra el olvido* (2012). Na RFA, os principais festivais que se abriram ao cinema latino-americano como um todo, Berlim e Oberhausen, exibiram, desde o final da década de 1970, documentários produzidos pelo *Centro de Cinema Experimental da Universidade do Chile*, entre outras produções do cinema chileno. De acordo com as autoras, Peter Schumann (curador do *Fórum do Festival Internacional de Berlim* e do *Festival Internacional do Curta-metragem de Oberhausen*) atuou como um mediador entre América Latina e Europa nos anos 1960 e 1970, convidando os realizadores latino-americanos para exibirem seus filmes

na Alemanha Ocidental. Schumann esteve no II Festival de Cinema Latino-Americano de Viña del Mar (1969), ocasião em que pôde estabelecer contato direto com nomes como os chilenos Aldo Francia e Miguel Littin (VILLARROEL; MARDONES, 2012).

Esse fenômeno de abertura ao cinema latino-americano se repetiu no Festival de Leipzig, que também exibia filmes chilenos desde os anos 1960. Caroline Moine (2015), em *Cinéma et Guerre Froide*, caracteriza esse festival do lado oriental como um espaço de diálogo entre as duas Alemanhas em tempos de Guerra Fria. Além disso, o encontro anual tinha como princípios a internacionalização; a solidariedade antiimperialista e a coexistência pacífica, o que tornava-o um lugar particularmente aberto às produções de países capitalistas e socialistas. O Terceiro-Mundo como um todo e, particularmente, a América Latina estiveram no horizonte dos organizadores nos anos 1960 e 1970, permitindo o estabelecimento de vínculos entre cineastas alemães e de outras partes do mundo. Moine cita como exemplo o contato que os realizadores Walter Heynowski e Gerhard Scheumann tiveram com a obra do cubano Santiago Álvarez (2015: 212), graças a Leipzig.

Dessa forma, no caso das Alemanhas, a sensibilização frente ao trágico 11 de setembro chileno pode ser vista, em parte, como um desdobramento dos vínculos anteriores estabelecidos entre alemães e latino-americanos. Isso fez com que, nos anos subsequentes a 1973, os três festivais dedicassem um grande espaço a filmes que denunciavam a repressão da Junta Militar, ou seja, às produções cinematográficas de exilados chilenos e àquelas feitas por estrangeiros. O Chile foi tema de mostras especiais, principalmente em 1974. O Festival de Oberhausen daquele ano, realizado cinco meses após o 11 de setembro, exibiu uma mostra inaugural denominada “Solidariedade com Chile”, composta por 11 filmes realizados por não chilenos, mas que abordavam o golpe de Estado naquele país (VILLARROEL; MARDONES, 2012: 85). Nesta mesma edição, *Compatriotas* (Walter Heynowski e Gerhard Scheumann, 1973) ganhou o prêmio principal em Oberhausen, e causou impacto ao mostrar as cenas do bombardeio do Palácio de La Moneda gravadas pelo operador de câmera Peter Helmich desde a janela do Hotel Carrera¹ no dia do golpe.

Do outro lado da cortina de ferro, a RDA foi um dos destinos que mais recebeu exilados chilenos. No Festival de Documentários de Leipzig, Caroline Moine destaca que, ao lado do Vietnã, a solidariedade ao Chile foi uma das maiores bandeiras empunhadas pelo festival. A autora ressalta que, para o bloco comunista, a denúncia da ditadura chilena era também uma forma de atacar a política “imperialista” estadunidense. Realizado no mês de novembro, o festival de Leipzig pôde abordar o golpe militar ainda em 1973, tema que mereceu destaque no discurso de abertura de sua presidente, Annelie Thorndike. Entre os convidados de honra, estava a viúva de Victor Jara, Joan Jara, que denunciava internacionalmente o violento assassinato de seu marido. Outra viúva, Hortensia Bussi de Allende, também foi presença ilustre no festival, mas somente na edição de

1 Informação disponibilizada por HANLON, Dennis. “Operación Silencio”: Studio H&S’s Chile Cycle as Latin American Third Cinema”. In: ALLAN, Seán; HEIDUSCHKE (Orgs.). Re-imagining DEFA: East German Cinema in its national and transnational contexts. Nova York; Oxford, 2016, p. 127-145.

1975. As premiações a filmes sobre o golpe no Chile foram constantes em Leipzig: *Setembro chileno* (*Septembre chilien*, Bruno Muel e Théo Robichet, 1973) ganhou a Pomba de Prata (o segundo melhor prêmio), em 1973; já *Contra a razão e pela força* (*Contra la razón y por la fuerza*, Carlos Ortiz Tejeda, 1974), filmado em Santiago pelo diretor mexicano ficou com a Pomba de Ouro (prêmio principal) em 1975, no mesmo ano em que o documentário alemão *Eu fui, eu sou, eu serei* (*Ich war, ich bin, ich werde sein*, Heynowski e Scheumann, 1974), de, ganhou o Prêmio do Júri.

Em muitos momentos, não eram apenas os filmes que faziam do Chile um tema presente nesses encontros. O Festival de Cinema de Moscou, por exemplo, convidou Hortensia Bussi como membro do júri na edição de 1975, o que marcava uma opção acentuadamente política (em detrimento do critério estético) implicada nessa escolha do festival. A viúva era apresentada como representante das “Forças Patrióticas do Chile”. Em 1975, quando *Eu fui, eu sou, eu serei* foi premiado em Leipzig, discursou no festival o médico pessoal de Allende, Danilo Bartulin, que era também um dos personagens do documentário, já que havia sido filmado pela equipe de Heynowski e Scheumann quando estava na prisão de Chacabuco. Este gesto pode ser visto como uma forma de enfatizar o poder do cinema documental, uma vez que o antigo prisioneiro encontrava-se, agora, salvo.

De modo geral, os festivais europeus mais abertos aos filmes latino-americanos foram aqueles que mais se engajaram na causa chilena após o golpe de Estado. A Mostra do Novo Cinema de Pesaro, na Itália, que havia lançado mundialmente *A hora dos fornos* (*La hora de los hornos*, Fernando Pino Solanas e Octavio Getino, 1968), também organizou um grande encontro de solidariedade ao Chile na edição de 1974, reunindo, sobretudo, exilados chilenos. De acordo com as palavras do diretor do festival, Lino Micciché:

Em 1974, a um ano do golpe de Estado de Pinochet, foi realizado em Pesaro um encontro de chilenos no exílio com 28 cineastas anteriormente residentes em Santiago e a partir de então procedentes de Suécia, URSS, República Democrática Alemã, Grã-Bretanha, França, Espanha, Holanda, Cuba e ademais da Itália. (MICCICHÉ, 2001: 40, nossa tradução)

Entre os membros dessa “delegação chilena”, estavam os diretores Raúl Ruiz, Valeria Sarmiento e Miguel Littin, além do ator Nelson Villagra². Os chilenos presentes fizeram, então, uma declaração pública, que foi em seguida publicada na revista francesa *Positif* num artigo de Zuzana Pick sobre o Festival de Pesaro, em dezembro de 1974³. Essa mostra italiana continuaria a dar destaque ao Chile no ano seguinte, 1975, quando exibiu *Eu fui, eu sou, eu serei* e premiou o filme *Diálogos de exilados* (*Diálogos de exiliados*, Raúl Ruiz, 1975).

2 <https://www.ejmpcut.org/archive/jc57.2016-/PalaciosChile/2.html>

3 *Positif*, n. 164, dezembro de 1974. <https://calindex.eu/auteur.php?op=listart&num=598>

As declarações feitas pelas comitivas de chilenos que participavam dos festivais e encontros dedicados ao cinema foram constantes, especialmente no ano seguinte ao golpe, tal como ocorreu nos *Encontros Internacionais por um Novo Cinema*, em junho de 1974 em Montreal. Mariano Mestman (2013, p. 10) afirma que o contexto histórico chileno – ao lado dos filmes cubanos e do peronismo argentino – foi um dos assuntos centrais nas discussões entre os cineastas que participaram desse encontro. Ao final do encontro, foi publicada a “Declaração Chile”, expressando solidariedade ao país e exigindo da Junta Militar a libertação de uma lista de nomes ligados ao cinema. Por fim, o texto concluía: “A luta do povo chileno é uma luta de todos os povos do mundo” (MESTMAN, 2013: 231).⁴

É preciso destacar que os festivais e encontros aqui citados tinham conexões entre eles, formando uma espécie de rede cinematográfica dos dois lados do Atlântico, na qual o Chile esteve em pauta. De acordo com Mestman (2013, p. 19), o encontro de Montreal nasceu da presença de André Pâquet na Europa desde o começo da década de 1970, onde pôde firmar laços com coletivos cinematográficos e distribuidoras paralelas, além de frequentar ativamente festivais como o Fórum de Berlim, a Mostra de Pesaro e outros festivais alemães (como Leipzig). Portanto, a reunião no Canadá em 1974 seria um evento inserido em um cenário cinematográfico mais amplo, que agrupava cineastas em torno da noção de Terceiro Mundo e antiimperialismo. Da mesma forma, Mestman coloca que foi a presença de cineastas latino-americanos em Montreal o passo fundamental para a realização do encontro de cineastas de Caracas, em setembro de 1974.

No primeiro aniversário do golpe militar, foi realizado na Venezuela o *Encontro de Cineastas Latino-americanos em Solidariedade com o Povo e os Cineastas do Chile*. Concebido como uma espécie de continuidade do Festival de Viña del Mar de 1969, essa reunião, ocorrida entre 5 e 11 de setembro de 1974, contou com mais de 40 cineastas do continente latino-americano. O drama chileno foi visto, como mostra a publicação organizada pela Rocinante-cine (POR [...], 1974), como um exemplo extremo de uma realidade que acometia muitos países da América Latina, vitimados pelo imperialismo, na visão dos participantes:

Efetuamos este *Encontro* a um ano de ter se implementado no irmão país do Chile uma desapiedada e sanguinária ditadura fascista, expressão mais alta, mas não a única, da ação que o imperialismo norte-americano e seus intermediários antinacionais em nosso continente não vacilam em levar adiante, implantando o terror e a barbárie nos nossos povos quando não podem deter o processo de liberação e independência nacional por

⁴ Além da “Declaração Chile”, aparece entre os textos publicados ao final do encontro um comunicado assinado por Pedro Chaskel na condição de diretor da Cinemateca Chilena no Exílio, localizada em Havana. Chaskel explicava que, entre os objetivos da Cinemateca, estava o de reunir todos os materiais cinematográficos de ou sobre o Chile (MESTMAN, 1974: 232).

outros meios. (POR [...], 1974: 9, nossa tradução)

Entre as resoluções tiradas desse encontro, estava o estímulo a que fossem feitos filmes denunciando a repressão no Chile, bem como em outros países sob ditadura, como Uruguai e Bolívia. Um texto produzido por Miguel Littin para a ocasião fazia um apelo à facilitação da produção de exilados e à realização de semanas dedicadas ao cinema chileno nos anos de 1974 e 1975. (LITTIN, 1974, p. 50). Já Pedro Chaskel, também presente no encontro de Caracas, apresentou uma lista de cineastas e atores presos pela ditadura, clamando para a organização de mecanismos de apoio internacional que pressionassem a Junta Militar (CHASKEL, 1974: 70).

O apelo dos chilenos ao incremento de produções denunciando a repressão em seu país de origem se confirma pela ampla produção cinematográfica sobre o tema sua recorrência nos festivais. O alcance desse fenômeno foi intenso nos dois lados da fronteira geopolítica (de Cannes, Pesaro, Berlim e Oberhausen; a Leipzig, Moscou e Karlovy Vary). Dessa forma, seu estudo ajuda a corroborar a noção de que o campo cultural manteve uma certa autonomia em tempos de Guerra Fria, tal como desenvolve Jean-François Sirinelli e Georges-Henri Soutou (2008) em *Culture et Guerre Froide*. O alcance do cinema de solidariedade ao Chile e do cinema de exílio, bem como das ações cinematográficas que os acompanham levadas a cabo tanto no bloco socialista como no capitalista, evidenciam que a denúncia da repressão fomentou redes de solidariedade transnacionais e integradoras.

Os festivais e encontros cinematográficos, como espaços transnacionais, permitiram a circulação de sujeitos históricos (mediadores), objetos de arte (filmes), referências estéticas e manifestos. Eventos na esfera do extraordinário, para usar uma noção apontada por Goetschels e Hidiroglou (2013) no livro *Une histoire des festivals*, permitiram a visibilidade e o debate em torno às denúncias de torturas, assassinatos e prisões cometidas pela ditadura chilena, que estavam presentes nos filmes e discursos mostrados nessas ocasiões. Por outro lado, esses eventos foram momentos propícios para reiterar o discurso da solidariedade internacional ao Chile que se difundia também por outros meios. Assim, pode-se dizer que os festivais e encontros foram um dos espaços uados para o estabelecimento de redes que, fora das telas, envolviam também embaixadas, comitês e organismos que buscavam impedir a legitimação internacional da Junta Militar.

BIBLIOGRAFIA

- ALLAN, Seán; HEIDUSCHKE (Orgs.). *Re-imagining DEFA: East German Cinema in its national and transnational contexts*. Nova York; Oxford, 2016, p. 127-145.
- GOESTSCHEL, Pascale; HIDIROGLOU, Patricia. “Le festival, objet d’histoire”. FLECHET, Anaïs; GETSCHEL, Pascal; HIDIROGLOU, Patricia; JACOTOT, Sophie; MOINE, Caroline; VERLAINE, Julie. *Une histoire des festivals: XXe – XXIe siècle*. Paris: Publications de la Sorbonne, 2013.

- MESTMAN, Mariano (Org.). *Rehime: Estados generales del tercer cine: los documentos de Montreal. 1974.* Buenos Aires, año 3, 2013.
- MICCICHÉ, Lino. 1968: Solanas au Festival de Pesaro. In: HENNEBELLE, Guy. *CinémAction: Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde*, Paris, n. 101, 4º trimestre 2001, pp. 38-42.
- MOINE, Caroline. *Cinéma et Guerre Froide: histoire du festival de films documentaires de Leipzig (1955-1990)*. Paris: Publications de la Sorbonne, 2014.
- POR UN CINE LATINOAMERICANO: encuentro de cineastas latinoamericanos en solidaridad con el pueblo de Chile*. Caracas: Cine Rocinante, 1976.
- Positif*, n. 164, dezembro de 1974. <https://calindex.eu/auteur.php?op=listart&num=598>
- SIRINELLI, Jean-François; SOUTOU, Georges-Henri (dir.). *Culture et Guerre Froide*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008.
- VILLARROEL, Mónica; MARDONES, Isabel. *Señales contra el olvido: cine chileno recobrado*. Santiago: Cuarto Propio, 2012.

A INDAGAÇÃO “O QUE É O BRASIL?” NOS FILMES BELAIR DE ROGÉRIO SGANZERLA

Estevão de Pinho GARCIA

Doutor em Meios e Processos Audiovisuais- ECA-USP

Professor e coordenador do Curso de Cinema e Audiovisual do Instituto Federal de Goiás (IFG) estevao.

garcia@ifg.edu.br

RESUMO

Objetivamos por meio da análise de dois filmes de Rogério Sganzerla realizados na produtora Belair: *Copacabana mon amour* e *Sem essa Aranha*, examinar como o contexto brasileiro da passagem dos anos 1960 para os 70 foi representado e como a questão da “identidade nacional” foi abordada.

PALAVRAS-CHAVE: Rogério Sganzerla; Belair; História do Brasil; identidade

RESUMO EXPANDIDO

Rogério Sganzerla, após realizar os seus dois primeiros longas *O bandido da luz vermelha* (1968) e *A mulher de todos* (1969) no contexto produtivo da Boca do Lixo paulistana, migra ao Rio de Janeiro e cria com a atriz Helena Ignez e o cineasta Júlio Bressane a produtora Belair filmes. Nesta “empresa” informal, clandestina e efêmera dirigirá três filmes: o inacabado *Carnaval na lama*, *Copacabana mon amour* (1970) e *Sem essa Aranha* (1970). As questões relacionadas às singularidades e especificidades do contexto brasileiro e a dialética nacional-estrangeiro já haviam sido uma constante no período formativo do crítico, cineasta e intelectual Rogério Sganzerla. Porém, nos filmes da Belair tais inquietações alcançarão um distinto grau de intensidade e urgência. De que forma, portanto, podemos perceber essa mudança de paradigma em *Copacabana mon amour* e em *Sem essa Aranha*? A pergunta “o que é o Brasil?”, por exemplo, será feita em e por *Sem essa Aranha*. A interrogação primeiramente sinaliza o que ela realmente é: uma interrogação e não uma certeza. Em segundo lugar, se chega à sua especificidade: a identidade brasileira. Por que essa pergunta e não outras? Qual é a razão dessa indagação e por que Sganzerla a faz em seu filme?

Antes, vejamos brevemente como a ideia de identidade, de um modo geral, foi por ele trabalhada nos filmes anteriores à criação da Belair. Em *O bandido da luz vermelha* e em *A mulher de todos* a questão da identidade era fundamental, porém, ela partia do estar no mundo de seus personagens, principalmente dos protagonistas. Luz (Paulo Villaça), no primeiro filme, e Ângela Carne e Osso (Helena Ignez), no segundo, eram os veículos principais pelos quais se interrogava e se discutia essa problemática. Luz não sabia ao certo quem era e muito menos a sua origem. A sua identidade era múltipla e incongruente, tanto a que ele inventava para si quanto a que era informada pelos locutores de rádio. O que poderia se constituir como algo próximo de sua “verdadeira” identidade era por ele compilado através de objetos e depois reunido em uma mala identificada com o pronome “eu”. Apesar dessa tentativa de se chegar a uma unidade por meio da

justaposição de fragmentos, como se os diversos pertences que depositava em seu baú fossem peças de um quebra-cabeça a ser concluído, o seu conflito não cessou. Para sanar a angústia de não saber quem é, a saída encontrada por Luz foi o suicídio. A sua morte física foi antecipada por sua morte simbólica representada no despejo de todo o conteúdo de sua mala em um esgoto. De forma talvez menos onipresente a identidade de Ângela também era interrogada, afirmada ou desmentida. A protagonista declarava ser um mistério para si mesma e em um momento canta a canção “É preciso lembrar que eu existo, que eu existo”. Em outras situações repete a mesma autoafirmação: “Sou Ângela Carne e Osso, a ultrapoderosa inimiga número um dos homens”. A afirmação sobre ela continuava através da voz *over* dos narradores que a chamavam de “vampira histérica” e “vampira escandalosa” ou a descreviam de uma maneira um pouco mais extensa: “Ângela Carne e Osso, cantora, bêbada e hipnotizadora fracassada”. Assim como em *O bandido da luz vermelha*, em *A mulher de todos* tampouco sabemos ao certo qual informação é falsa ou verídica. A identidade é, sobretudo, escorregadia.

Os protagonistas dos filmes de Sganzerla realizados na Belair também serão multifacetados e camaleônicos, porém, a especulação sobre a identidade que perpassa as narrativas não será mais alavancada por suas crises existenciais ou por suas individualidades. Se antes o enfoque e as indagações sobre a identidade partiam do indivíduo, Sganzerla, em seus filmes da Belair, passará a refletir sobre essa questão em um sentido mais vasto. Tal procedimento em pensar a identidade sob um aspecto que ultrapasse ou transborde o plano individual o aproximará da interrogação sobre o coletivo. Essa coletividade se transmutará nesses filmes tanto em um grupo de pessoas que apresenta como elemento comum o pertencimento a um mesmo país, no caso o Brasil [identidade nacional], quanto, de uma maneira ainda mais ampla, em um agrupamento que se identifica por ser formado por habitantes da Terra [identidade planetária]. Essas duas identidades coletivas estão presentes dialeticamente em *Copacabana mon amour* e em *Sem essa Aranha*. A primeira, obviamente, está dentro da segunda. Não é possível ser brasileiro e não ser terráqueo. O planeta Terra é percebido, portanto, a partir do ponto de vista do Brasil.

Em *Copacabana mon amour* teremos um jogo de relações entre a prostituta Sônia Silk (Helena Ignez), a “fera oxigenada”; o seu irmão Vidimar (Otoniel Serra); o Malandro (Guará Rodrigues) que deseja ser o cafetão de Silk e o Dr. Grilo (Paulo Vilaça), patrão e opressor de Vidimar. Na movimentação desses personagens o bairro-título é essencial para o filme. Tanto os planos gerais de Copacabana tomados de cima do morro como os planos mais fechados captados no asfalto proporcionam sua visualidade central e também reforçam o seu aspecto local como ponto de partida. A parte assume o papel do todo. Copacabana é o Rio de Janeiro: “A paisagem desta ex-capital apodrecendo maravilhosamente”, diz em certo momento o *over* do Malandro. Copacabana também é o Brasil, como primeiro nos sugere Vidimar disfarçado de fantasma esfomeado do planeta: “O sol de Copacabana enlouquecendo certos brasileiros em pouquíssimos segundos deixando-nos completamente atônitos e lelés” e depois o Malandro: “Esse sol de Copacabana enlouquecendo, estragando o juízo. Tirando o controle da população desequilibrada pelo sol do Oceano Atlântico. Nós não podemos pensar. A inteligência faz mal ao brasileiro”. Apesar de no

filme Copacabana se estender ou se prolongar no estado e no país aos quais pertence, a sua representação nega a do cartão postal que simboliza o Rio de Janeiro e o Brasil no exterior. Copacabana, sendo o Brasil, apresenta todas as suas mazelas.

Tanto o fantasma que representa a voz dos esfomeados como o Malandro que reproduz um discurso típico de direita se debruçam sobre o assunto da “miséria nacional”. Para o fantasma, diante da miséria o brasileiro não tem outra saída a não ser continuar dopado de sol, de cachaça e de magia. Para o Malandro, o Brasil é o país mais rico do mundo e são as suas riquezas naturais que o fazem ser o paraíso da Terra. Porém, conclui que é exatamente a sua riqueza a causa de tanta miséria. Como consequência dessa miséria aponta que metade do povo brasileiro não tem dente nem sabe falar, ouvir, ou escrever. Para esse personagem, a solução estaria na intervenção policial, pois segundo ele somente a polícia poderá salvar o Brasil do desastre e do comunismo. Sônia Silk também entra no debate ao afirmar que a nossa grande miséria nacional não deixa ninguém pensar direito e faz com que todo mundo fique dopado. *Copacabana mon amour* faz uma colagem de diferentes discursos sobre o Brasil e não se adere explicitamente a nenhum deles. O filme não faz nenhuma afirmação categórica sobre o Brasil. O momento presente é alarmante e o futuro parece incerto. Dr. Grilo, em transe, se pergunta o que vai acontecer depois do último brasileiro. O Brasil tende a desaparecer e, logo depois, o mundo.

A dimensão planetária em *Copacabana mon amour* se articula pontualmente. Na cena em que pede esmola aos marinheiros estadunidenses o Malandro indaga: “O que é que nós estamos fazendo aqui na Terra?” Após o personagem gritar a pergunta duas vezes, uma voz *over* a repete e logo depois ouvimos um grupo, também em *over*, cair na gargalhada. As risadas não impedem que o Malandro volte a bradar a pergunta. A gargalhada lembra o “e daí?” que aparece no último plano de *O bandido da luz vermelha* após a locução afirmar que “sozinho a gente não vale nada”. Da mesma forma que o “e daí?” desautoriza a afirmação que o antecede as risadas colocam a pergunta em outro patamar: que importância tem saber o que estamos fazendo aqui na Terra? No final do filme Sônia Silk percebe que é preciso transformar pela violência este “planeta errado, vagabundo e metido a besta”. Esse juízo de valor atribuído ao planeta também aparecerá, como veremos, em *Sem essa Aranha*. Curiosamente, não é Sônia Silk que fecha *Copacabana mon amour* e sim Vidimar. Este, intrepidamente, sobe e desce a escadaria da favela gritando “Alô Guanabara! Alô Brasil! Alô América!” Constatamos que o mesmo movimento de ir do local para o geral realizado pelo filme também é adotado pelo irmão da protagonista. A diferença é que Vidimar não chega ao planeta Terra e se ancora na América. A América é, por enquanto, o ponto final. Veremos o continente aparecer no nome de uma das personagens interpretadas por Helena Ignez em *Sem essa Aranha*. Outras referências à América e, especificamente, à América Latina também vão aparecer no segundo filme de Sganzerla feito na Belair.

Sem essa Aranha, embora tenha sido parcialmente filmado em Copacabana, como todos da Belair, não transformará o bairro em personagem como assim o fez *Copacabana mon amour*. Nenhuma localidade [cidade, bairro] terá aqui a mesma relevância. O Brasil não será representado

por Copacabana ou por qualquer outro lugar. O Brasil é o Brasil. Ou melhor: *tudo* é Brasil. Na verdade, ao se perguntar sobre a identidade do Brasil, *Sem essa Aranha* vai embaralhá-lo com um outro país latino-americano: o Paraguai. Helena Ignez e Maria Gladys, que em sequência anterior faziam parte da platéia de um cabaré em Copacabana, agora, são bailarinas em um teatro de revista em Asunción. Ao espectador que insiste em costurar uma lógica ou uma continuidade entre as cenas poderá aparecer a pergunta: as mulheres foram aliciadas por algum proxeneta no cabaré e levadas para trabalhar em um teatro de revista no Paraguai? *Sem essa Aranha* não está preocupado com a continuidade. Mas, podemos perguntar: Por que o Paraguai? Como entra o Paraguai nessa história? Em *Sem essa aranha*, escutamos sair da boca de seus personagens indagações como “o que é o Brasil?”, “o que é o brasileiro?”. A busca por uma definição do que seria o Brasil e o brasileiro é primeiramente uma resposta a um anseio de autoafirmação e de crise identitária. Para definir um objeto é necessário antes identificá-lo, e o filme opera uma ânsia de classificação simultaneamente a uma urgência de se encontrar uma identidade. Ao mesmo tempo em que é preciso definir o Brasil, é preciso saber o que é o Brasil. Nessa sequência, longe do Brasil mas ainda na América Latina, os personagens se perguntam sobre o seu país de origem. Da mesma forma de quando estava no Brasil, Gladys continua gritando que está com fome. Seria a fome um elemento que une os países da América Latina? Seria o Paraguai um país muito diferente do Brasil?

O que somos? Seríamos produto de um determinismo geográfico ou de uma fatalidade histórica? Um dos artistas planta bananeira em uma moto e, de cabeça para baixo, lê o que está escrito em um livro e cita Oswald de Andrade: “Reconheço e identifico homem recalcado do Brasil. Produto do clima, da economia escrava e da moral desumana que faz milhares de onanistas desesperados e de pederastas. Com esse sol e essas mulheres?”.¹ Ao terminar de ler, ele, imitando a ação anterior de Gladys, pega um sanduiche e come. Qual seria então a saída para o brasileiro sair de sua interminável crise existencial? Mais adiante no camarim, Aranha diz: “vender a alma ao demônio, essa é a saída do brasileiro por enquanto”. Se Luz, em *O bandido da luz vermelha*, não viu outra escapatória senão o suicídio diante do não preenchimento de sua identidade, em *Sem essa Aranha* a alternativa possível para os brasileiros poderia ser seguir “a linha do mal”. Aranha salienta ser essa uma alternativa provisória. Enquanto isso, por enquanto, sigamos por esse caminho.

1 Esse mesmo trecho de Oswald de Andrade havia sido citado por José Celso Martinez Corrêa no Manifesto do Oficina em 1967, na ocasião de *O rei da vela*: “A falta de medo da inteligência de Oswald, seu anarquismo generoso, seu mau gosto, sua grossura são os instrumentos para captar a vida do ‘homem recalcado do Brasil, produto da economia escrava e da moral desumana que faz milhões de onanistas e de pederastas, com esse sol e essas mulheres... para defender o imperialismo e a família reacionária’” (MARTINEZ CORRÊA, 1998:98). O uso desse trecho em *Sem essa Aranha* nos mostra que, para além da releitura do poeta modernista feita pelo tropicalismo, aqui, em outro contexto, Sganzerla permanece se inspirando na poética oswaldiana para pensar o Brasil e o brasileiro. Embora a referência permaneça, consideramos que ela apresenta sentidos distintos em *O bandido da luz vermelha*, por exemplo, e neste filme da Belair. Aqui, o pensamento oswaldiano se entrelaça a um momento sentido como ainda mais nefasto e sombrio da realidade brasileira e ao imperativo de se perguntar sobre o Brasil movido por uma percepção catastrófica, apocalíptica e urgente.

O protagonista retira o relógio do bolso e diz “Fiz um pacto com o demônio, ele aparecerá twelve o’clock. Sempre tive a impressão de que o diabo ia com a nossa cara. O negócio é deixar este continente vagabundo”. Não é mais suficiente apenas deixar o Brasil, é preciso sair do continente. Mas, volta a pergunta, o que é o Brasil? Ignez retira um sanduiche de mortadela que está em cima do mapa-múndi, o que nos sugere a ideia de um planeta esfomeado, também presente em *Copacabana mon amour*. Não só o brasileiro, o latino-americano ou o terceiro-mundista, mas o homem de uma forma mais ampla é acima de tudo um subnutrido. Gladys e Ignez deslizam o dedo no mapa-múndi, procurando onde se localiza o Brasil, sem encontrá-lo. Chegam à conclusão de que ele está fora da página, de que o país foi riscado do mapa. O Brasil teria sido excluído do planeta?

Sem essa Aranha, assim como *Copacabana mon amour*, apresenta em seu discurso uma reivindicação de dimensão planetária. No começo do filme, quando estamos pela primeira vez no sítio de Luís Gonzaga, Helena Ignez berra reiteradas vezes: “planetinho vagabundo!”, “o sistema solar é um lixo!”, “planetinho metido a besta!”, “subplanetário!”. A atriz circula pelo espaço cênico e quando se refere ao planeta e ao sistema solar, a imagem, pela abertura brusca do diafragma, se estoura. A luz do sol invade a imagem. Nada conseguimos ver. A regulagem da luz se normaliza e depois com a repetição das frases, volta a estourar. *Sem essa Aranha* apresenta as mesmas considerações sobre a Terra que Ignez e enfatiza que o sistema solar é um lixo “sujando” a imagem através da estridência do estouro de luz. Posteriormente, ainda na mesma sequência, Maria Gladys, ao ser agarrada por Guará, grita: “é preciso pecar em dobro para o planeta explodir!”. No embalo, uma voz fora de quadro berra: “é preciso pecar em dobro para o planeta não virar de pernas para o ar!”. Essas frases, assim como as de Ignez, também serão repetidas à exaustão. Encontramos nos chamados de Gladys e da voz off a mesma necessidade de transgressão, sendo que no caso da primeira a subversão terá como consequência o fim do planeta e no caso da segunda o impedimento da instalação do caos total. A transgressão deverá não ter limites e ser potencializada ao infinito ou devemos transgredir somente até um certo ponto? *Sem essa Aranha* assim como *Copacabana mon amour* escolhe a primeira opção. A transgressão é, por definição, inconsequente. Mas, em *Sem essa Aranha* o imperativo da transgressão sem limites se articula com uma angústia que parece maior. A náusea, a ânsia de vômito e o aspecto de estar vivenciando uma permanente *bad trip* diante do atual momento brasileiro atingem o seu ápice. Somos todos os condenados do planeta Terra. No entanto, também somos condenados enquanto brasileiros. E seria essa uma condenação perpétua?

A interrogação por uma identidade brasileira está atrelada ao presente. O momento é sombrio. A apresentadora-cantora do cabaré, após avisar aos frequentadores que a casa não se responsabiliza por guarda-chuvas ou outros objetos roubados durante o espetáculo, diz: “Senhoras e senhores, estamos vivendo realmente momentos de real brasileiro”. Após essa afirmação pede ao garçom “dois cubas” e inicia o seu número musical. A constatação a respeito do contexto brasileiro está fora de lugar e não corresponde ao emissor da mensagem. Além disso, parece um elemento estranho entre as frases que a antecede e as que a sucede. Não parece haver dúvida de que

a cantora não é uma atriz profissional e que de fato é apresentadora e cantora daquele cabaré. Parece claro também que esse trecho de sua fala não é de sua autoria e sim foi introduzido por Sganzerla que, provavelmente, deve ter fornecido a ela alguma orientação ou coordenada. O resultado, para além da incoerência entre mensagem e ambiente/emissor, torna-se forçado. A fala soa truncada. Tomando isso como base, é possível cogitar que a cantora tenha se confundido ou pronunciado a fala de maneira um pouco diferente da que o diretor lhe disse. Porém, essa suposição também pode estar equivocada e Sganzerla pode tê-la dirigido a dizer tudo conforme ela falou. A fala, além de ser reiterativa por conta do uso de “realmente” e “real” na mesma frase deixa o sentido confuso quando menciona os “momentos de real brasileiro”. Que momentos seriam esses? O que é esse “real brasileiro”?

Primeiramente a repetição é um procedimento estilístico familiar a Sganzerla. Trata-se de uma estratégia presente desde *O bandido da luz vermelha* e que se radicaliza em seus filmes da Belair. Em segundo lugar, a ambiguidade também é um elemento que perpassa os seus filmes. *Sem essa Aranha* não está preocupado em ser didático ou em convencer. Essa frase solta possivelmente deve ter passado despercebida por muitos dos espectadores reais do show na ocasião da filmagem e, de fato, por sua brevidade e pela maneira como é enunciada, em um primeiro olhar aparenta não ter muita importância para o filme em seu sistema discursivo. Cientes disso, é lícito lembrarmos que essa é a segunda sequência do filme, ela se situa entre a sequência de apresentação de Aranha e a primeira sequência no sítio de Luís Gonzaga. Os momentos de “real brasileiro” são os momentos que veremos a partir dali, são os momentos que o filme não hesitará em mostrar. Trata-se, porém, de “um real brasileiro” invertido, de “um real brasileiro” produzido e distorcido por um espelho. As imagens de *Sem essa Aranha* são as imagens desse espelho, são as imagens de um “anti-Brasil”.

Na segunda e última sequência ambientada em seu sítio, Luís Gonzaga antes de começar a tocar olha para a câmera e fala diretamente ao espectador afirmando que estamos vivendo um momento de anti-Brasil. O anti-país mencionado pelo músico se alinha ao do filme. Podemos pensar na seguinte indagação: se há um anti-Brasil é porque há um Brasil? A pergunta sobre o que é o país permanece sem resposta. Em *Sem essa Aranha*, não encontramos afirmações e defesas identitárias e sim a dúvida e a procura. Afirmamos que *Sem essa Aranha* capta os “momentos de real brasileiro” invertidos por um espelho, em outras palavras, mostra os momentos do antirreal brasileiro, do anti-Brasil. Tanto *Sem essa Aranha* como *Copacabana mon amour* parecem não saber o que é o “real brasileiro” nem o que é o Brasil, mas sabem como são os seus contrários. Essa, nos parece ser, a percepção que esses filmes exalam a respeito do Brasil que lhes era contemporâneo.

BIBLIOGRAFIA

- GARCIA, Estevão de Pinho. Belair e Cam: surtos experimentais clandestinos nos cinemas brasileiro e argentino in AMANCIO, Tunico. *Argentina-Brasil no cinema: diálogos*. Niterói: Editora da UFF, 2004.
- MARTINEZ CORRÊA, José Celso. STAAL, Ana Helena Camargo de. (Org.). *Primeiro ato. Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998.

- SGANZERLA, Rogério. *Projeto Rogério Sganzerla*. IGNEZ, Helena; DRUMOND, Mario (Orgs.). Joinville: Letra d'água, 2005.
- _____. *Edifício Rogério* [textos críticos 1 e 2]. DE LIMA, Manoel Ricardo; RODRIGUES MEDEIROS, Sérgio Luiz (Orgs.). Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.
- _____. *Rogério Sganzerla* (Encontros). CANUTO, Roberta (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.
- _____. *Rogério Sganzerla*. Cinema do caos: catálogo. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005b.
- _____. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2001.

THE SILVER AND THE CROSS: A POTÊNCIA POLÍTICA DAS IMAGENS

Ilma Carla Zarotti GUIDEROLI

Programa de Pós-Graduação em História da Arte – EFLCH Unifesp Guarulhos

Ilma22@gmail.com

RESUMO

O texto propõe analisar a vídeo instalação *The silver and the cross* (2010), do artista e cineasta alemão Harun Farocki (1944-2014), enquanto possibilidade narrativa que foge à história “oficial” ou, de outro modo, que escapa àquela que é produzida sob o ponto de vista dos vencedores. Farocki elabora narrativas tendo como ponto de partida o gesto de apropriação de imagens existentes – produzidas pelos sistemas de poder vigentes –, retirando-as então de seus contextos originais para, por meio de processos de edição e montagem, trazer à tona outros extratos, mais profundos e mesmo invisíveis. A partir das reflexões de Georges Didi-Huberman (1953-) sobre o gesto de restituir as imagens na produção de Farocki, as ideias de artista enquanto arqueólogo e enquanto atravessador serão abordadas no sentido de enriquecer a análise.

PALAVRAS-CHAVE: Harun Farocki, vídeo instalação, Potosí, colonização, Didi-Huberman, capitalismo.

RESUMO EXPANDIDO

A vídeo instalação *The silver and the cross* (Harun Farocki, 2010), projeção em dois canais com duração de 17 minutos, foi um trabalho comissionado, ou seja, encomendado pelas instituições Museu Reina Sofía, em Madrid, e Haus der Kulturen der Welt, em Berlim, exclusivamente dentro de um projeto curatorial chamado *O Princípio Potosí*.¹ A mostra coletiva propunha analisar as origens e consequências da globalização por meio de obras de diferentes épocas, tendo sido exibida, entre 2010 e 2011, nas cidades de Madrid, Berlim e La Paz.

O ponto de partida de Harun Farocki foi a pintura *Descrição de Cerro Rico e da cidade imperial de Potosí* (1758), do pintor Gaspar Miguel de Berrío (1706-1762), que também integrava o projeto curatorial mencionado acima. Trata-se de uma pintura épica de grandes dimensões – 182 x 262 centímetros – que apresenta uma vista panorâmica em perspectiva do tipo vôo de pássaro, abarcando toda a cidade de Potosí, na Bolívia, representada minuciosamente. Rica em detalhes, a tela mostra os povoados, os trabalhadores, as minas de prata e os edifícios durante o período de colonização espanhola, numa espécie de cartografia descritiva do local, sendo possível observar como se davam os diferentes usos e dinâmicas dos espaços, por exemplo. Durante o século XVI, Potosí foi a cidade hispano-americana mais abastada e era o centro mundial de produção da prata até sua decadência, no século XVIII. Foi também, em consequência da extração da prata,

¹ Mais informações sobre o projeto e a mostra podem ser obtidos no seguinte endereço: <https://www.museoreinasofia.es/en/exhibitions/potosi-principle-how-shall-we-sing-lords-song-strange-land> Acesso em 13 Nov. 2018.

uma das primeiras cidades industriais, tanto pela exploração dos recursos naturais quanto pela nítida e demarcada separação dos habitantes entre diferentes classes sociais.

É importante destacar que a pintura de Berrío por si permite já uma noção do que foi o empreendimento colonial espanhol, pois ultrapassa o caráter de obra meramente encomendada pela monarquia mostrando os territórios “conquistados”, permitindo que seja possível vislumbrar as diversas camadas de poderes instaurados. Apesar de, num primeiro momento, os fluxos cotidianos parecerem transcorrer de forma algo natural e pacífica entre as movimentações de pessoas e de mercadorias, é possível perceber em alguns detalhes da obra – como no caso do homem sendo derrubado por um cavalo ou ainda pelos edifícios abandonados em ruínas nas áreas mais distantes do centro – os traços de violência e a decadência da exploração que começara a se mostrar.

Notemos que, de acordo com Sérgio Buarque de Holanda (1995: 95-96), a construção das cidades foi o mais decisivo instrumento de dominação para muitas nações colonizadoras. No caso espanhol, a colonização caracterizou-se por assegurar predomínio militar, econômico e político da metrópole sobre as terras conquistadas mediante a criação de grandes núcleos de povoação estáveis e bem ordenados, tendo na figura da igreja e das autoridades civis a mão forte do Estado. O triunfo da aspiração de ordenar e dominar os territórios invadidos é legitimado pela imposição da linha reta, que se sobrepõe à paisagem selvagem, por meio de rigorosos critérios adotados para a escolha dos locais onde cada cidade seria construída. Guardadas as devidas problemáticas envolvidas, os espanhóis desejavam fazer do território colonizado um prolongamento orgânico de sua nação. Exemplo disso são as universidades e institutos de ensino superior fundados já no século XVI². A pintura de Berrío mostra toda a complexa engenharia empregada pelos colonizadores para a extração da prata. É o caso dos viadutos e canais responsáveis por represar e distribuir a água pela cidade, considerados bastante avançados para a época.

O pensador e ativista peruano Jose Carlos Mariátegui (2009: 15-17) afirma ainda que, antes dos colonizadores, o Império Inca era descrito como funcional em sua organização socialista e coletivista, proporcionando satisfatoriamente o bem-estar material da população. Ao se instalarem, os espanhóis implantaram suas próprias estruturas políticas e econômicas, baseadas na estrutura de empresa militar e eclesiástica, substituindo o modelo socialista dos Incas pelo modelo feudal. Focado na exploração dos recursos naturais, os jesuítas possuíam seus próprios latifúndios, mostrando mais uma vez que a empreitada capitalista colonial andava de mãos dadas com a igreja.

A tentativa de Farocki vai justamente no sentido de buscar alargar esse vazio, essas lacunas já

2 No quarto capítulo de Raízes do Brasil (1995), intitulado O semeador e o ladrilhador, Sérgio Buarque de Holanda vai comparar os empreendimentos coloniais adotados por Espanha e Portugal em suas respectivas invasões. Enquanto os espanhóis estavam interessados em criar um prolongamento de seu país, os portugueses viam o Brasil como mero lugar de passagem, focado no caráter de exploração comercial absorvendo tudo o que fosse de seu imediato proveito, sem nenhuma preocupação com investimentos a médio e longo prazo.

contidas na pintura de Berrío, acentuando características do empreendimento colonial na cidade de Potosí. Por meio de pesquisas, da narrativa e dos mecanismos de reenquadramento, edição e montagem, Farocki elabora uma outra forma de narrar o processo de invasão e colonização europeia na América Latina, bem como o poder exercido através do controle dos meios de produção, apoiados pelo clero. A frase pronunciada logo no início do vídeo *os espanhóis trouxeram a cruz e levaram a prata* é um prenúncio do caminho a ser percorrido.

A pintura é filmada com zoom bastante aproximado, dando a ver melhor seus detalhes. Durante o processo de produção da obra, que levou cerca de dois anos, Farocki em suas pesquisas se depara com diversas questões. Uma delas são as discrepâncias na relação de escala entre as figuras retratadas na pintura de Berrío: muitas são menores que um centímetro, no caso, os ameríndios, desprovidos de qualquer identidade e sem a menor possibilidade de distinção entre trabalhadores livres e escravizados, enquanto figuras ligadas aos proprietários e ao clero na procissão são bem maiores e consequentemente mais detalhadas. Outro ponto importante é a cor dos telhados das edificações, que davam a ver a demarcação clara entre as classes sociais: quanto mais avermelhado o tom, mais alta era a classe, determinando posteriormente o que seria preservado e o que seria destruído. Na pintura de Berrío já é possível observar os primeiros sinais de abandono de casas em ruínas em locais mais afastados, indicando o início da decadência da exploração das minas.

Os movimentos de câmera ora acompanham fluxos de pessoas, ora mostram edificações, alternada ou simultaneamente a registros fotográficos e filmagens curtas feitas nos mesmos locais em 2010. As imagens são acompanhadas pela voz over feminina, que narra diversas situações acompanhando as movimentações dos enquadramentos. As operações que Farocki emprega na edição vão no sentido de revelar os contextos de violência que as imagens carregam em suas camadas mais profundas, que num primeiro olhar tendem a permanecer encobertas.

Ao longo do vídeo, Farocki deixa transparecer em diversos momentos o papel relevante e a influência que a igreja católica exerceu sobre os processos de colonização e consequente exploração, neste caso da prata. Exemplos do envolvimento do clero estão presentes quando são apresentados os locais de beneficiamento e tratamento do material, cada um deles “batizado” com nome de um santo, além da numerosa quantidade de igrejas presentes nos pontos mais altos da cidade. A narrativa que acompanha a cena comenta que tais nomes não foram dados por acaso, sugerindo que a igreja ficava com uma parcela considerável das riquezas obtidas. Concomitantemente, o processo de catequização aos quais os povos nativos foram submetidos estavam intimamente ligados a uma lógica capitalista. Isso fica bastante evidente com a inserção da moeda e das trocas por mercadorias, gerando demandas e necessidades inexistentes até então. Há uma passagem no vídeo que dá a ver as trocas injustas defendidas por este tipo de regime, ligado ao consumo de folhas de coca e de bebidas alcóolicas, o que permitia aos explorados dar conta do trabalho extenuante, e ao mesmo tempo fazia com que gastassem boa parte do que ganhavam pela mão de obra oferecida. A demanda consumista passa a ser a base das relações,

portanto. Aqui podemos traçar um paralelo com nossa contemporaneidade, especificamente no contexto brasileiro, com os altos índices de alcoolismo entre os trabalhadores da construção civil, ou ainda com o consumo de drogas, como a cocaína, pelos caminhoneiros. Em todos os casos, estão em jogo mecanismos capazes de estender ou atenuar as desgastantes e extensas jornadas de trabalho.

Em toda a sua trajetória, Farocki manteve seu olhar crítico sobre a produção e disseminação de imagens providas pelos sistemas de poder vigentes nas sociedades capitalistas. Podemos dizer que ele trabalha por um viés arqueológico, pois suas tentativas avançaram na direção de escavar camadas sempre mais profundas contidas nas imagens. Aqui é relevante sublinhar o quanto se faz necessário dispor um olhar fortemente crítico sobre as imagens. O filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman defende a ideia de que precisamos nos colocar diante delas sempre questionando-as, uma vez que jamais são neutras, pois “(...) não existe tal coisa, como uma imagem que seja pura visão, pensamento absoluto ou simples manipulação... todas as imagens do mundo são resultado da manipulação de um esforço voluntário, que intervém a mão do homem” (DIDI-HUBERMAN, 2013b: 13).

Os procedimentos adotados no processo de edição e montagem revelam ainda posturas eminentemente políticas diante do mundo. Trata-se de criar meios para complexificar o ato de olhar, de proporcionar modos de ver para além das ilusões do facilmente visível. Nessa direção, Farocki afirma que “(...) não é preciso procurar por novas imagens, mas é preciso trabalhar em cima das imagens já existentes de tal forma que elas se tornem novas”³. É relevante apontar ainda que as próprias imagens produzidas por sistemas opressores e autoritários carregam intrinsecamente a possibilidade de serem vistas de outras maneiras que vão para além do seu propósito destrutivo. De acordo com Didi-Huberman, “(...) as imagens, não importa quão terrível seja a violência que as instrumentalize, nunca estão totalmente ao lado do inimigo” (DIDI-HUBERMAN, 2013b: 28). Na pintura de Berrío é possível observar inúmeros pormenores que dão a ver os extratos de exploração e violência que os trabalhadores das minas sofriam diariamente. Talvez o mais evidente deles seja as escalas desproporcionais entre as minúsculas figuras – retratadas somente com traços bastante econômicos e generalizados – e os sujeitos de classes sociais mais abastadas.

No texto *Devolver uma imagem* (2015), Didi-Huberman nos convoca a pensar, a partir dos procedimentos adotados por Farocki, acerca do problema da restituição das imagens. Restituir, neste caso, significa trazer à luz imagens privadas ou de arquivos que, a princípio, não teriam vocação para tornarem-se públicas. São operações “generosas” e “modestas”, como indica Didi-Huberman, pois o artista parte de uma reflexão política e de uma posição de conhecimento que pensa as imagens como um bem comum que deve ser restituído a quem de direito, ou seja, ao público: “Farocki se contenta em nos tornar visíveis certos aspectos de nossa sociedade, que poderíamos perceber por nós mesmos, se tivéssemos tempo e energia para o trabalho” (DIDI-HUBERMAN, 2015: 212). Assim, Didi-Huberman vê Farocki como uma espécie de atravessador, não somente

3 Disponível em <<https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/mag/20440394.html>> Acesso em 14 Nov. 2018.

por fazer com que essas imagens cheguem até nós e que possamos vê-las em outro contexto, mas também por ele mesmo conseguir passar pelas finas malhas das redes de controle do poder vigente.

Na obra *The silver and the cross* (Harun Farocki, 2010), Farocki vai buscar no modo genérico com que os trabalhadores da extração de prata foram representados na pintura de Berrío – sem identidade, sem rostos ou mesmo sem inscrição, remetendo mesmo à movimentação de um formigueiro – caminhos possíveis por meio da montagem, juntamente à narrativa em voz over feminina, para trazer à superfície suas precárias condições de vida e toda a violência ocultada por aquelas formas simples e repetidas.

Podemos dizer que Farocki trabalha por um viés arqueológico, pois suas tentativas avançam na direção de escavar camadas sempre mais profundas contidas nas imagens. Os acessos a tais camadas se dão por meio de extensas pesquisas e das ações executadas na mesa de montagem, processos que podem fazer emergir, no caso de *The silver and the cross* (Harun Farocki, 2010), os inúmeros extratos da violência vinculados à exploração do trabalho indígena, à escravidão, às relações de poder, à influência da igreja, à colonização, tudo culminando na constatação de que o capitalismo já estava em plena atividade naquela época. Farocki lança luz naquilo que está para além da representação, dando a ver o que ficou soterrado e encoberto pela História, em geral contada somente pelos vencedores.

Diante das questões colocadas, parece evidente que é preciso convocar sensibilidade e coragem para mergulhar na fenda, tal como afirma Didi-Huberman⁴. Para destrinchar o poder que as imagens carregam consigo, e expor o quanto toda imagem – quaisquer que sejam a circunstância, a técnica ou a finalidade – dispõe um produto de manipulação e toma parte nos sistemas hegemônicos de força. Farocki nos convida a estabelecer outro tipo de relação com as imagens, de encetar um outro olhar a elas, mais crítico, mais cuidadoso e também mais generoso. No fundo, tratam-se de ficções – e existem assim inúmeras formas de reportá-las. Pensamos que o empreendimento estético tenciona dar visibilidade aos vencidos, aos devires minoritários que o poder insiste em encobrir e mesmo soterrar.

BIBLIOGRAFIA

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Como abrir los ojos*. In: FAROCKI, Harun. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, 2013b.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devolver uma imagem*. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- MARIATÉGUI, Jose Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Red Ediciones, S.L., 2009.

⁴ Em diversos de seus textos, Didi-Huberman vai trabalhar a ideia de fenda como fissura que necessita ser adentrada para que se vá além daquilo que está na aparência. No caso, a menção vem especificamente do livro *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, no capítulo em que aborda Warburg sob uma perspectiva da relação com Nietzsche (2013a, p. 105-230)

LINA BO BARDI E A CARAVANA FARKAS: TANGÊNCIAS TEMÁTICAS E DIDÁTICAS¹

Isabel Bairão SANCHEZ

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo
isabelbsanchez@gmail.com

RESUMO

Esse trabalho tem como propósito identificar diálogos intelectuais entre os escritos produzidos pela arquiteta Lina Bo Bardi e dois conjuntos de filmes hoje conhecidos como Caravana Farkas. O contato de Lina Bo Bardi com os cineastas Thomaz Farkas, Geraldo Sarno e Paulo Gil Soares no contexto de fundação do Museu de Arte de São Paulo e do Museu de Arte Moderna da Bahia entre os anos de 1947 e 1971 será analisado a fim de estabelecer correspondências entre os filmes que compõem o longa *Brasil Verdade* (1965) e a série *A Condição Brasileira* (1971) e os textos da arquiteta redigidos até 1971, com enfoque em suas escolhas temáticas e objetivos didáticos. A produção intelectual de Lina Bo Bardi e dos cineastas será abordada a partir das redes sociais formadas em torno dos dois museus e o relato historiográfico será balizado pelo contexto mais amplo da discussão teórica da modernidade no Brasil e por significados e caminhos pensados pelos artistas em questão para a industrialização nacional.

PALAVRAS-CHAVE: história da arquitetura; história do cinema; cultura visual;

RESUMO EXPANDIDO

As cidades de São Paulo e Salvador viveram no final da década de 1940 e ao longo dos anos 1950 importantes transformações culturais vinculadas à criação de museus de arte. Na capital paulista, o Museu de Arte de São Paulo (MASP) tem sua fundação em 1947 e em Salvador é criado em 1959 o Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB), que estabeleceria relações de parceria com o MASP. Esse vínculo teria sido a matriz de um intenso fluxo de artistas, políticos e jornalistas entre as duas cidades.

A arquiteta italiana Lina Bo Bardi está intrinsecamente relacionada à história do MASP e do MAMB: figura central na idealização das duas instituições enquanto museus-escola, projetou as instalações das coleções e dirigiu o MAMB de 1959 até 1964, ano de seu fechamento pelo governo civil militar. A Caravana Farkas, nome dado ao conjunto de filmes produzidos pelo fotógrafo e cineasta Thomaz Farkas², também tem sua história vinculada à mencionada dinâmica cultural entre

1 Esse trabalho decorre de uma pesquisa de mestrado em desenvolvimento, realizada com apoio da FAPESP, processo nº 2019/06255-7, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade da autora e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

2 Thomaz Farkas nasceu na Hungria em 1924 e viveu em São Paulo de 1930 até sua morte em 2011. Sua família fundou a Fotoptica, uma das primeiras redes de lojas de equipamentos fotográficos do Brasil, que Thomaz dirigiu de 1960 a 1997. É considerado um pioneiro da fotografia moderna nacional, sua obra como fotógrafo se encontra hoje no acervo do Instituto Moreira Salles.

São Paulo e Salvador. Esse trabalho tem como propósito identificar diálogos intelectuais entre os escritos produzidos pela arquiteta Lina Bo Bardi e os filmes da Caravana. Há divergências sobre quais filmes de fato integram esse conjunto, tendo sido o título criado por Eduardo Escorel na ocasião de uma retrospectiva organizada pelo Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro em 1997. O escopo delimitado levará em consideração os quatro médias-metragens produzidos entre 1964 e 1965 que compõem o longa *Brasil Verdade*³ e os dezenove filmes distribuídos sob a denominação *A Condição Brasileira*⁴, resultantes de uma expedição ao Nordeste em 1969 protagonizada por Thomaz Farkas e também por Geraldo Sarno, Sérgio Muniz, Paulo Gil Soares, Edgardo Pallero e Eduardo Escorel.

Os quatro filmes de 1964 foram resultado de reuniões propostas por Farkas no Rio de Janeiro com os argentinos Fernando Birri e Edgardo Pallero, da Escola de Cinema de Santa Fé, Maurice Capovilla, Vladimir Herzog e Leon Hisrzman, além de um grupo de diretores estreantes (os baianos Geraldo Sarno e Paulo Gil Soares, o argentino Manuel Horácio Gimenez) no intuito de pensar propostas de documentários sobre o Brasil. Farkas apresenta aos diretores a possibilidade de produzir os filmes, deixando a temática à escolha de cada um, desde que dentro do objetivo central de retratar o homem brasileiro e “mostrar o Brasil aos brasileiros” (MACHADO e MASSI, 2006, p. 121). Tem-se por fim um mapeamento do país sob diversos aspectos na forma de quatro médias-metragens, descritos na revista *Filme Cultura* de setembro de 1970:

“A câmara de 16mm subiu o morro para acompanhar uma escola de samba em seus preparativos para o desfile (...). Foi aos vestiários, arquibancadas e campos de peladas para retratar toda a engrenagem do futebol (...). Foi ouvir os depoimentos de ex-cangaceiros e componentes das volantes para recompor a história de Lampião (...). Foi à estação receber os nordestinos que chegam de trem a São Paulo em busca de trabalho (...). Pela primeira vez se trazia para a tela a fala mansa do homem da favela, que não pode colocar sua filha no ginásio (...) e a do sertanejo analfabeto, que não ouviu falar de medicina (...).” (AVELLAR, 1970, p. 236)

Embora aclamados em festivais no Brasil e na Europa, os filmes de 1964 não obtiveram o resultado desejado pelo produtor, que visava à exibição dos conteúdos em circuito comercial: a qualidade técnica de imagem e som era inferior aos padrões exigidos pelo mercado. Por isso, os dezenove filmes da etapa seguinte foram filmados em cor, visando sua venda para canais de televisão e escolas. A expedição de 1969, focada no Nordeste do país, era composta por três equipes enxutas que partiram simultaneamente de São Paulo para registros nos estados do Ceará, Pernambuco, Paraíba e Bahia. Thomaz Farkas dava apoio de produção aos grupos num veículo separado. Após três meses, voltaram com dezenove filmes de assuntos variados:

3 Os quatro filmes são: *Nossa Escola de Samba* (Manuel Horácio Gimenez, 1965), *Os Subterrâneos do Futebol* (Maurice Capovilla, 1970), *Viramundo*, (Geraldo Sarno, 1965) e *Memórias do Cangaço* (Paulo Gil Soares, 1965).

4 Os dezenove filmes são: *Vitalino/Lampião* (Geraldo Sarno, 1969) *A Cantoria*, *Os Imaginários*, *Jornal do Sertão*, *Casa de Farinha*, *O Engenho*, *Região: Cariri, Viva Cariri!* (Geraldo Sarno, 1970), *Padre Cícero* (Geraldo Sarno, 1971), *Frei Damião*, *A Mão do Homem*, *Erva Bruxa*, *A Morte do Boi*, *A Vaquejada*, *O Homem de Couro*, *Jaramataia* (Paulo Gil Soares, 1970), *A Beste* (Sérgio Muniz, 1977), *Rastejador s/m* (Sérgio Muniz, 1970), *Visão de Juazeiro* (Eduardo Escorel, 1970).

a literatura oral; a religiosidade popular; o artesanato; a economia; o sertanejo; o cotidiano na fazenda e em alguns centros urbanos importantes para a dinâmica do sertão – em especial a cidade de Juazeiro do Norte, Ceará.

O objetivo de Thomaz Farkas com a produção dos dezenove curtas-metragens era comercializá-los através das lojas Fotóptica de sua família como material didático de apoio para professores de escolas secundárias, “que os filmes servissem de aquecimento para uma discussão sobre a realidade da cultura brasileira⁵. A proposta de comercialização dos filmes nunca chegou a dar certo, principalmente devido à promulgação em dezembro de 1968 do Ato Institucional Número Cinco (AI-5) que, dentre outras coisas, impedia as escolas brasileiras de acrescentar ao valor das mensalidades o custo de atividades extracurriculares.

Os filmes mencionados se relacionam cronológicamente e tematicamente com o convívio entre os cineastas e Lina Bo Bardi e com a produção escrita e expográfica da arquiteta referente à valorização dos meios de produção artesanais originados de tradições populares do nordeste brasileiro. As tangências são inúmeras, a começar pelo fato incontornável de o filme *A Mão do Homem* (Paulo Gil Soares, 1970) ser dedicado nos créditos iniciais à Bardi e ter título similar a uma de suas exposições sobre artesanato: *A mão do povo brasileiro* (São Paulo, 1969). Os realizadores e a arquiteta dividiram espaços de trabalho no MASP e no MAMB, estabeleceram embates editoriais no contexto da redação do jornal Diário de Notícias e são reciprocamente mencionados em declarações sobre suas produções intelectuais no período aqui destacado. Há um relato de Geraldo Sarno explicitando a conexão de seu trabalho com o da italiana:

“Lina despertou na Bahia, e creio que um pouco pelo Nordeste, na minha geração, essa coisa da importância e do significado da arte popular (...) como modelo, como geradora de formas para um *design*, para um processo de industrialização do país. Eu penso que esse era o núcleo do trabalho da Lina. Ela não pensava a arte popular como coisa estagnada, de museu, morta. (...) Sou de uma geração que tem vinculação com a questão nacional, a questão da identidade brasileira: pra onde vai este país? (...) O que se percebia é que havia um mundo em transformação (...) e que era necessário flagrar pela imagem alguma coisa daquele mundo, a gente precisava fazer alguma coisa até para preservar a imagem de certas formas. Qual é o objetivo? O objetivo é pesquisar, o objetivo é didático, é guardar, preservar, na imagem e no som” (SARNO, 2006 apud CURY, 2015, p.133).

A recente revisão historiográfica da produção intelectual de Lina Bo Bardi traz por sua vez menções da arquiteta aos cineastas Paulo Gil Soares e Geraldo Sarno nos esforços de síntese e balanço do período em que morou em Salvador (1958-1964), notadamente o texto *Cinco Anos Entre os Brancos* de 1967, sobre sua experiência abortada nos Museus da Bahia, e o livro *Tempos*

5 Sérgio Muniz explica os detalhes da pesquisa de mercado realizada previamente à produção dos filmes: “A Fotóptica distribuía muitos filmes estrangeiros tipo Encyclopédia Britânica, As Grandes Religiões, Experiências de Física, mas não tinha nada sobre o Brasil. Naquela época, havia entre 1.000 e 1.200 escolas, no Brasil inteiro, que possuíam um projetor de 16 mm. Desses 1.200, havia umas 250 – no máximo 300 escolas – que podiam comprar e, com frequência, pediam filmes sobre o Brasil. Então começamos a nos preparar para produzir filmes para esse mercado (MUNIZ, 2000 apud D’ALMEIDA, 2003, p.81).

de *Grossura: o design no impasse* que reúne textos de Bardi e outros autores, dentre os quais Glauber Rocha e Paulo Gil Soares.

As iniciativas de Lina Bo Bardi e Farkas serão analisadas em suas escolhas temáticas e objetivos didáticos. Das escolhas temáticas, antecipa-se o entendimento do Nordeste como ponto de partida para a valorização da cultura popular brasileira, além de coincidências de conteúdos específicos - as cerâmicas nordestinas, os ex-votos, a casa de farinha – abordadas por Lina Bo Bardi desde as primeiras edições da revista *Habitat*⁶ e *leitmotiv* dos filmes da Caravana de 1969. Quanto aos objetivos didáticos, é também possível falar de convergências: no caso dos cineastas, relacionados a estratégias de distribuição, à ideia de que os filmes fossem um primeiro conjunto a ser replicado em outras regiões do país⁷ e o público escolar originalmente pretendido para sua veiculação. No caso de Lina Bo Bardi, além de seu evidente interesse pela atividade editorial, uma busca inicial já aponta diversos textos que explicam o conceito por trás de seus museus-escola, as colunas de *Habitat* e do *Diário de Notícias de Salvador* instigando leitores a refletirem sobre gosto, estética e arte, e o projeto abrangente de transição do artesanato brasileiro para manufatura de identidade popular (LIMA, 2013, p. 89).

Nos primeiros anos do MASP, na sede da Rua Sete de Abril, Lina Bo Bardi contribuiu na organização das três *exposições didáticas* que buscavam apresentar a visão da instituição sobre a história da arte, formar o público da cidade e iniciar aproximações entre cultura popular e erudita. A primeira exposição do museu sobre arte popular foi inaugurada em 1949 sob o título *Cerâmica Nordestina* e a revista *Habitat* criada em 1950 como a “versão impressa do que era apresentado e discutido dentro do museu” (CANAS, 2010, p. 47). Com textos de Lina Bo e Pietro Maria Bardi, *Habitat* apresentava em seus primeiros números objetos de uso cotidiano compreendidos como o índice correto para julgar o nível estético de um povo. As três principais exposições dirigidas pela italiana sobre artesanato foram *Bahia no Ibirapuera* (São Paulo, 1959); *Nordeste* (Salvador, 1963) e *A mão do povo brasileiro* (São Paulo, 1969). Seus textos em revistas e periódicos buscavam caracterizar a produção artesanal nordestina como *pré-artesanato*, por ser rudimentar, desorganizada e feita por grupos isolados, sendo porém o potencial do país para desenvolvimento industrial de objetos utilitários. A arquiteta estabelecia ainda diferenciações entre folclore e arte popular, o primeiro estético e regressivo, a segunda definidora da “atitude progressiva da cultura popular ligada a problemas reais” (BARDI, 1994, p. 39).

A passagem de Lina Bo Bardi por Salvador entre 1958 e 1964 é um período visto como transformador em sua carreira, não apenas pelas incursões da arquiteta ao sertão e às feiras populares que alimentavam suas coleções de objetos de artesanato: o ambiente progressista do nordeste brasileiro - no momento de criação da SUDENE, de alfabetização através do método Paulo Freire, da formação dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes

6 O número 01 da revista *Habitat*, de outubro a dezembro de 1950, já contempla um artigo intitulado “Ex-votos do nordeste” e a edição seguinte, de janeiro a março de 1951, aborda a “Cerâmica do nordeste”, para citar exemplos.

7 Segundo CURY (2015, p. 132) a escolha de filmar o Nordeste estava mais relacionada a uma facilidade de produção do momento do que a uma predileção temática, sendo que a ideia de Farkas era “mapear” todo o país uma vez que os filmes se provassem economicamente sustentáveis.

(CPCs) e das Ligas Camponesas – teria contribuído para o florescimento de suas ideias sobre a associação entre a arte popular e a indústria nacional (LIMA, 2013, p. 84).

O interesse pela cultura popular em suas diversas acepções, nas décadas de 1950 e 1960, comprehende múltiplas premissas e encaminhamentos, sendo o golpe de 1964 um episódio chave para narrativas sobre transformações de abordagens nesse domínio. Os sentidos atribuídos ao termo *didático* em análises da produção cultural dos anos 1960 é um ponto fulcral. Em seu ensaio seminal *Cultura e política, 1964-1969* Roberto Schwarz associa o caráter didático de algumas propostas artísticas da década com o populismo tardio do governo João Goulart. A atuação dos Centros Populares de Cultura, por exemplo, pode ser lida sob esse viés, e seu estudo é imperativo visto que Paulo Gil Soares, Geraldo Sarno e Eduardo Escorel foram membros ativos do movimento. Heloísa Buarque de Hollanda propõe uma divisão do debate cultural brasileiro dos anos 1960 e 1970 em três momentos: a participação engajada, a explosão anárquica do tropicalismo e seus desdobramentos, e a arte marginal (HOLLANDA, 1981, p. 10). Compreender a vinculação dos sujeitos centrais da pesquisa com essas e outras proposições interpretativas, como o *modelo sociológico*⁸ ao qual Jean Claude Bernardet associou os documentários em questão, é um dos eixos de investigação em desenvolvimento.

A partir de tal contextualização, as iniciativas de Bardi e Farkas são analisadas enquanto propostas artísticas e didáticas, articulação de linguagens, saberes e atores, com trajetórias submetidas inexoravelmente à aridez cultural imposta pelo golpe civil militar de 1964.

BIBLIOGRAFIA

- AVELLAR, José Carlos. Objetivo Subjetivo. In: MUNIZ, Sérgio (org) *A Caravana Farkas, documentários 1964 - 1980*. Catálogo da mostra realizada no Centro Cultural Banco do Brasil/RJ. Rio de Janeiro, 1997. 48 p.
- BARDI, Lina Bo. *Tempos de grossura: o design do impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.
- CANAL THOMAZ FARKAS. Disponível em <<https://www.thomazfarkas.com/sobre-about/>>. Acesso em: 04 jul. 2018.
- CANAS, Adriano Tomitão. *MASP Museu laboratório: projeto de museu para a cidade: 1947-1957*. 2010. 202 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo/USP. São Paulo, 2010.
- CURY, Joyce Felipe. *O documentário de Paulo Gil Soares na Caravana Farkas: vozes, personagens e cultura popular*. 2015. 187 f. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) - Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 2015.
- D'ALMEIDA, Alfredo Dias. *Caravana Farkas (1968-1970): A cultura popular (re)interpretada pelo documentário - Um estudo de folkmídia*. 2003. 159 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Universidade Metodista de São Paulo. São Bernardo do Campo, 2003.

⁸ O modelo sociológico, expressão proposta pelo cineasta e crítico Jean Claude Bernardet nos anos 1970, designa um modo de fazer documentário em que a estrutura do filme se organiza a partir de uma voz autorizada, “a voz do dono”, que apresenta uma tese. Resumidamente, a comprovação desta tese se dá a partir da articulação entre o locutor principal, que representa a voz do saber, e os entrevistados, que falam apenas sobre suas próprias experiências, sem nunca propor generalizações (RAMOS, 2007, p. 10).

- GRINOVER, Marina; RUBINO, Silvana. *Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. 208 p.
- HOLLANDA, Heloísa B. *Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde*. São Paulo: Brasiliense, 1981
- LIMA, Zeuler R. M. de A. *Lina Bo Bardi*. New Haven: London: Yale University Press, 2013. 239 p.
- MACHADO, Alvaro; MASSI, Augusto. *Thomaz Farkas: notas de viagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. 176 p.
- MUNIZ, Sérgio (org) *A Caravana Farkas, documentários 1964 - 1980*. Catálogo da mostra realizada no Centro Cultural Banco do Brasil/RJ. Rio de Janeiro, 1997. 48 p.
- RAMOS, Clara Leonel. *As múltiplas vozes da Caravana Farkas e a crise do “modelo sociológico”*. 2007. 164 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Da Comunicação) - Universidade De São Paulo. São Paulo, 2007.
- RISÉRIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995. 259 p.
- SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969”. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

EXÍLIO E INTERRUPÇÃO: AS CONDIÇÕES DA RETOMADA DOS ARQUIVOS NOS CINEMAS DE PATRÍCIO GUZMÁN E EDUARDO COUTINHO

Julia Gonçalves Declie FAGIOLI

Bolsista de pós-doutorado no PPGCOM da UFJF

julia.fagioli@gmail.com

RESUMO

Pressupondo que a montagem dos arquivos contribui para o entendimento da história, propomos comparar duas obras cinematográficas do contexto das ditaduras latino-americanas: a *A batalha do Chile* (Patrício Guzmán, 1975-1979) e *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984). Buscamos perceber como se articulam a tomada e a retomada, além de analisar aspectos formais dos filmes que poderiam dar a ver a maneira como são atravessados por seus contextos, pelas condições às quais estão submetidos. A realização da trilogia de Guzmán se iniciou no Chile, porém, precisou ser interrompida, pois, após o golpe militar de 1973, o diretor foi exilado e a produção foi retomada e finalizada na França. (MOUESCA, 1988). *Cabra marcado para morrer*, sabemos, é um filme amplamente discutido, no entanto, o que propomos é um olhar à obra prima de Eduardo Coutinho em relação à *Batalha do Chile* de Guzmán e, de maneira mais geral, ao cinema militante no contexto das ditaduras na América Latina.

PALAVRAS-CHAVE: exílio; interrupção; cinema militante.

RESUMO EXPANDIDO

Introdução

Tomamos como pressuposta a ideia de que a montagem dos arquivos, em uma reelaboração da militância, poderia contribuir para um processo de entendimento da história, sempre atravessados pela história e pelas condições de produção – seja na filmagem, seja na montagem – às quais estão submetidas. Nos anos 1960 e 1970, vários países da América Latina se encontravam comandados por regimes militares e oressores. Havia uma necessidade de registro dos acontecimentos e, como resultado, uma produção militante. Ela se deu de maneiras diferentes em cada país, e foi afetada pela forma como cada um desses regimes ditoriais operavam. Nos interessam, mais de perto, nesta pesquisa, os contextos brasileiro e chileno.

No Brasil a ditadura militar iniciou em 1964 e durou mais de 20 anos, até 1985. Uma década antes do golpe, surgiam as Ligas Camponesas, de maneira mais significativa, no Nordeste. Já no Chile, o golpe militar se deu apenas em 1973, com o apoio dos Estados Unidos, para impedir o avanço do socialismo do governo de Salvador Allende. Em linhas gerais, este é o contexto no qual se inserem os filmes que propomos analisar. Ressaltamos, portanto, que há grandes diferenças entre eles, porém, um importante ponto em comum, que são os longos períodos de ditaduras militares que os contextualizam.

Neste artigo, trabalhamos com dois exemplos de filmes realizados com imagens de arquivo e motivados por forte militância de seus realizadores, para que, em uma comparação, possamos

perceber como as condições históricas e políticas atravessam o fazer cinematográfico e, como consequência, afetam profundamente a forma do filme. O primeiro trabalho é a trilogia A batalha do Chile, de Patrício Guzmán – compreendendo A insurreição da burguesia (1975), O golpe de estado (1976) e O poder popular (1979). A realização de tais filmes se iniciou no Chile, porém, após o golpe militar de 1973, Patrício Guzmán foi exilado e a produção foi retomada e finalizada na França. (MOUESCA, 1988).

O segundo trabalho é Cabra marcado para morrer (Eduardo Coutinho, 1984). O filme já foi amplamente discutido, no entanto, o que propomos é um olhar à obra prima de Eduardo Coutinho em relação à Batalha do Chile de Guzmán e, de maneira mais geral, ao cinema militante no contexto das ditaduras na América Latina. Se nos filmes de Guzmán a distância entre a tomada e a retomada se dava pelo exílio, em uma distância geográfica, e não temporal, Cabra é atravessado pela interrupção de 20 anos entre o filme que se realizaria em 1964 e aquele que foi, de fato, realizado em 1984. O roteiro do filme de 64 se baseava na vida de João Pedro Teixeira, importante líder da luta camponesa, assassinado em 1962. Com a interrupção das gravações, decorrente do golpe, o trabalho só é retomado vinte anos depois, com uma nova proposta, de tratar também do filme que não se realizou, lançando uma “ponte entre agora e o antes”, como escreveu Jean-Claude Bernardet (2013). A partir de uma comparação entre os dois filmes buscamos perceber o modo como se articulam a tomada e a retomada, a militância e a montagem.

Cinema militante no contexto latino-americano

Apesar de haver uma cinematografia engajada nos anos 1960 e 1970 nos mais diversos lugares do mundo, cada um possui características próprias, pois tal cinema é indissociável do contexto político em que está inserido. Como não poderia ser diferente, na América Latina, o cinema militante e engajado trata de temas comuns a seu povo, tal como o colonialismo e o subdesenvolvimento. (CHRISTOFOLLETI, 2011). Nesse sentido José Carlos Avellar retoma uma caracterização de Glauber Rocha sobre o cinema do continente:

A noção de América Latina supera a noção de nacionalismos. Existe um problema comum: a miséria. Existe um objetivo comum: a libertação econômica, política e cultural de fazer um cinema latino. Um cinema empenhado, didático, épico, revolucionário. Um cinema sem fronteiras, de língua e problemas comuns. (ROCHA, apud AVELLAR, 1995, p. 31)

Portanto, há certas condições históricas da América Latina, que fazem com que o cinema produzido nesses países tenha sempre algo em comum. Além disso, como vimos, nesse período muitos países da América Latina vivem sob ditaduras e isso se expressa no cinema, cada país a seu modo.

No Brasil o golpe de 1964 chega no apogeu do Cinema Novo, assumindo uma forte recusa ao cinema industrial e colonizador. (XAVIER, 2001). A partir daí o regime repressor e a censura trouxeram problemas para o fazer cinematográfico no país com “a instalação de clima encorajador de autocensura”. A retomada do cinema após a abertura política não foi fácil e nem imediata. O momento de transição e a luta pelas eleições diretas tomavam todas as atenções. Porém, Ismail

Xavier destaca dois filmes de 1984: *Memórias do cárcere* (Nelson Pereira dos Santos) e *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho).

Já no Chile, com a criação do Grupo de Cine Experimental de la Universidad del Chile em 1957, ganha força um tipo de produção mais engajada e preocupada com uma linguagem poética e com as possibilidades expressivas da imagem. Em 1970, com o início da Unidade Popular, os cineastas chilenos escreveram o Manifesto dos Cineastas da Unidade Popular, no qual se comprometiam com a tarefa da libertação nacional e da construção do socialismo, resgatando valores da identidade cultural e política (Cineastas Chilenos, 1970). Assim como ressaltou Ana Carolina Amaral (2013), após a chegada da Unidade Popular, o cinema chileno, que já demonstrava preocupação com as questões sociais, se torna ainda mais engajado. Entretanto, na primavera de 1973, o golpe militar interrompe o avanço do socialismo e, assim, altera também a forma de fazer cinema. Com isso, tanto o cinema quanto as outras artes passaram por um exílio em massa de seus artistas e intelectuais. Contudo, Mouesca chama atenção para o fato de que o exílio não os emudeceu, pelo contrário: “O exílio teve, desse ponto de vista, um efeito fecundante, vitalizador” (MOUESCA, 1988, p. 140).¹

O período do exílio, que foi de 1973 a 1983, foi o mais produtivo do cinema chileno, com 178 filmes, ao todo. Dentre eles está a trilogia *A batalha do Chile* (Patrício Guzmán, 1975-1979), iniciada no Chile e finalizada no exílio, trata – a partir de diversos ângulos – da história política do Chile, desde a chegada da Unidade Popular ao poder, com a eleição de Salvador Allende, até o golpe militar de 1973 e suas consequências.

Tomada e retomada: os efeitos da interrupção e do exílio

No cinema militante, a tomada cinematográfica é também tomada de posição política. O gesto de ligar a câmera e a escolha do que filmar, de onde filmar, a proximidade ou a distância do acontecimento já revelam, de certo modo, na dimensão sensível da imagem, o pensamento e a política. O pensamento que se faz presente em uma imagem militante, que diz respeito à intenção e à tomada de posição daquele que filma, é sempre premido pela contingência.

As lutas políticas têm sua visibilidade construída por meio da escritura do filme e de sua mise-en-scène. Para Comolli: “O que eu vejo me mostra de onde eu vejo e como eu vejo”. (COMOLLI, p. 2008, p. 99). Reitera-se, portanto, a hipótese de que o gesto de “filmar politicamente” é capaz, senão de traduzir, ao menos de deixar inscrever algo de um contexto sócio-político, apreendido em situação, por um posicionamento contingente. Filmar implica dar visibilidade a algo, transformar um acontecimento em imagem e revelar uma visada como ponto de vista político.

Muitas vezes a câmera capta algo que a percepção humana não alcança, como se uma parte do

1 No original: “El exilio tuvo, desde este punto de vista, un efecto fecundante, vitalizador” (MOUESCA, 1988, p. 140).

pensamento constitutivo da imagem fosse debitária da própria técnica. O mundo das imagens de arquivo, de acordo com Georges Didi-Huberman (2008), é “um mundo proliferante de lacunas, de imagens singulares que, montadas umas com as outras, suscitarão uma legibilidade, um efeito de saber” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 167).² O arquivo precisa da montagem para conferir sentido à história, para produzir sobre ela um conhecimento; tal operação – o conhecimento que surge, não antes, mas na e pela montagem – é capaz de romper a continuidade do discurso histórico. Desse modo, a montagem opera no limiar da percepção, pelo modo como as imagens reenviam umas às outras, estabelecendo relações entre passado e presente, de modo a formarem, assim, uma constelação de imagens.

Aliando-se à defesa da importância das imagens de arquivo para a compreensão – ainda que parcial – de um acontecimento histórico, Sylvie Lindeberg (2010) lembra que a escrita do acontecimento só se tornará inteligível por meio de uma narrativa. Trata-se, para a autora, de pensar como se relacionam esses dois momentos fundamentais do cinema de arquivos, que são a gênese – a tomada –, o momento em que uma imagem se inscreve, sua intenção e as condições de sua produção, e, depois, o agenciamento entre os planos, a saber, a montagem – ou, sua retomada.

Há, acreditamos, uma indissociabilidade entre os dois gestos: a tomada – momento da inscrição contingente do acontecimento – possui uma legibilidade latente que pode ser percebida no futuro, demandando, portanto, a montagem. E a retomada – momento de aproximação e colisão das imagens – que aceita a tarefa da legibilidade para, em certa medida, possibilitá-la. De maneira geral é este o referencial teórico que nos permite lançar um olhar aos filmes, comparando-os, não diretamente, mas buscando compreender as condições de retomada dos arquivos em cada um deles.

No caso de Guzmán, como já mencionamos, a trilogia foi finalizada no exílio, na França, assim como ocorreu com grande parte da produção chilena do período. Jacqueline Mouesca (1988), ressalta, que, em geral, os artistas chilenos souberam assumir sua condição durante o exílio. Para a autora, o chileno exilado tem uma oportunidade de fazer uma reflexão sobre seu país tomando uma distância que, de outro modo, não seria possível. Ou seja, trata-se, no caso d'A batalha do Chile, de uma distância geográfica muito maior que a temporal entre a produção das imagens e a sua retomada. Assim: “O exílio cria um tempo e espaço diferentes. Altera uma certa memória imediata do evento, mas faz com que se compreenda melhor as grandes características da experiência em sua duração” (ABARZÚA apud MOUESCA, 1988, p. 140).³ O lugar que foi deixado pelo exilado e aquilo que lá acontecem acaba por ganhar um novo sentido.

2 Na tradução inglesa: “It is a world proliferating with lacunae, with singular image which, placed together in a montage, will encourage readability, an effect of knowledge”.

3 No original: “El exilio crea un tiempo e un espacio distintos. Altera una cierta memoria inmediata del acontecimiento, pero hace comprender mejor los grandes rasgos de la experiencia en su duración” (ABARZÚA apud MOUESCA, 1988, p. 140).

Além disso, a distância forçada faz com que os exilados se sintam ao mesmo tempo afetados e impotentes diante das injustiças cometidas e do regime repressor e, assim, o cinema torna-se uma ferramenta de denúncia. O cineasta Pedro Chaskel, que participou da montagem dos filmes com Guzmán, afirmou que este trabalho acabou funcionando como uma terapia, pois, pelo menos, estava trabalhando com algo relacionado àquilo que havia ocorrido. (CHASKEL, 1989). No caso específico de Patrício Guzmán, ele já era cineasta, porém, o exílio faz com que se sinta imbuído de uma responsabilidade política com seu país, em uma realidade que se tornou inacessível. Tal responsabilidade afeta profundamente o seu modo de ver o mundo e, com isso, de fazer cinema.

O segundo fator que atravessa a retomada e nos interessa aqui é a interrupção, no que diz respeito à realização de Cabra marcado para morrer. Como discutido anteriormente, houve, durante a ditadura militar no Brasil, a autocensura dos cineastas, algo que limitou a produção da época. Patrícia Machado (2016) chama atenção também para o fato de que as imagens e documentos que restam nos arquivos públicos e privados estão “espalhados, esquecidos e desorganizados” (MACHADO, 2016, p. 9). Trata-se de mais uma dificuldade em se produzir um cinema de arquivos que poderia abordar a ditadura. Portanto, o filme mais marcante e fundamental para compreensão do contexto histórico é Cabra marcado para morrer. Tal atravessamento se dá pela interrupção do filme que seria realizado em 1964, em razão do golpe militar. Após a abertura política, em 1981, Coutinho retorna a Pernambuco para retomar o filme que havia iniciado 17 anos antes. A interrupção do trabalho de 1964 não altera, porém, a solidariedade de Coutinho. Apesar da distância temporal, o espírito do cineasta militante, imbuído de denunciar as injustiças sociais, permanece. Claudia Mesquita (2016) define como gesto fundamental do filme “a devolução das imagens realizadas no Engenho da Galileia” (MESQUITA, 2016, p. 56), permitindo aos camponeiros se reconectarem com o seu passado.

Em seu célebre texto sobre Cabra marcado para morrer, escrito em 1985, ano seguinte do lançamento do filme, Jean-Claude Bernardet (2013) considera o filme como uma ponte entre o agora e o antes, como um projeto que resgata os vestígios de uma história. Se há, em Cabra, uma ponte entre o agora e o antes, há, em A batalha do Chile, uma ponte entre o Chile e a França, uma possibilidade de se reconectar com uma história distante, seja no tempo ou no espaço. A dimensão processual, nesse sentido, se faz presente nos dois filmes, pois o exílio e a interrupção são atravessamentos históricos, com grande efeito na vida pessoal dos realizadores, que faz com que a experiência do filme e da vida sejam inseparáveis. Portanto, se há diferenças nos contextos de produção e nas condições de retomada das imagens, há, nos dois casos, um espírito militante, um desejo de reelaboração que se realiza nos filmes.

BIBLIOGRAFIA

- AGUIAR, Carolina Amaral de. O Chile na obra de Chris Marker: um olhar para a Unidade Popular desde a França. Tese. (Doutorado em História). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013.
- AVELLAR, José Carlos. A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, Getino, García Espinosa, Sanjinés, Alea – Teorias de cinema na América Latina. Rio de Janeiro / São Paulo: Ed. 34 / Edusp, 1995
- BERNARDET, Jean-Claude. Vitória sobre a lata de lixo da história. In: OHATA, Milton (org.). Eduardo Cou-

- tinho. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- CINECHILE. Manifesto de los Cineastas de la Unidad Popular. Originalmente publicado na Revista Punto Final, N. 120, 22 de dezembro de 1970. Disponível em: <http://www.cinechile.cl/archivo-66>. Acessado em: 16 de maio de 2018.
- COMOLLI, Jean-Louis.. Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- CHASKEL, Pedro. Entre el pasado y el presente. Enfoque. Santiago: Ediciones del Instituto Chileno Canadiense de Cultura. N. 11, abril de 1989.
- CHRISTOFOLLETTI, Patrícia. América em transe: cinema e revolução na América Latina (1965-1972). Tese. (Doutorado em História). Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Images in spite of all. Four photographs from Auschwitz. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- LINDEPERG, Sylvie. Imagens de arquivos: imbricamento de olhares. Entrevista concedida a Jean-Louis Comolli. In: Catálogo Forum.doc. Belo Horizonte: Filmes de quintal, 2010.
- MACHADO, Patrícia. Imagens que restam: a tomada, a busca dos arquivos, o documentário e a elaboração das memórias da ditadura militar brasileira. Tese. (Doutorado em Comunicação e Cultura). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.
- MESQUITA, Cláudia. Entre agora e outrora: a escrita da história no cinema de Eduardo Coutinho. In: Revista Galáxia, N. 31, São Paulo, abril de 2016.
- MOUESCA, Jacqueline. Los años del exilio. In: _____. Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno. Madri: Eds. del Litoral, 1988.
- XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro moderno. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

MEMÓRIA, IDENTIDADE E DISCURSO CINEMATOGRÁFICO: AS PRIMEIRAS PRODUÇÕES DO CINEMA CUBANO PÓS-REVOLUCIONÁRIO

Leonam Quitéria Gomes MONTEIRO
PPHR/UFRRJ
moteiro.leonam.15@gmail.com

RESUMO

O cinema cubano tem sua particularidade de engajamento político, devido a sua forte relação com a Revolução Cubana, ocorrida em 1959. Esse ideal revolucionário foi o guia central para a criação do ICAIC – Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica, em 24 de março de 1959, apenas três meses após a revolução. Tomás Gutiérrez Alea e Julio García Espinosa, além de fazerem parte do grupo fundador do ICAIC, foram os primeiros diretores a realizarem filmes produzidos pelo instituto. Entendemos que o cinema desempenhou uma função ímpar de consolidar uma imagem, ou melhor, uma memória sobre os primeiros anos da revolução. Nos dois primeiros anos, a revolução manteve seu caráter nacional e democrático. Somente em 1961, Fidel Castro institucionaliza o seu caráter socialista. (BANDEIRA, 1998, p. 330). Posto isso, esse trabalho tem como foco quatro produções cinematográficas realizadas entre os anos de 1959 e 1961, antes da promulgação de Fidel Castro.

Ao olharmos para o conjunto dos quatro filmes, percebemos a diversidade das produções, já no início do cenário cinematográfico. Existem filmes de drama e comédia, ficção e documentário, porém, o que chama nossa atenção são as temáticas. Percebemos que as temáticas abordadas nos dois primeiros anos da Revolução Cubana seriam importantes para a consolidação do governo. Ao tomarmos os filmes como documentos históricos, pretendemos com isso analisar que discurso eles propõe para a construção de uma memória e, consequentemente, uma identidade cubana. Segundo Michael Pollack, existe uma “batalha da memória” (POLLAK, 1989, p. 5) sendo travada, pois muitas imagens desejam se sedimentar, logo, ao tomarmos os filmes como fontes, desejamos analisar como as memórias foram elaboradas, a partir deles. A percepção de Pollack nos é fundamental ao pensarmos em construção de identidade, pois segundo Stuart Hall, as identidades são construídas. Nesse sentido, concordamos com o sociólogo ao afirmar que “(...) à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar (...).” (HALL, 2006, p. 13). Essa relação entre memórias e construção identitária é nosso interesse de análise. Visto que, essas produções filmicas iniciam o empenho do ICAIC em se consolidar como um órgão de extrema importante cultural para o novo governo revolucionário.

PALAVRAS-CHAVE: Revolução Cubana, cinema, memória.

RESUMO EXPANDIDO

Nos anos 60, a cinematografia cubana foi influenciada fortemente pela revolução que ocorreu no país, em 1959, e que colocou a política no centro da discussão do processo revolucionário. O “político”, portanto, passou a permear todas as esferas da sociedade, inclusive no campo artísti-

co-cultural. A singularidade da cinematografia da ilha perpassou a defesa de propostas estéticas, que dialogassem com os novos ideais políticos.

Essa cinematografia foi marcada pelo binômio “experiência estética” e “engajamento político.” (NÚÑEZ, 2009, p. 225). Esse embate seu deu fortemente dentro do ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos), devido a certa autonomia que o instituto detinha em relação à política cultural oficial do governo. (VILLAÇA, 2010, p. 25). Essa autonomia possibilitou a realização de uma produção singular politicamente e esteticamente, tentando balancear experimentação e engajamento. Essas possibilidades cinematográficas fez com que a década de 60 seja vista como o “período de ouro” do cinema cubano. Que foi marcado pelas disputas internas do instituto e também com o governo, influenciando a estética adotada pelos cineastas.

O ICAIC nasce não só com o objetivo de desenvolver uma indústria cinematográfica, dentro do campo artístico-cultural, mas também com a intenção de afirmar a criação de um cinema revolucionário. A lei nº 169, promulgada em 24 de março, de 1959, cria o ICAIC e, além disso, pontuava quais deveriam ser suas atribuições enquanto uma instituição que realizaria um trabalho em prol da revolução. Nesse sentido, a lei afirmava, já no seu primeiro artigo, que o instituto seria responsável por “organizar, estabelecer e desenvolver a Indústria Cinematográfica, levando em conta critérios artísticos enquadrados na tradição cultural cubana, e nos objetivos da Revolução que possibilitem e garantam o atual clima de liberdade criativa.” (GARCIA BORRERO, 2015)

O instituto de cinema, juntamente com o auxílio dos cineastas, além de apoiar a revolução, um de seus princípios fundamentais, também deveria afirmar o compromisso de desenvolver o “gosto estético do povo.” (NÚÑEZ, 2009, p. 242). Para que os novos ideais revolucionários pudessem ser apresentados e absorvidos pela população, o governo imputou ao ICAIC o papel de transformar as estruturas mentais e coletivas, a partir da arte cinematográfica. Pois, além de ser um meio artístico de fácil acesso, “o cinema é o meio mais poderoso e sugestivo de expressão e disseminação artística e o veículo mais direto e difundido para a educação e popularização de idéias.” (GARCIA BORRERO, 2015). O governo tinha consciência dessa premissa, e os artistas e intelectuais também.

A produção cinematográfica do ICAIC foi responsável por conferir uma identidade¹ para o cinema cubano. Ao se pensar na elaboração de uma identidade, o cinema corporifica um tipo de memória:² criando-a, elaborando-a e modificando-a. O ponto central de nossa argumentação é pensar

1 Definir o conceito de identidade, de forma conclusiva, não é nosso objeto no escopo desse artigo, entretanto, nos ampararemos na discussão proposta pelo sociólogo jamaicano Stuart Hall. Para o autor, as identidades são múltiplas e estão em constante mudança, portanto, se transformam. As identidades são definidas historicamente e não de forma natural ou biológica. Se levarmos em consideração a definição histórica, para a composição das identidades, então, podemos afirmar que o indivíduo ou um grupo pode atribuir a si próprio diversas identidades e em diferentes momentos. (HALL, 2006, p. 13)

2 Michael Pollak, em seus estudos sobre a memória, nos apresenta uma discussão acerca da construção de uma

como quatro filmes - *Esta Tierra Nuestra* (Tomás Gutiérrez Alea, 1959), *Sexto Aniversario* (Julio García Espinosa, 1959), *Cuba Baila* (Julio García Espinosa, 1960) e *Historias de la Revolución* (Tomás Gutiérrez Alea, 1959) - consolidaram uma memória positiva sobre o governo revolucionário. A relação imbricada entre arte e política, estética e política, engajamento e revolução, enraizou o ICAIC em um espaço de concentração e difusão de ideais compartilhados entre os realizadores da ilha e de outros países do continente.

“A política no cinema cubano não é um subtexto que o cineasta ou o crítico podem incluir ou deixar de fora; é o intertexto inevitável e sempre presente da estética, e seu constante diálogo com o político.” (CHANAN, 2004, p. 12). O intertexto, portanto, se manifesta em forma de “alegorias políticas”, onde se recorrem às metáforas e aos vínculos “entre o pessoal e o político, o individual e o nacional, o privado e o histórico.” (CHANAN, 2004, p. 14).

Ao determinarmos nosso olhar com mais atenção para os quatro filmes produzidos, principalmente, entre 1959-1961, encontramos marcas temáticas e políticas, construídas sob a forma de discursos de seus realizadores. A maneira de utilizar o engajamento político e a experimentação estética se deu, a partir do manejo na linguagem cinematográfica. O que nos parece instigante é visualizar não só os temas dos filmes, mas quem são os diretores e quando esses filmes foram lançados, pois esse conjunto de variáveis nos possibilita pensar algumas marcas do cinema cubano. Acreditamos que algumas produções cinematográficas foram sintomas de um mundo que estava em constante transformação. Muitos projetos estavam em disputas, entre o conjunto de artistas, intelectuais e o governo.

Esse conjunto de temas demonstra o empenho do governo em construir um repertório de imagens, memórias e identidades de uma Cuba, que se encontrava em processo de transformação de suas estruturas político-sociais e culturais. A utilização dessas temáticas não é ao acaso, tendo em vista que na própria lei de criação do ICAIC, o governo já sinalizava que “o cinema é, em virtude de suas características, um instrumento de opinião e formação da consciência individual e coletiva (...).” (GARCIA BORRERO, 2015). O que se pretendia era não só a transformação das consciências, mas a consolidação de uma imagem do governo revolucionário e de seus ideais. Afinal, por quais temáticas esses filmes eram constituídos?

Ao olharmos para essas quatro produções, nos deparamos com algumas temáticas que atravessaram esses filmes. Esses temas poderiam ser agrupados, a partir de nove categorias: Revolucionário x contra-revolucionário; Reforma Agrária/Latifúndio; Exército Rebelde, Triunfo da Revo-

memória coletiva sobre um determinado grupo. Para ele a memória coletiva é “uma forma específica de dominação ou violência simbólica.” (POLLAK, 1989, p. 3) Um dos pontos principais de sua argumentação é discutir que a construção da memória não é um dado natural e que, portanto, precisamos analisá-la como um fenômeno social. Essa violência só acontece porque existe uma “batalha da memória” (POLLAK, 1989, p. 5) sendo travada. Ao lado oposto à “memória oficial”, existem “memórias subterrâneas” que travam esse embate na tentativa de se imporem. Estabelecido esse cenário: “a memória entra em disputa”. (POLLAK, 1989, p. 4)

lução; Guerrilha Urbana/Adesão do camponês à Guerrilha; União e força coletiva; Exploração/ Mobilização camponesa; Resistência à ditadura de Batista e Crítica à mentalidade/vida pequeno-burguesa. Esses temas quando reunidos, nas primeiras produções do ICAC, nos possibilitam perceber quais eram os interesses que circulavam no meio cultural e de seus agentes. Os filmes, portanto, nos servem não só representação de um mundo, mas como locais privilegiados onde podemos perceber os primeiros passos, para a construção de projetos de memórias e identidades, no qual o governo cubano investiria fortemente. Esses temas não só se articulam com aos seus tempos históricos de produção, mas também foram responsáveis por elaborar a construção de um imaginário que se perpetuou, arrisco-me a dizer, até a histórica recente da ilha.

As ideias e os discursos não se articulam de forma autônoma, pois são necessários agentes que as elaborem e dêem coerência a elas. Tomás Gutiérrez Alea e Julio García Espinosa são os diretores que foram os responsáveis por essas obras. As trajetórias desses realizadores se cruzaram, em momentos muito decisivos nas suas formações enquanto artistas. Já no início dos anos 50, ambos estudaram no Centro Sperimentale de Cinematografia de Roma, em pleno apogeu do Neorrealismo Italiano. Essa experiência viria a impactar, de forma decisiva, na construção de *El Mégano* (Julio García Espinosa e Tomás Gutiérrez Alea, 1955), considerado um embrião do cinema cubano revolucionário, além de uma das obras que influenciaram o *Nuevo Cine Latinoamericano*.

Ainda nos anos 50, organizaram e participaram da *Sociedad Cultural Nuestro Tiempo*, que foi um pólo de cultura e resistência ao governo de Fulgencio Batista. Esse grupo tinha como um dos seus objetivos a divulgação de diversos campos da arte, com uma forte relação com o cinema. Com o desenvolvimento do processo revolucionário, ambos integraram a Direção Nacional de Cultura do Exército Rebelde. É nesse contexto, que Alea, por exemplo, realiza *Esta Tierra Nuestra*, em 1959. Tanto Alea quanto Espinosa, após a revolução, foram fundadores do ICAIC.

Essa pequena trajetória nos permitiu entender o espaço que esses diretores ocuparam no meio cultural. Esses realizadores, portanto, mantiveram uma relação muito próxima com o governo e com a constituição do novo cinema cubano, o que acarretou na criação de obras marcadas por narrativas ligadas aos primeiros anos da revolução e as ações políticas. É esse posicionamento que nos faz perceber como seus filmes contribuíram para a criação de um imaginário e um repertório de imagens como o guerrilheiro, a reforma agrária e a ditadura de Batista, além da consolidação que se dá, de forma muito explícita, nas suas narrativas cinematográficas.

Não por coincidência, Alea realizou *Esta Tierra Nuestra*, que tem como temática principal a discussão da Reforma agrária/Latifúndio e *Historias de la Revolución*, primeiro filme de ficção do ICAIC, que tem como premissa a insurreição e resistência à ditadura de Fulgêncio Batista. Esse início cinematográfico do ICAIC mantém uma relação muito direta com a imagem que se deseja firmar e afirmar sobre a Revolução Cubana. Em *Sexto Aniversario*, Julio García Espinosa acompanha a comemoração do aniversário do início da luta revolucionária e os camponeses que

são convidados para esta celebração, em Havana. Em *Cuba Baila*, a narrativa ficcional se estabelece com uma forma maior, rompe com o gênero documental e faz uma crítica a mentalidade pequeno-burguesa e suas consequências no cotidiano de uma pequena família.

Independentemente de serem filmes de curta ou longa-metragem, documentário ou ficção, as primeiras produções do ICAIC fabricaram uma memória política e - quase - oficial sobre a revolução. Nesse caso, ainda poderíamos citar *¿Por qué nació el Ejército Rebelde?* (José Massip, 1960), que aborda a situação em que os camponeses viviam durante a ditadura do general Fulgencio Batista, como eles se organizaram em grupos de resistência e formaram um exército revolucionário.

Os discursos, as escolhas de palavras, dos temas e das formas em que eles são apresentados, a partir da linguagem cinematográfica, não são decisões aleatórias, mas constituem uma intenção política no mundo, assim como demarcam o posicionamento de seus realizadores, colocando -os como agentes históricos, que pautaram suas ideias em seus discursos cinematográficos. A construção de uma memória e, consequentemente, de uma identidade cubana, foi possível, em grande parte, por uma enorme contribuição das imagens e do cinema.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. *De Martí a Fidel. A revolução cubana e a América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 330.
- CHANAN, Michel. *Cuban Cinema*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2004.
- GARCIA BORRERO, Juan Antonio. *Ley no. 169 de creación del ICAIC*. Disponível em: <<https://cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com/2008/08/15/ley-no-169-de-creacion-del-icaic/>>. Acesso em: 20 jul. 2019.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- NÚÑEZ, Fabián Rodrigo Magioli. *O QUE É NUEVO CINE LATINOAMERICANO? O Cinema Moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas*. 2009. 656 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: vol. 2, n. 3, 1989.
- VILLAÇA, Mariana Martins. *Cinema Cubano: revolução e política cultural*. São Paulo: Alameda, 2010.

ESCOLAS DE CINEMA NO BRASIL E NA ARGENTINA: RELAÇÕES ENTRE O INSTITUTO CINEMATOGRÁFICO DE SANTA FÉ E O CURSO DE CINEMA NA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Letícia Gomes de ASSIS

UFSCar

leticiagomesdeassis@gmail.com

RESUMO

A intenção deste trabalho é a de comparar os processos de institucionalização de duas experiências de cursos de cinema, uma no Brasil e outra na Argentina. Para tanto tomo como objeto de estudos o curso da Universidade de Brasília (UnB) no Brasil e o oferecido pelo Instituto de Cinematografia de Santa Fé, vinculado à *Universidad Nacional del Litoral* (UNL) na Argentina. As discussões estão localizadas no período de formação dos cursos, entre 1956 até 1965. O objetivo é de compreender de que modo a estruturação dos cursos pode dialogar em questões conceituais, metodológicas e históricas.

PALAVRAS CHAVE: Escolas de Cinema; América Latina; História Comparada

RESUMO EXPANDIDO

A presença do ensino de cinema em instituições de nível superior tanto no Brasil como na Argentina teve início entre as décadas de 1950 e 1960. Neste trabalho procuro construir algumas comparações entre o processo estruturação de dois cursos superiores de cinema nesses países, tendo em vista compreender de que modo à trajetória dessas experiências permite estabelecer diálogos e distanciamentos.

No período estudado existiam no Brasil cursos mantidos por instituições de caráter privado¹ e organizam-se também as primeiras experiências em instituições públicas de ensino superior². No caso da experiência argentina Nuñes (2009: 19) ao comentar sobre o Instituto de Cinematografia de Santa Fé e sua repercussão no contexto latino-americano aponta em nota que "... na virada dos anos 1950/60, surgem vários cursos de cinema, de nível universitário, no país: La Plata, Córdoba, Mendoza e Tucumán." e indica também que havia cursos alternativos como o da Asociación de Cine Experimental.

1 Exemplo dessas instituições são a Escola Superior de Cinema São Luis, fundada em 1965, e a Escola Superior de Cinema da Universidade Católica de Minas Gerais de 1964, ambas as experiências eram vinculadas a instituições católicas. Em São Paulo desde a década de 50 existia o Seminário de Cinema do Museu de Arte de São Paulo, curso de formação que foi assimilado no final da década de 60 ao curso de cinema da Fundação Armando Álvares Penteado.

2 Silva (2005) indica a criação do curso de cinema na Universidade de Brasília em 1964 e da Faculdade de Artes Visuais em 1966 na Universidade Federal de Minas Gerais, com área de ensino voltado ao cinema. No fim da década já haviam sido criados cursos também na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo e na Universidade Federal Fluminense.

A escolha feita foi de orientar as discussões que serão apresentadas tendo como objeto de estudos o Instituto de Cinematografia de Santa Fé, vinculado à *Universidad Nacional del Litoral (UNL)* na Argentina e o curso oferecido na Universidade de Brasília (UnB) no Brasil. O recorte foi proposto a partir das possibilidades de estabelecer pontos de contato entre as duas experiências. Nesse sentido apresentarei alguns dos pontos levantados em bibliografia sobre a formação, funcionamento e produções do Instituto Cinematográfico em Santa Fé entre e sobre a formulação do curso de cinema oferecido na Universidade de Brasília. A intenção é de discutir alguns dos trânsitos entre os dois países no âmbito das escolas, levantando a possibilidade tais cursos.

O Instituto de Cinematografia da Universidad Nacional do Litoral

O Instituto de Cinematografía da Universidad Nacional del Litoral também ficou conhecido como *Escuela Documental de Santa Fe*. O curso de documentário teve início a partir de um seminário realizado por Fernando Birri, após seu retorno do *Centro Sperimentale di Cinematografia*, na Itália, onde se formou em direção cinematográfica. As atividades do curso eram dedicadas a discussões teóricas e também à prática documental através do método fotodocumental³. Aimaretti, Bordigoni e Campo (2009: 361) apontam que é a partir dessa primeira experiência que surge o Instituto de Cinematografia, junto a área de ciências sociais na universidade.

Em 1958 o curso se estruturava a partir de três etapas: *escolástica*, *taller experimental* e *producción*. Os autores discutem que a etapa *escolástica* se enquadrava dentro da perspectiva de uma formação mais tradicional, contando com aulas teóricas e com trabalhos práticos. Ao *taller experimental* cabiam as atividades práticas de realização a partir do método fotodocumental e na sessão de *producción* se desenvolviam os trabalhos mais amadurecidos em termos poéticos e profissionais.

Nesse ano elaborou-se a primeira versão do filme *Tire Dié* (Fernando Birri, 1958/60), documentário sobre questões sociais da região santafezina. O filme obteve grande repercussão⁴ e foi produzido no contexto da escolar, alinhado as proposta de Birri em relação a produção de um cinema crítico realista e popular.

Em 1960 a estrutura do curso é reelaborada a partir da experiência acumulada até então, resultando na formulação de um organograma definitivo que estruturou o funcionamento da escola. O currículo de formação passa a contar com um ciclo básico e um ciclo superior e mantém-se as sessões de oficinas *taller experimental* e *producción*.

Fernando Birri permaneceu atuando na escola até aproximadamente 1962, cenário no qual o realizador precisa deixar o país e por consequência abandonar a direção do Instituto de Cinematografia. Birri parte para o Brasil, acompanhado dos companheiros de Instituto Edgardo

3 “El registro fotográfico de aspectos de la realidad social local, la generación de puntes para futuras películas, desde uma mirada grupal.” (AIMARETTI; BORDIGONI; CAMPO, 2009: 361).

4 *Tire Dié* recebeu o Gran Premio Especial del Jurado no IV Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE, em Montevideo e em 1962 o Premio Especial del I Festival de la Imagen Educativa, organizado em Mar del Plata.

Pallero, Dolly Pussi e Manuel Horácio Gimenez.

A Formação do Curso de Cinema da Universidade de Brasília

Durante a década de 1960, no contexto das instituições públicas, a Universidade de Brasília (UnB) apresentou uma das primeiras tentativas de organizar um curso universitário de cinema. Nesse mesmo período estão em voga as questões pertinentes aos projetos em disputa pela reforma universitária brasileira, que se consolidou em 1968⁵.

Desse modo a formação da Universidade de Brasília, conduzida pelas propostas de Darcy Ribeiro, estava inserida num momento de constante discussão da estrutura universitária e consolidou algumas das mudanças discutidas nesse escopo. O campus passou a funcionar a partir de 1962, organizado em oito Institutos Centrais além da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, do Curso de Jornalismo, do Instituto de Teologia e também de um Departamento de Extensão Cultural que oferecia cursos para a comunidade.

O Instituto Central de Artes (ICA) dividia-se em departamentos de Pintura e Escultura, Artes Gráficas, Desenho Industrial, Fotografia, Cinema e Música. Paulo Emílio Salles Gomes foi convidado a compor o corpo discente da UnB e em 1964⁶ foi contratado como professor associado da universidade. No primeiro semestre desse ano ele ofereceu um curso de Linguagem e Estilo do Cinema, junto ao curso de História da Arte, vinculado ao ICA e outro de Apreciação Cinematográfica, aberto a comunidade, realizado pelo departamento de Extensão Cultural.

As atividades na UnB continuaram mesmo com o golpe militar da primeira metade de 1964 e o segundo semestre contou com seminários em torno de *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) e *Hiroshima, mon amour* (Alan Resnais, 1959).

Em 1965 houve a tentativa de estruturação de um Instituto Central de Comunicação com cursos de jornalismo, cinema e rádio, de modo que o curso de cinema não estaria mais vinculado ao ICA. Nesse mesmo ano formulou-se uma grade curricular para o curso de cinema e foram oferecidas as disciplinas de “Técnica Cinematográfica” e “Prática Cinematográfica”, que tinham como instrutor Nelson Pereira dos Santos, e também Cinema Brasileiro e História do Cinema, oferecidas por Paulo Emílio, tendo como instrutores Lucila Ribeiro e Jean-Claude Bernardet (SOUZA, 2002:428).

Durante essa experiência inicial foi produzido o curta *Fala Brasília* (Nelson Pereira dos Santos, 1966), documentário dirigido por Nelson Pereira e fotografado por Dib Luft, do qual participaram os estudantes do curso. O filme tem trabalho de pesquisa linguística coordenada pelo professor da universidade Nelson Rossi (SOUZA, 2002:428).

Já no final de 1965 os conflitos políticos entre a universidade e a repressão do regime militar

5 A Lei n. 5.540, de 28 de novembro de 1968 fixou as normas de funcionamento do ensino superior brasileiro e ficou conhecida como Lei da Reforma Universitária.

6 Souza (2002: 419) indica que Paulo Emílio teve contato com Brasília e com Darcy Ribeiro antes da experiência da UnB, a fim de mobilizar institucionalmente o apoio do Estado em relação à Cinemateca Brasileira. Nesse mesmo ano também ofereceu o curso de Teoria e História do Cinema junto à cadeira de Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo como professor colaborador.

culminaram na demissão em massa de boa parte dos professores da instituição. Todo o corpo docente do curso de cinema se demitiu, inviabilizando a continuidade da experiência.

Relações entre as escolas: trânsitos e circulações

De um modo geral a bibliografia levantada para este trabalho destaca alguns pontos no âmbito das relações entre o Instituto Cinematográfico de Santa Fé e o Brasil. Esses pontos não estão atrelados de modo direto a estruturação do curso de cinema na Universidade de Brasília. No entanto associações são possíveis tendo em vista que muitos dos atores envolvidos nessas relações participaram, em diferentes medidas, da formação de escolas de cinema no Brasil.

Uma das relações levantada foi a viagem de uma equipe da Escola Documental ao Brasil, a partir da qual se realizam na Cinemateca exibições de produções da escola e outras atividades. Além de Fernando Birri “Nesse grupo, estavam presentes Edgardo Pallero, Dolly Pussi e Manuel Horácio Gimenez, os quais irão integrar o projeto Brasil Verdade, posteriormente chamado de caravana Farkas.” (BESKOW, 2016: 31). Outro apontamento levantado é sobre o estágio realizado por Vladimir Herzog e Maurice Capovilla na Escola documental em 1963. Há também o *Centro Sperimentale de Cinematografia*, escola italiana onde estudaram durante a década de 1950, Fernando Birri, Rudá de Andrade⁷ e outros realizadores latinoamericanos⁸.

Para fins de construir comparações entre as duas experiências de cursos de cinema é possível traçar alguns paralelos através de suas disciplinas curriculares. A questão do documentário social por exemplo, que é elemento fundante da escola argentina, também está presente no curso Brasileiro, mesmo que de modo distinto.

Mesmo com uma estrutura curricular ainda em formação é possível observar no curso de Brasília um número considerável de disciplinas teóricas orientadas para a formação histórica⁹ e discussão da linguagem cinematográfica e que a essas disciplinas são acrescidas as experiências práticas. Na escola argentina por outro lado, a relação entre conhecimento teórico e a prática do documentário social promoveu outras dinâmicas de organização curricular.

Nesse cenário é possível pensar em ampliar a investigação em termos de levantamento e discussão bibliográfica e a partir de pesquisa documental afim de construir comparações e análises mais complexas a respeito do currículo dos cursos e suas transformações.

REFERENCIAS

AIMARETTI, Maria; BORDIGONI, Lorena; CAMPO, Javier. La Escuela Documental de Santa Fé: un ciempiés que camina. In: LUSNICH, Ana Laura; PIEDRAS, Pablo (Ed.). **Una Historia del Cine Político y Social en Argentina (1986-1969)**. Buenos Aires: Nueva Librería, 2009. p. 359-394.

AUTRAN, Arthur. Paulo Emílio e a constituição das bases da pesquisa histórica sobre cinema no

7 Rudá de Andrade participa ativamente da formação do curso de cinema na Universidade de São Paulo (USP).

8 Nesse mesmo período estudam no Centro Julio García Espinosa e Tomás Gutiérrez Alea (Cuba).

9 Autran (2004) discute a contribuição do trabalho de Paulo Emílio na sistematização da pesquisa em história do cinema brasileiro.

- Brasil. **Revista Usp**, São Paulo, n. 60, p.114-121, dez. 2003.
- AVELLAR, José Carlos. **A Ponte Clandestina**: teorias de cinema na América Latina. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 1995. Cap. 2. p. 77-114.
- A EXPERIÊNCIA de um instituto de cinematografia. Boletim Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC), São Paulo, nº3, p. 9-12, jul. 1963.
- BERNARDET, Jean Claude. **Memória do Cinema Documentário Brasileiro**: histórias de vida. Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/memoria-documentario/jean-claude-bernardet>>. Acesso em: 14 mai. 2019.
- BESKOW, Cristina Alvares. **O documentário no Nuevo Cine Latinoamericano**: olhares e vozes de Geraldo Sarno (Brasil), Raymundo Gleyzer (Argentina) e Santiago Álvarez (Cuba). 2016. Tese (Doutoramento em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- BIRRI, Fernando. **El alquimista democrático**: por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano: 35 años de escritos teóricos y poéticos 1956-1991. Santa Fe: Sudamérica, 1999. 280 p.
- CAPOVILLA, Maurice. Escolas de Cinema: o que fazer com elas?. **Cinemais**: revista de cinema e outras questões audiovisuais, Rio de Janeiro, n. 19, p.115-132, set./out.
- NÚÑES, Fabián Rodrigo Magioli. **O que é o Nuevo Cine Latinoamericano**: O Cinema Moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas. Niterói, 2009. 656p. Tese de doutorado, Instituto de Arte e Comunicação Social, Departamento de Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2009.
- SILVA, Luciana Rodrigues. **A formação em Cinema em Instituições de Ensino Superior Brasileiras**. São Paulo, 2004. 273p. Dissertação de mestrado, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- SOUZA, José Inacio de Melo. **Paulo Emílio no Paraíso**. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

UNA PEQUEÑA ÉPOCA DE ORO DEL CINE ECUATORIANO

Luis Stéfano Murillo REYES
PPGIS-UFScar
smreyes1123@gmail.com

RESUMEN

Durante la década de 1920 la producción cinematográfica en el Ecuador tuvo un gran aumento. La inversión extranjera en el país creció gracias a las reformas económicas, lo que estimuló la producción cinematográfica realizada por empresas privadas y enfocada en la propaganda gubernamental. En este escenario se formaron algunas de las productoras que impulsaron la producción en este período, que quedaría conocido como pequeña época de oro.

PALABRAS CLAVE: cine ecuatoriano; época de oro.

TEXTO

Los años 20 fueron una década prolífica para el cine nacional, gracias a la inversión del estado y la empresa privada, cerca de cincuenta filmaciones entre documentales y argumentales fueron realizadas.

El país se encontraba en un período de recesión económica e inestabilidad política. Esta inestabilidad provocó que para 1925 sea instaurado el Dr. Isidro Ayora como gobernante provisional del Ecuador. En su gobierno la Misión norteamericana Kemmerer estructura un modelo de institucionalidad estatal que fortalece al sector público, llegan entonces mayores inversiones norteamericanas, respaldadas en esta funcionalidad del estado.

En vinculación a esto, la producción cinematográfica dentro del país dio un giro. Un gran capital es invertido consolidando la exhibición cinematográfica y en alguna medida la producción nacional. Cabe mencionar que para 1920 en Guayaquil existían 20 salas de cine y en Quito solamente 4, esta diferencia significativa era debido a que en esa época Guayaquil doblaba en número de habitantes a Quito, además de ser el polo económico y puerto principal del país. Ya para esta época el cine norteamericano ocupaba casi en su totalidad el número de exhibiciones de estas salas, inclusive para 1921 es enviado para Ecuador un representante de la *Cía. de Teatros y Cinema de Lima* subsidiaria de empresas norteamericanas, para realizar un estudio del mercado ecuatoriano, conviniendo con las empresas *Ambos Mundos* y *Cines de Quito* la exhibición de material de la *Metro Golden Mayer*, *Fox Pathé de New York*, y *Warner Bros*.

Con la construcción de cada vez más salas de cine, aparecen las primeras revistas especializadas, para 1920 comienza a circular la revista *Cine Mundial a Colores* que recopilaba noticias e información de Hollywood, en 1921 la revista *Proyecciones del Edén* recopilaba noticias sobre cine y teatro, y en 1922 es creada la columna *Teatros y Cinema* en el diario el telégrafo de Guayaquil.

Con este panorama de crecimiento del circuito exhibidor. Se agrupan banqueros comerciantes y

pequeños industriales junto con el gobierno, para retomar la idea de que el cine debía servir para la propaganda de gestiones gubernamentales y actividades económicas privadas para atraer inversión extranjera y a discutir la necesidad de un proyecto de modernización. Con este cierto apoyo del estado se formaron empresas vinculadas a la producción y distribución dentro del país, principalmente el género del noticiero o revistas de actualidad. Algunas empresas distribuidoras y exhibidoras ya existentes comenzarían a realizar sus propias producciones. Entre estas empresas destacan dentro de esta época: *Olmedo Films, Rivas Films, Gráficos del Ecuador, Gráficos Miranda, Ocaña Films y Ambos Mundos*.

Cabe destacar que dentro de esta pequeña época de oro son realizados los primeros largometrajes argumentales a cargo del Guayaquileño Augusto San Miguel que al cabo de ocho meses exhibiría tres películas: *El Tesoro de Atahualpa, Se necesita una Guagua y Un abismo y dos almas* (Augusto San Miguel, 1924). Teniendo un cierto éxito en las salas. Además, junto con el Italiano Carlo Bacaccio fundaría en Guayaquil *Arts Films* una academia para formación de actores para el cine Nacional.

Empresa Ambos Mundos.

Desde este primer momento del surgimiento del cine en el Ecuador se puede evidenciar que se centralizaba en las dos grandes ciudades del país, es así que la primera empresa distribuidora y productora de cine del país se constituye en Guayaquil en 1910. Se trata de Ambos Mundos, de Francisco Parra y Eduardo Rivas, quienes registran varios eventos del gobierno alfarista¹. Ambos Mundos al estar ligado a este gobierno, sufre un brusco corte en 1912, cuando el gobierno de Alfaro es derrocado y el presidente linchado.

A pesar de que la mayoría de la inversión por parte del gobierno fue cortada, la empresa realiza un nuevo acuerdo con el nuevo gobierno, al poco tiempo Leónidas Plaza sufre en el país una guerra civil el cual le impide cumplir con el financiamiento. En los años siguientes el cine en Ecuador es asociada al gobierno liberal de Alfaro, por lo tanto, es visto con malos ojos, el estado deja de lado las inversiones locales y Ambos Mundos deja de producir.

En 1920 Ambos Mundos retoma la producción con una revista especializada en cine y teatro llamada Proyecciones del Edén, la empresa consiguió apoyo gubernamental para sus filmes. Iniciando con cine de propaganda nacional y producen también filmes de registro documental. Las primeras cintas se proyectan en la sala de cine El Edén en Guayaquil y en el Teatro del Instituto Mejía y el Teatro Sucre en Quito.

Desde 1920 hasta 1925, Ambos Mundos se dedicó a realizar varios registros, con el alfan de promocionar el país en el exterior, y también retomar el proyecto de unión nacional ya que el partido liberal había vuelto al poder. Entre las obras más destacadas de Ambos Mundos se encuentran, una serie de noticiarios denominada *Series Gráficos del Ecuador*, la primera proyección de esta serie fue *La visita del buque Escuela de Chile General Baquedano*. En 1921 realiza *Las honras*

1 Eloy Alfaro, Presidente del Ecuador en los períodos de 1887-1901 y 1906- 1911.

fúnebres del General Eloy Alfaro, en este se muestra los restos del ex presidente que habían sido llevados a Guayaquil para ser honrados, el documental fue editado por Rivas Films que era una variable de Ambos Mundos. Este registro fue de gran importancia, tendiendo una gran cantidad de exhibiciones en Quito y Guayaquil.

En 1922 los trabajadores ecuatorianos protagonizaron la primera huelga realizada en el país, por las dificultades económicas Ambos Mundos en este año tiene dificultades para producir. En este año realiza un único filme *Las Fiestas del Centenario de Quito 1822-1922* la cual fue solamente exhibida en 1923. A continuación, realiza una nueva serie *Actualidades Guayaquileñas No 1*, los registros no captaban solamente sectores de poder económico y político de Guayaquil, fiestas populares y eventos deportivos comenzaban a ser mostrados. En 1925 ocurre la llamada “Revolución Juliana” liderada por militares en oposición al gobierno liberal. Ambos Mundos deja de recibir apoyo gubernamental e interrumpe la producción de sus filmes.

El último filme producido por Ambos Mundos en 1925 *De Italia al Ecuador*, contrariamente a la propaganda del país para el exterior que realizaba la empresa, este documental mostraba un ecuador pobre e indígena. Esto no fue muy bien recibido por la prensa y la élite del país ya que no mostraba a “los hombres civilizados y sus letras y sus artes” (Granda, 2007).

Augusto San Miguel.

Augusto San Miguel en 1924 comenzó la realización de los primeros filmes de argumento del país. Con tan solo 19 años realizó 3 largometrajes donde producía y también actuaba, y 3 películas documentales filmadas en 8 meses.

El cineasta fundó la compañía Ecuador Film Co., e importó los recursos necesarios desde para filmar su ópera prima y sus siguientes producciones. Consolidó también la primera escuela de actuación Arts Films o Teatro Ecuatoriano del Silencio junto al actor italiano Carlo Bocaccio, para preparar a los actores de sus cintas. San Miguel logró financiarse con los recursos que le otorgaba su madre y el dinero que había heredado de su padre, un abogado de prestigio que había muerto años antes, y es con ello que filmó sus obras, de las cuales fue director, actor, camarógrafo, productor y guionista.

El Tesoro de Atahualpa (1924), se estrena el 7 de agosto simultáneamente en los teatros Edén y Colón en Guayaquil, protagonizado por Evelina Macías, la primera actriz del país, relataba la historia de un médico, interpretado por San Miguel, que recibe mapas sobre la ubicación del tesoro del Inca como gesto de agradecimiento de un indígena al que había atendido. Pese a que no existe ningún registro de esta, ni de las siguientes piezas de San Miguel, la investigadora Wilma Granda ha sugerido que posiblemente se trataría de un Western dada la estructura del film, en la que se presentan conflictos y elementos característicos de este género. Siendo esta cinta la ópera prima del cineasta, su postura política y social no dejó de manifestarse en el argumento de la película y, para su segunda obra, *Se necesita una guagua* (1924), tomó una postura mucho más crítica. La misma, se proyectó sólo tres meses después, tratándose de una comedia sobre un levantamiento conservador en contra del partido liberal en el que se satiriza en contra los

hacendados de la época. La misma se estrenó en el Teatro El Edén el 24 de noviembre de 1924.

La siguiente obra de San Miguel *Un Abismo y Dos Almas* (1925), nuevamente entra en la denuncia social, el filme denuncia nuevamente el maltrato de parte de los hacendados con los indígenas. La Ecuador Film Co. pretendió con esta obra sancionar a los hacendados, sin tomar en cuenta que el indígena también es hombre, lo tratan como un verdadero animal (Granda, 2007). El largometraje se estrena en febrero de 1925 junto a un documental *Actualidades Quiteñas*.

En cuanto a la obra documental de San Miguel destaca *El desastre de la vía férrea* (1925), este registro denotaba de avances técnicos y la posibilidad de que informar de primera mano la noticia que había ocasionado un deslave y aislamiento de poblaciones que usaban el tren como medio de transporte diario. Este documental se habría exhibido en el Teatro Edén en funciones de 5 de la tarde y 11 de la noche.

Esta habría sido la última obra de San Miguel. En esta tentativa de San Miguel de instaurar una industria cinematografía dentro del país, habría importado desde Europa toda la maquinaria necesaria, pretendía cerrar un círculo de producción, estudios y locaciones, escuelas de actuación y medios de circulación y exhibiciones. Este proyecto fracasa e inclusive llevándolo a la quiebra junto a su madre que era su principal inversionista. En los años siguientes se dedica junto al italiano Carlo Bocaccio al teatro. Habría sido exiliado del país recorriendo países como Nicaragua, México y España siempre ligado al teatro.

Ocaña Films

Como regla general la producción documental en el país se limitó a la propaganda de actividades gubernamentales. Ello permitiría eludir riesgos comerciales en una época de gran crisis económica que no se vincularon a la producción documental estuvieron ligados a la banca el comercio agroexportador.

En 1928 Ocaña presenta *Actualidades N.1* que se estrena bajo el título de *F.B.C De Lima Versus Rocafuerte* en el cual se podía ver imágenes del público llegando al estadio municipal, entrada del equipo peruano, llegada del equipo Rocafuerte, los capitanes de ambos equipos, el Señor Ministro de Deportes, el Cónsul de Perú de Guayaquil saludando los equipos. (Granda, 1995). Ocaña en sus *Actualidades N.2* presentó salida de misa en la catedral. La innovación técnica de este film fue el haber sido filmado en la mañana y proyectada en la noche.

El concepto más elaborado del noticiero cinematográfico fue desarrollado por Manuel Ocaña entre 1929 y 1931 bajo el estilo de revista magazine en breves imágenes con letreros en español en inglés, dio conocer los sucesos trascendentales del momento. En Ecuador noticiero *Ocaña Films 1929* se visualizaron cuadros de algunos momentos de la posesión del presidente Ayora saludos protocolarios de los embajadores, la sesión en el congreso nacional y una recepción en la residencia del embajador de Bolivia Juan Salinas. Complementan los temas varias panorámicas de la plaza de la Independencia y el Palacio de Gobierno en Quito con detalles muy precisos de su arquitectura. También constan imágenes sobre la gestión de Ayora en el gobierno como

asistencia social maternidad, salubridad y educación. Otro dato curioso es la llegado el primer hidroavión, asimismo una parada militar, acercamiento de la escuela de cadetes, banda de música, y unidades de artillería.

REFERENCIAS.

- ALEMÁN, Gabriela. *La tercera via del cine ecuatoriano*.
http://elpais.com/diario/2009/03/21/babelia/1237595961_850215.html
- LEÓN, Christian. *Historia del cine ecuatoriano*. Publicado en Diccionario del Cine Iberoamericano. España, Portugal y América; SGAE, 2011; Tomo Tomo 3, pags. 405-412. <http://pantallacaci.com/ibermedia-digital/contexto-historico/historia-del-cine-ecuatoriano/>
- LUZURIAGA, Camilo (2014). “*La industria cinematográfica ecuatoriana*”. Quito, Ecuador. <http://www.incinenet.info/incipiojs/index.php/inmovil/article/view>
- GRANDA, Wilma : *El cine silente en Ecuador 1895-1935*, Quito, CCE/Unesco, 1995
- GRANDA, Wilma, Catálogo de películas ecuatorianas de patrimonio 1922-1996, Quito, UNESCO- CCE, 2000.
- GRANDA, Wilma: La cinematografía de Augusto San Miguel: lo popular y lo masivo en los primeros argumentales del cine ecuatoriano. Guayaquil 1924-1925. <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/906/1/T412-MEC-Granda-La%20cinematograf%C3%ADa%20de%20Augusto%20San%20Miguel.pdf>
- TORRES, Galo. *Cine Ecuatoriano: Los susurros de la imagen*. <http://www.lafuga.cl/cine-ecuatoriano/30>

O DOCUMENTARISMO POLÍTICO NA CUBA DOS ANOS 1960: DE IVENS A ÁLVAREZ

Marcelo PRIOSTE
PUC-SP
priost@uol.com.br

RESUMO

Neste texto analisaremos a presença em Cuba do cineasta holandês Joris Ivens (1898 – 1989) na alvorada do processo revolucionário como influência decisiva para Santiago Álvarez (1919-1998), considerado o principal documentarista político do cinema cubano, na sua concepção do que seria um documentarismo militante. Ao propor um cinema alinhado a um “modelo pedagógico de eficácia da arte”, como assim definiu o filósofo Jacques Rancière ao classificar as primeiras concepções de arte política, Santiago, cujo centenário de nascimento celebra-se neste ano, incorporou procedimentos e temáticas que o instalariam no centro daquilo reconhecido como um cinema militante latino-americano, principalmente ao longo dos intensos anos 1960.

PALAVRAS-CHAVE: cuba, ivens, álvarez, cinema, política.

RESUMO EXPANDIDO

Muitas vezes na tentativa de enquadrar a produção do cineasta Santiago Álvarez Román (1919-1998), considerado o principal documentarista político do cinema cubano, numa determinada linhagem estilística dos anos 1960, são mencionadas referências relacionadas a aspectos formais ou então ao cenário revolucionário de onde ela emergiu, comparando-a com frequência a Revolução Soviética e seus cineastas, principalmente a Dziga Vertov (1896 – 1954). Porém, dentre os muitos nomes de destaque que vieram a Cuba para conhecer a revolução *in loco*, foi holandês Joris Ivens (1898-1989)¹, umas das principais referências criativas para Santiago, conforme ele apontaria em diversas entrevistas ao longo de sua vida.

1 Cineasta precoce, Georg Anton Henri Ivens, conhecido como Joris Ivens (1898-1989) começou a fazer seus filmes antes dos 13 anos de idade ainda no ambiente doméstico. Em 1927 é co-fundador da Sociedade de Cinema da Holanda, a FilmLiga, que produzia e estudava a técnica cinematográfica em suas possibilidades criativas. Filmou ao longo da vida mais de 50 documentários por todos os cinco continentes, da URSS, China aos EUA, definindo os princípios de um cinema engajado em causas políticas. Concebeu uma linguagem para o documentário que transitava entre o poético e o político. Do experimental não-narrativo como em Chuva (Holanda, 1929) e A Ponte (Holanda, 1928); passou pelo registro de fatos históricos como Terra de Espanha (USA, 1937), um retrato da Guerra Civil Espanhola; pelo programa de eletrificação rural do New Deal nos EUA, Power and the Land (EUA, 1940) até as consequências humanitárias causadas pelas Guerra do Vietnã em Paralelo 17 (França, 1968) dentre muitos outros episódios históricos. Seu último filme, Uma história do Vento (França, 1988), como um testamento cinematográfico, mistura ficção e documentário com elementos da história cultural da China que pontuam uma investigação poética sobre o vento, que além de fenômeno da natureza, transforma-se em metáfora de sua própria existência como testemunha do século XX. Um tema (o vento) que já havia sido trabalhado de forma poética em Pour le Mistral (França, 1965). Como último projeto fecha um ciclo, recuperando traços de um cinema de poesia inerente às suas primeiras experiências cinematográficas que, com diversas intensidades, nunca deixaria de compor suas obras. Fonte: Web site da Fundação Europeia Joris Ivens: <http://www.ivens.nl> .

Em relação a Ivens, sua aproximação com o cinema político iniciou-se muito antes, nos anos 1930, período em que duas tendências no documentário predominavam. De um lado, a reconstrução e encenação de situações obedecendo a um roteiro previamente estruturado (Flaherty), e de outro, a que buscava capturar a “vida de improviso”, inaugurada por Vertov, dando mais liberdade para o documentarista adentrar a realidade respaldado por algumas premissas que iriam convergir na etapa da montagem, momento determinante na construção de sentido para toda aquela experiência.

Quando Joris Ivens viajou à União Soviética pela primeira vez, em 1930, esta linha vertoviana já estava sendo fortemente questionada pela doutrina do realismo socialista que se impunha. Uma conjuntura que se reflete em seu filme *Song of Heroes*² (URSS, 1933), um produto de propaganda feito naquela ocasião sob patrocínio do governo soviético que, por meio de um roteiro pré-determinado, fazia prevalecer a encenação, enfocando a produção siderúrgica socialista na cidade de Magnitogorsk.

Esta experiência na União Soviética, apesar dos cerceamentos à linguagem documentária decorrentes da política cultural ali emergente, foi determinante para o seu afastamento do cinema experimental que apontava para um diálogo com as então vanguardas europeias, visível nos curta-metragens *De Brug* (Holanda, 1928) e *Regen* (Holanda, 1929) co-dirigido por Mannus Franken. Fazendo do cinema engajado às questões políticas e sociais uma marca para toda sua carreira dali em diante.

Mesmo enveredando pelo modo de encenação em seu primeiro projeto soviético, provavelmente uma concessão para a viabilização do filme, alguns autores ainda assim enxergam que sua aproximação com Vertov viria a influenciar suas obras de alguma maneira. Segundo Jeremy Hicks, é provável até que alguns “enquadramentos vertovianos” tenham chegado anos depois ao público do continente americano pela sua presença nas obras de Ivens lá realizadas. Como exemplo, a sequência de irrigação de *Terra espanhola* (EUA, 1937) semelhante à construção da barragem em *Décimo primeiro ano* (URSS, 1928) de Vertov, que, por sua vez, é muito semelhante a uma sequência em *Three Songs of Lenin* em 1934.

Em Setembro de 1960, mesmo dia em que chegou a Havana como convidado na condição de mestre realizador (SCHOOTS, 2000), Ivens participou de um encontro com as equipes de produção do ICAIC na qual destacou, além de alguns aspectos técnicos de produção, a relevância do artista na condução do processo revolucionário, estimulando a consciência de partir em direção ao real para formar um discurso sobre ele, tendo o documentário como instrumento analítico de realidades habilitado a tecer posições para, assim, reinventá-las.

Desta forma, ofereceria ao contexto cubano revolucionário anti-imperialista uma perspectiva de denúncia e desvelamento de poderes, algo similar ao que o filósofo Jacques Rancière descreveria como um “modelo pedagógico de eficácia da arte” que se instala desde, pelo menos o século

2 Título original: *Pesn o Gerojach, Komsomol* (URSS, 1932).

XVIII, em que o que vemos...

(...) são signos sensíveis de certo estado, dispostos pela vontade de um autor. Reconhecer esses signos é empenhar-se em certa leitura de nosso mundo. E essa leitura engendra um sentimento de proximidade ou de distância que nos impele a intervir na situação assim significada, de maneira desejada pelo autor" (RANCIÈRE, 2012: 53).

Ivens estimularia seus colegas cubanos a filmarem a revolução sem se apegarem em demasiado a técnicas e estilos pré-concebidos (WAUGH, 1980). Encorajados a confiarem em seus próprios métodos e acreditarem em suas motivações ideológicas para atingir feitos estéticos. Conselhos que podem ter vindo de sua experiência negativa com a burocratização e o dogmatismo vivido pouco antes de ir a Cuba, na Alemanha Oriental (WAUGH, 1980), ou até mesmo em relação a sua experiência soviética. O diretor holandês insistia para que evitassem se tornar "burocratas da câmera" e trocassem a vida no interior dos estúdios pela "acumulação deste urgente e imediato material", filmando tudo o que acontecia para nutrir aquela nova cinematografia nascente.

Entusiasmado com os resultados do processo, envia o filme *Carnet de Viaje* com dedicatória nos créditos a seu amigo Charles Chaplin, que desde os anos 1950 vivia na Suíça, após seus problemas políticos com o governo dos EUA. Porém, depois se arrependeria da dedicatória desautorizada, escrevendo novamente a Chaplin:

Foi no meu entusiasmo sobre tudo o que eu tinha visto e sentido em Cuba e admiração infinita pelo seu grande trabalho que me dirigiu a você pessoalmente neste filme. Espero que você possa entender e perdoar a minha impulsividade nesta iniciativa"³ (IVENS apud SCHOOTS, 2000: 266, tradução do autor).

Com *Carnet de Viaje* (Cuba, 1961) e *Pueblo Armado* (Cuba, 1961), seus dois filmes produzidos na Ilha, Ivens dá continuidade ao ativismo cinematográfico internacional numa prática cinematográfica sem a imposição de modelos pré-concebidos. Se no primeiro curta-metragem ele faz uma espécie de *road movie* que serve como registro de suas impressões como recém-chegado à Ilha, seu segundo filme, *Pueblo Armado*, aborda as dificuldades enfrentadas com o treinamento militar de camponeses, no intuito de destacar a forte participação popular na defesa de Cuba. O núcleo do filme é sobre uma operação antiguerrilha na região de Escambray, terminando numa sequência de soldados em marcha, reiterando o preparo do país a qualquer eventualidade. De certa maneira, preconiza o receio do que ocorreria poucos meses depois com a tentativa de invasão dos mercenários contrarrevolucionários à Playa Girón.

Além de manter-se como consultor do ICAIC, em 1962 Ivens também trabalhou diretamente para o exército cubano a partir de um convite feito por Osmany Cienfuegos, irmão de Camilo, um dos guerrilheiros de Sierra Maestra e um dos líderes militares à época. A ideia era que ele orientasse os soldados sobre o uso correto da câmera cinematográfica. A finalidade era a de que,

3 "It was in my enthusiasm about everything I had seen and felt in Cuba and infinite admiration for your great work that I addressed you personally in this film. I hope that you can understand and forgive me my impulsiveness in this matter".

se houvesse uma nova tentativa de invasão, tudo pudesse ser registrado no calor do combate, ou seja, de uma maneira recontextualizada militarmente, remetendo a princípios do pensamento vertoviano.

Mas, segundo revela Schoots (2000), Ivens ocultou esta experiência durante 20 anos devido a uma legislação holandesa que proibia seus cidadãos de dar qualquer tipo de apoio, ou ter qualquer forma de vínculo, com algum exército estrangeiro. Então, enquanto parte da historiografia registra de forma imprecisa que Ivens percorria a América Latina em busca de temas para seus novos filmes, na verdade ele estava numa fazenda chamada “Frank Paiz School”, que havia sido expropriada dos tios do ditador Fulgêncio Batista, treinando entre 40 e 60 soldados para o manuseio correto do equipamento de filmagem. Ivens pediu seis meses para o treinamento, mas Fidel Castro retrucou, dizendo que um mês seria suficiente, pois precisava de “soldados, não artistas”. Então, estabeleceram dois meses como período necessário para a capacitação destes inusitados “soldados-câmera” (SCHOOTS, 2000).

O biógrafo Hans Schoots também conta que o curso simulava situações de combate com imitações de câmera feitas de madeira, pois havia apenas uma câmera real para as instruções de filmagem, um modelo Paillard 16 mm. O intuito era fazer com que os soldados em batalha pudessem produzir imagens com a mesma desenvoltura com que atirariam nos potenciais invasores inimigos. Um dos exercícios era que, após um combate simulado, eles se reunissem para contar as cenas imaginárias haviam registrado com suas câmeras de madeira. Ivens ficava impressionado ao se deparar como cada soldado havia “filmado” uma sequência completamente diferente do mesmo combate. Nos anos seguintes, alguns destes alunos foram aproveitados nas produções de filmes de treinamento do exército e também na documentação de ações militares em países como Etiópia e Angola.

Partindo desta experiência em Cuba, Ivens continuaria com suas investidas clandestinas pelo ensino de cinema, que só não foram adiante pelo cenário inóspito criado com a ascensão das ditaduras militares latino-americanas. A partir de contatos em diversos países latino-americanos, como Chile, Venezuela, Colômbia e Guatemala, começou a organizar um curso de cinema com base em Havana voltado à ação política na América Latina. Na clandestinidade, o equipamento para os cursos seria comprado em mercados alternativos da Cidade do México, com o apoio financeiro de países do Leste Europeu. Segundo ele: “Não houve nenhuma base legal à nossa existência em Havana. Se alguém perguntava o que fazia davam uma resposta extremamente vaga: ‘oh, Ivens está nos ajudando a filmar’” (IVENS apud SCHOOTS, 2000: 271).

Portanto, a intensidade da passagem de Joris Ivens por Cuba, se deixou alguma herança, e o reconhecimento de Santiago Álvarez demonstra que sim, não foi necessariamente formalista, ou seja, não foi reduzida a instruções sobre composição de enquadramentos, efeitos dramáticos ou qualquer outro efeito de pós-produção que a montagem inspirada pelas primordiais acepções de Kulechov⁴ é capaz.

4 Lev Vladimirovitch Kulechov (1899-1970) foi diretor de cinema e pioneiro na teoria da montagem baseando-se

Talvez, o que de mais importante herdado pelo documentarista cubano foi a introjeção de algumas formulações que, se tinham suas reminiscências em Vertov, foram consolidadas pelo entusiasmo de Ivens.

E, dessa maneira, a força gravitacional do processo revolucionário moldou na produção de Álvarez uma linguagem cinematográfica hábil a dar sustentação às essas novas representações. Uma figuração que seduzisse e oferecesse possibilidades por meio de um efeito discursivo no interior de um espectro coletivo que representasse tanto o campo material, com reformas e transformações nas estruturas sociais, como o subjetivo, fortalecendo a idealização de uma nação independente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAY, Edmundo. *Santiago Alvarez: cronista del tercer mundo*. Caracas: Cinemateca Nacional, 1983.
- LABAKI, Amir. *Olho da revolução: o cinema-urgente de Santiago Alvarez*. São Paulo: Illuminates, 1994.
- MALITSKY, Joshua. *Post-revolution nonfiction film: building the soviet and cuban nations*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- SCHOOTS, Hans. *Living dangerously, a biography of joris ivens*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2000.
- VILLAÇA, Mariana Martins. *Cinema cubano: revolução e política cultural*. São Paulo: Alameda, 2010.
- WAUGH, Thomas. Joris Ivens' work in Cuba. In: *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, no. 22, 1980. Chicago: Northwestern University; Eugene: University of Oregon, pp. 25-29.
- XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008.

na nascente linguagem cinematográfica norte-americana que, aliada a seus experimentos, serviram para formular um princípio que ficou conhecido como Efeito Kulechov. Também conhecido como Efeito K, pode ser resumido pela constatação de que o significado de uma imagem é influenciado pela imagem que a precede e pela que a sucede. O fluxo desta composição seria então o responsável pelo efeito lógico e dramático necessário ao enredo. Para Kulechov, “[...] a idéia de montagem está associada à habilidade do cineasta em analisar a ação a ser representada. Cada cena, sem ferir o princípio básico de “impressão de realidade”, deveria ser segmentada em grande número de visões parciais (os planos), de modo a selecionar, para o espectador, os elementos essenciais a serem observados, ordenando a sequência de imagens de forma a dar à platéia as respostas que, a cada momento, ela procura” (XAVIER, 2008, p. 20).

A FAMÍLIA DE ELIZABETH TEIXEIRA E CABRA MARCADO PARA MORRER: CONSTRUÇÃO, PARTILHA E SEDIMENTAÇÃO DA MEMÓRIA

Marco Antônio Visconde ESCRIVÃO

Mestrando em Meios e Processos Audiovisuais na ECA/USP marco.escrivao@usp.com

RESUMO

Este artigo busca refletir sobre os processos de construção, partilha e sedimentação da memória realizados por Eduardo Coutinho junto aos seus entrevistados na qualidade, ele mesmo, de agente da história. Depois de 30 anos de lançar *Cabra marcado para morrer*, Coutinho empreende novas filmagens para reencontrar Elizabeth Teixeira, personagem central de seu filme, alguns de seus filhos e também netos, rememorando histórias e desvelando novos descobrimentos e fechando o ciclo de *Cabra*, com o filme chamado *A família de Elizabeth Teixeira*, lançado como extra do DVD comemorativo do clássico *Cabra marcado*. O ato de fazer documentário possibilitou a conformação e transmissão de uma memória individual e também coletiva passada por gerações e simbolizada aqui, de maneira especial, na neta, hoje historiadora, Juliana Elizabeth Teixeira. Passagem do tempo, rupturas e cicatrizes, memórias elaboradas com algum distanciamento histórico e o documentário como elemento fundamental.

PALAVRAS-CHAVE: memória; documentário; Eduardo Coutinho.

RESUMO EXPANDIDO

O processo filmico: fazendo e registrando a história

O filme *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984) trouxe consigo, à época de seu lançamento, avanços no campo do documentário brasileiro. Em relação às tradições desse gênero no país, é perceptível a diferença frente a duas correntes dominantes, pois o filme recupera a visão dos derrotados anônimos da história frente à tendência que focava nos grandes homens da república, além de, como aponta Henri Gervaiseau:

diferencia-se também de outra vertente do cinema documentário brasileiro dos anos 1970, o documentário militante, em que tende a haver uma fusão ou adesão não problematizada do ponto de vista do realizador com o ponto de vista do grupo ou comunidade retratada sobre a questão que discute. (GERVAISEAU, 2011: 220)

Em *Cabra marcado*, a história é partilhada porque ela existe em grande parte por conta da ação direta do próprio documentarista que em 1964 tenta realizar um filme de ficção sobre a morte da liderança camponesa João Pedro Teixeira, mas que é abandonado às forças devido ao golpe civil-militar de abril. A volta de Coutinho em 1981, como ele relata em voz off no filme, é uma busca por saber o que ocorreu com os personagens que ele filmara no passado. O golpe interrompeu projetos, fragmentou vidas. Agora na forma de documentário, o cineasta é parte ativa na construção da história, sendo elemento fundamental para a existência e sedimentação da memória. Vale lembrar que no lançamento de *Cabra*, Jean-Claude Bernardet identificou no filme “um projeto

histórico, preocupado em lançar uma ponte entre o agora e o antes, para que o antes não fique sem futuro, e o agora não fique sem passado". (BERNARDET, 2003: 227).

Aproximadamente 30 anos depois de lançar o clássico *Cabra marcado para morrer*, Coutinho volta a buscar a personagem principal e seus filhos. Como anuncia em um letreiro inicial de *A família de Elizabeth Teixeira* (Eduardo Coutinho, 2013), nesses 30 anos, ele havia mantido contato com Elizabeth, mas não havia estado com nenhum de seus filhos. Ao escrever sobre o filme, Cláudia Mesquita pondera:

Assumo que, ao se vincular ao *Cabra*, lançado há 30 anos, *A família de Elizabeth Teixeira* reabre a história e nos permite sondar aquele ‘futuro’ (hoje presente) que voltava a ser possível (para Elizabeth, para Coutinho, para o país), no limiar da redemocratização’. (MESQUITA, 2014: 216)

Novamente a expectativa é de encontrar as pessoas que participaram de filmagens anteriores. Na última aparição de Elizabeth em *Cabra*, ela faz um discurso de esperanças e retomadas: reencontrar os filhos, retomar os laços e continuar a luta pela terra. Estariam, 30 anos depois, estas esperanças concretizadas?

Cabra Marcado: O processo fílmico e os processos de memórias

Em *Cabra* é possível perceber que o processo fílmico foi fundamental para a construção de uma memória coletiva sobre as Ligas Camponesas (NOVAES, 1996), e várias de suas lideranças. A volta do documentarista e seu reencontro com as pessoas que participaram tanto das filmagens como das lutas revela o tempo transcorrido, estimula os envolvidos a puxar os fios da memória, produzindo e acumulando ao mesmo tempo novas histórias e memórias, e como aponta Gervaisseau, registram as mudanças entre o primeiro e o segundo *Cabra*, estabelecendo um percurso e assim instituindo uma memória. (GERVAISEAU, 2011)

Em cenas iniciais do filme, vemos uma projeção em um local aberto, e em voz off Coutinho nos conta que ali se daria uma exibição das imagens gravadas em 1964 para a comunidade local e os participantes do antigo filme seriam convidados especiais. Os personagens se veem e reconhecem as pessoas na tela, 17 anos mais novos. Reconhecem a figura de Elizabeth Teixeira. O filme projetado aguça a memória dos que foram envolvidos no processo de gravação. Henri destaca:

Coutinho vai estimular a memória de seus interlocutores, no presente, oferecendo, de um lado, o acesso à visão de imagens do passado e, de outro, favorecendo, por meio de uma escuta atenta, a emergência de uma palavra, que surge através de uma série de diálogos intersubjetivos, apelando para um tipo de memória que Godoy denomina memória geradora ou construtiva, que se desenvolve essencialmente a partir da palavra e autoriza uma grande liberdade na evocação do passado, que tende tanto a interpretar quanto a reproduzir” (GERVAISEAU, 2011: 221)

Depois somos informados do paradeiro de Elizabeth Teixeira que estava até este momento na clandestinidade. Só quem sabe sua localização é o filho mais velho, Abraão. É ele quem leva a equipe a São Rafael na Paraíba, vilarejo onde Elizabeth está escondida sob o codinome Marta Maria da Costa. Vemos uma sala cheia de pessoas, com crianças e adultos. Elizabeth sentada

em uma mesa, algumas fotos sendo passadas entre os presentes. As fotos foram tiradas em 1962, no primeiro contato entre ela e o cineasta, e também em 1964 durante as gravações. Elizabeth se mostra surpresa ao ver as imagens. Ela fala de maneira um tanto esparsa e hesitante, sua história de sofrimento, a morte do marido e sua clandestinidade. A utilização de materiais fotográficos e jornalísticos faz a memória aflorar. As fotos são do próprio cineasta que as utiliza para despertar lembranças, comentários e avaliações do período, tantos anos depois. O cineasta afasta-se de uma postura rígida, como regia os cânones do documentário, para travar um diálogo franco com abertura para a troca, o que também revela “em diferentes graus, cumplicidade e negociação de lembranças” (NOVAES apud GERVAISEAU, 2011, p. 227). Somos informados que a equipe ficou 3 dias em São Rafael, e que encontraram Elizabeth nos dias seguintes. No segundo dia, sem a presença do filho mais velho, ela está mais alegre e solta. Já no encontro, ela diz que passou a noite refletindo e que não soube contar a história:

Hein Coutinho, ontem a noite eu deitei e fiquei imaginando. A entrevista eu falei muito, muito mal, mas eu fiquei também muito emocionada... porque eu devia ter começado direitinho, a vida, como você queria, de início, né? Como nós começamos o namoro, depois casemos, fomos morar em Jaboatão, né? Eu tinha me expressado melhor, se você tinha deixado para hoje, eu tinha me expressado melhor. (1984)

Tocada pelo encontro com Coutinho e decantada a emoção, a memória de Elizabeth passa a trabalhar na chave de tradução e elaboração da história e da memória. Vale destacar também que nesses encontros, e com a sala novamente tomada de amigos da comunidade, ela destaca em frente à câmera que aquelas pessoas estão conhecendo a verdadeira história de sua vida naquele momento, ou seja, está saindo da clandestinidade, revelando para toda a comunidade sua verdadeira identidade: “Destaquemos então mais essa característica radical dos ditos filmes processuais: o cinema não é apenas tangido e modificado pela experiência histórica, mas intervém e altera, participando da mudança’ (MESQUITA, 2014: 217).

Nas conversas que se seguem, conta de maneira mais aberta e pulsante sua história, a história de seu marido assassinado, suas lutas, a prisão, a clandestinidade e a necessidade de abandonar os filhos. Conta esperançosa seus planos para o futuro: reencontrar os filhos e seguir a luta. No dia seguinte, o momento de despedida de Elizabeth da equipe de filmagem é marcante: já completamente a vontade, discursa sobre a necessidade da luta, sobre a memória de João Pedro Teixeira e sobre a reforma agrária que não ocorreu.

Depois da metade do filme, o documentário busca encontrar os filhos de Elizabeth. Neste ponto, o documentarista não tem memórias compartilhadas com os personagens. Em 1964, eram todos pequenos e não participaram das filmagens. Carlos foi o único que ficou com Elizabeth todo o período de clandestinidade, os outros não tem contato com a mãe há cerca de 16 anos. José Eldes, por exemplo, diz que não lembra da mãe, e que só conheceu ela através das fotos que Coutinho lhe mostrou. Já João Pedro Teixeira Jr., o Peta, criado pelo pai de Elizabeth, diz que não tem fotografias dos pais e com isso não tem lembrança nenhuma de ambos. É Peta, no entanto, quem reconstrói a lápide em memória de João Pedro Teixeira. Com Marta, a filha mais velha, vemos o

diretor mostrar fotos dos irmãos. Ela diz que lembra muito bem da mãe. Coutinho reproduz neste momento, com um pequeno rádio de mão, um trecho da entrevista que realizou com Elizabeth. A filha, ao ouvir a voz da mãe, desaba em choro.

A família de Elizabeth Teixeira, 30 anos depois.

A volta de Coutinho em *A Família de Elizabeth Teixeira* traz, novamente, o resgate da memória, permitindo agora novas análises e, consequentemente, a abertura de novas informações e compreensões sobre o passado. O tempo transcorrido é de 30 anos. Em geral, Coutinho conhece quase todos os entrevistados. Os encontros, sempre registrados, são marcados por falas de ligação dos tempos transcorridos e suas marcas. O diretor cria imediatamente uma relação de cumplicidade com o entrevistado. Estabelece confiança e uma busca pela memória do encontro anterior.

Em sua conversa com Marinês, por exemplo, mostra uma foto de sua mãe, Elizabeth. Coutinho diz que Marinês, a irmã Marta e a mãe se parecem. Marinês conta que as vezes não corta o cabelo para ficar parecida com Elizabeth. A fotografia desperta a reflexão. Em um adendo relevante, Marinês conta que, depois de ser expulsa da casa do avô, chega na casa de Antônio Vito, um dos mandantes do assassinato de João Pedro Teixeira, que lhe diz: “tu é filha de João Pedro, né? Filha de João Pedro na minha casa não circula”. Marinês então, por dois anos, revela que fica lavando roupas e dormindo em um quartinho do lado de fora da casa, até sua irmã, Marta, a levar para o Rio de Janeiro. Situação parecida ocorre no encontro de Coutinho com a outra filha de Elizabeth, Maria José, que não aparece em *Cabra*. Perguntada por Coutinho se a tia que a havia criado lhe tratava bem, Maria José responde:

Tratô, né?. De uma forma... na medida do possível. Tratô bem, na medida do possível. Porque existia sempre aquele negócio, né? Filha de Elizabeth e João Pedro Teixeira vai ser igual a João Pedro Teixeira e Elizabeth, né? Aquela história, né?

Cabra marcado, mulher marcada e filhos marcados. O estigma passado pelas gerações. Já ao entrevistar Elizabeth Teixeira, junto ao seu filho Carlos, Coutinho lhe apresenta um papel com o discurso proferido por Elizabeth na sua última aparição em *Cabra*. Pede para que ela leia. Resgata textualmente a mesma fala 30 anos depois, e depois de lida, Coutinho pergunta se ela acredita ainda no que foi dito no passado, ao passo que Elizabeth responde:

Acredito. Porque João Pedro dizia que iam tirar a vida dele, mas que a reforma agrária ia ser implantada em nosso país, né? Quantos anos do assassinato de João Pedro e que a reforma agrária ainda não foi implantada em nosso país. (2014)

Ou seja, ao trazer o discurso final de *Cabra*, Coutinho despertou na memória de Elizabeth a sua luta anterior, junto ao seu marido, retomando o início deste ciclo: a luta de João Pedro Teixeira pela reforma agrária. Eis o fato inicial, podendo agora traçar uma reflexão que abarca um período histórico de 50 anos. Para Mesquita:

Ao transformar a fala de improvisos em texto, apresentando-o para sua “atriz” trinta anos depois, Coutinho faz do próprio *Cabra* um “arquivo” e provoca novamente, com a mediação do cinema, o reencontro e a “reconexão” de Elizabeth com seu passado, agora disposto em camadas. (MESQUITA, 2014: 222).

A família de Elizabeth Teixeira, fechamento do ciclo Cabra marcado para morrer e a conformação da memória social

No início de *Cabra marcado*, em voz off, Coutinho conta que integrando a equipe de filmagem da UNE Volante na Paraíba, deparou-se com um protesto contra a morte de uma liderança camponesa local. “Foi nesse dia que nasceu a ideia de um filme de longa-metragem sobre a vida de João Pedro Teixeira que se chamaria *Cabra marcado para morrer*”. Ao final, o filme acaba sendo fundamental para a formação da memória social da liderança camponesa e dos movimentos da região de Sapé. Com ele, não só restitui a possibilidade de Elizabeth Teixeira voltar à legalidade e retomar sua história, como também consolida a memória de João Pedro Teixeira como mártir da reforma agrária na região. Segundo Henri aponta:

[...] além de sua contribuição à instituição da memória das comunidades concernidas, o filme desempenhou, em nossa opinião, um papel fundamental na irrupção, no espaço público da comunicação de massa no Brasil dos anos 1980, de uma memória do sofrimento e da dominação, mas também de resistência à opressão. (GERVASEAU, 2012: 303)

Em *A família de Elizabeth Teixeira*, essa irrupção apresentada ganha corpo representativo. Reencontramos Juliana Elizabeth, a mesma bebê que vemos no colo da filha de Elizabeth, Nevinha, em *Cabra* e que quando indagada por Coutinho confirma: o nome é uma homenagem à avó. Juliana, hoje adulta, conduz a equipe por locais que já vimos em *Cabra*. No caminho vai contando sua história:

No primeiro ano de universidade, o professor, por curiosidade, perguntou o que eu era de Elizabeth Teixeira, eu falei, tal, aí ele disse ‘você já assistiu o filme, *Cabra marcado para morrer?*’, ‘eu não’. Ele disse ‘vou trazer para você, e vai valer uma nota’. E aí eu assisti o filme, aí nós conversamos muito, e aí eu fiquei cada dia mais interessada e buscando mais, aí eu disse ‘professor, eu já sei o que é que eu vou fazer no meu trabalho de graduação, eu quero falar sobre as ligas camponesas’.

A partir de *Cabra*, Juliana tomou contato com história da própria família. Assim, ela realiza seu trabalho de conclusão de curso sobre a história das ligas camponesas, e conta que ganhou o prêmio “Mestre da Educação” com um trabalho realizado com seus alunos, no qual os aprendizes tornaram-se guias do memorial das ligas camponesas. A memória como identidade e resistência: Juliana acrescenta ainda que um acampamento de sem-terrás deverá se estabelecer nas terras do memorial, já que estão sendo despejados. A luta de João Pedro Teixeira continuada pela neta. Ela nos mostra onde morreu seu tio José Eldes, morto pelo irmão, Peta. Eldes queria criar uma liga, assim como seu pai fez, Peta, que foi criado com o avô, um dos mandantes do assassinato do pai, se incomoda e perpetra o assassinato. Muito próximo dali, vamos ao exato local de morte de João Pedro Teixeira. Há um lugar de memória no local com fotos. Eduardo Coutinho escolheu terminar *A família de Elizabeth Teixeira* onde começa *Cabra marcado para morrer*.

No relato de Juliana Elizabeth a Coutinho, enquanto se aproximam de carro do Memorial das Ligas Camponeras, expõe-se o paradoxo: João Pedro Teixeira e as ligas se tornam motivo de um memorial, mas a rememoração das lutas passadas, reconhecidas institucionalmente e assim, nalguma medida, apaziguadas, se dá em um presente conflituoso, em que o problema do acesso à terra permanece (como problematiza a situação vivida no terreno onde se situa o próprio memorial). (MESQUITA, 2014: 224)

As tragédias e as memórias transmitidas por gerações, e a frase de Elizabeth ainda ecoando no extra filme: “quantos anos do assassinato de João Pedro, e a reforma agrária ainda não foi implantada no nosso país?”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERNARDET, J.C. *Vitória sobre a lata de lixo da história*. In: _____. *Cineastas e imagens do povo*. 2^a Edição [1985]. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 227-238.
- GERVAISEAU, H. A. *Entrelaçamentos*: Cabra marcado para morrer, de Eduardo Coutinho. In: CAPELA-TO, M. H., MORETIN, E., NAPOLITANO, M. e SALIBA, E. T. (Org). *História e cinema: Dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda Editorial, 2011., p. 219-235.
- GERVAISEAU, H. A. *O abrigo do tempo*: abordagens cinematográficas da passagem do tempo. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2012.
- HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- LINS, C. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2004.
- MESQUITA, C. A família de Elizabeth Teixeira: A história reaberta. In: *Catálogo 18 Festival do Filme Documentário e Etnográfico Fórum de Antropologia e Cinema - ForumDOC*. Belo Horizonte, 2014.
- NOVAES, R. R. *Violência imaginada*: João Pedro Teixeira, o camponês no filme de Eduardo Coutinho. *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, nº 3. 1996.
- VALENTINETTI, C. M. *O cinema segundo Eduardo Coutinho*. Rio de Janeiro: M. Farani, 2003

MODERNIZAÇÃO E VIOLENCIA EM IRACEMA, UMA TRANSA AMAZÔNICA (1974)

Maria Elisa de Carvalho SONDA
Universidade Federal do Paraná
maelisasonda@gmail.com

RESUMO

Iracema, uma transa amazônica é uma ficção-documental que busca retratar as consequências sociais e ambientais do período de crescimento acelerado e modernização conservadora que marcou o início dos anos 1970 no Brasil. A narrativa é construída através de aspectos de linguagem filmica do *cinema verdade*, onde a câmera na mão e as cenas não ficcionais intencionam reproduzir um efeito do real para denunciar a exploração predatória do regime militar na região Amazônica, com a construção da Transamazônica. Por meio da análise do discurso cinematográfico e da contraposição de elementos do filme com fontes do período, este trabalho propõe uma investigação das violências decorrentes da modernização e do avanço do capitalismo na região amazônica. Na visão desta pesquisa, a trajetória de Iracema no decorrer do filme é carregada de significados que, através do jogo entre o *visível* e o *não-visível*, buscam expor as catástrofes vividas pelos cidadãos que ficaram à margem da sociedade durante o regime militar.

PALAVRAS-CHAVE: ditadura militar; cinema brasileiro; Iracema, uma transa amazônica.

RESUMO EXPANDIDO

Iracema, uma transa amazônica, é um longa metragem produzido em 1974, dirigido por Jorge Bodanzky e Orlando Senna, em formato de *documentário-ficcional*, com aspectos de linguagem filmica do *cinema-verdade*¹, onde dois mundos - o ficcional, que abriga os dois principais personagens, e o documental, que retrata a população local e a situação da Amazônia da época, interagem através de cenas improvisadas causando um *efeito do real* (XAVIER, 2004, p. 70). O filme aborda a construção dos caminhos da Rodovia Transamazônica em um período em que o governo militar utilizava os meios de comunicação para projetar uma noção idealizada de controle interno e desenvolvimento, exaltando a abundante natureza como um dos fatores que garantiam ao Brasil o título de potência mundial. Nesse contexto, o país vivia um momento de euforia em relação ao crescimento econômico, ao mesmo tempo em que o regime militar lançava mão de forte repressão, através da censura, da proibição das manifestações e dos movimentos sociais, de prisões políticas e da tortura, ações que eram respaldadas pelo Ato Institucional número 5, que foi declarado em dezembro de 1968, em decorrência da Doutrina de Segurança Nacional, ideologia elaborada por militares da Escola Superior de Guerra (ESG)²,

¹ Estilo cinematográfico fundado nos anos de 1950 por Dziga Vertov, cineasta russo, que produz filmes que baseiam-se em uma tentativa de retratar o real através de estilos de filmagem específicos, como a câmera na mão e entrevistas que guiam a obra (RAMOS, 2004, p. 81). Segundo Vertov, o cinema-verdade busca “(...) ajudar cada indivíduo oprimido e o proletariado como um todo no seu esforço de compreender o fenômeno da vida à sua volta”. (MICHELSON, 1984)

² Segundo Marcos Napolitano (1998), os militares ligados à Escola Superior de Guerra, eram pertencentes ao chamado “sistema”, ou seja, eram burocratas militares, que comandavam os quartéis e as tropas e que, como aponta

que foi base da administração dos militares desde 1967 e era constituída por um conjunto de normas, métodos e objetivos geopolíticos que tinham como elemento essencial o desenvolvimento econômico do país (MENEZES, 2007, p. 38). Sobre a Doutrina da Segurança Nacional, a cientista política Cecília Coimbra ressalta:

Segundo Golbery³, a Doutrina de Segurança Nacional fazia uma comparação entre segurança e bem-estar social. Ou seja, se a “segurança nacional” está ameaçada, justifica-se o sacrifício do bem-estar social, que seria a limitação da liberdade, das garantias constitucionais, dos direitos da pessoa humana. Foram estes princípios de “segurança nacional” que nortearam a ideologia oficial em vigor à época: a caça ao “inimigo interno”. Para isto, foi amplamente modificado o sistema de segurança do Estado brasileiro. (COIMBRA, 2000, p. 10-11)

Por tanto, com base nessa ideologia, as ações autoritárias do Estado eram justificadas em nome do bem-estar nacional e da consolidação do Brasil como uma potência capitalista e desenvolvida. Com o objetivo de controlar a opinião pública e conter os “inimigos internos”, parte da estratégia de construção de um imaginário social foi o mito “Brasil Grande”, reproduzido nos meios de comunicação de massa, sobretudo pela publicidade e pelos órgãos oficiais do governo, com o objetivo de implantar na sociedade um sentimento ufanista em relação à natureza e à dimensão territorial do país, além da intenção de consolidar a esperança de um futuro promissor, que traria para o Brasil a mesma riqueza econômica e harmonia social dos países capitalistas, que eram modelos de sociedade para o regime militar.

A construção da Transamazônica, oficialmente declarada no dia 16 de junho de 1970 como parte do Programa de Integração Nacional, foi um dos símbolos dessa ideia de Brasil Grande. No discurso dos militares, integrar uma área de quatro milhões de quilômetros quadrados, ou seja, quase cinquenta por cento do território brasileiro, ao resto da nação não era apenas uma questão de preocupação com a ocupação do espaço, mas também uma forma de gerar mais desenvolvimento econômico para o país, ao fazer com que aquela região, com imensa extensão territorial e pouca densidade demográfica, fosse incorporada ao modelo capitalista que estava sendo consolidado (MENEZES, 2007, p. 82). A ocupação do *vazio amazônico* inseriu novas famílias, até então desfavorecidas em outras regiões, em um novo ambiente, possibilitando uma melhora nas condições de vida desses grupos, mas ignorou, jogando às margens, as famílias típicas da própria Amazônia, como os ribeirinhos e os indígenas que viviam na floresta, no espaço que os militares chamavam de *vazio*. Segundo César Souza, que fez uma viagem de pesquisa de campo pelos caminhos da estrada, já nos anos 2010, por toda a rodovia - saindo de Estreito, no Maranhão, até Humaitá, no Amazonas -, o que se vê é uma estrada que engole a floresta, onde o número de queimadas é crescente e as áreas de desmatamento para abertura de pastos e agricultura, além da derrubada de madeira, aumentam progressivamente (2014, p. 17). O autor aponta que a Transamazônica, que simbolizava o *mito de grande aventura nacional* e a promessa

Napolitano, “era conhecida como ‘linha dura’ por desejar a militarização completa do Estado e o controle repressivo permanente sobre a sociedade” (1998, p. 23).

³ O general Golbery do Couto e Silva foi um dos principais teóricos da Doutrina da Segurança Nacional e era um dos militares ligados à “linha dura” da Escola Superior de Guerra.

de um novo tempo de prosperidade, sofreu uma metamorfose no imaginário social da época, se transformando, após alguns anos desde o anúncio de sua construção, em símbolo do fracasso e da megalomania dos militares (SOUZA, 2014).

O objeto desta pesquisa, ou seja, o filme *Iracema, uma transa amazônica*, retrata, através da história ficcional de Iracema, mesmo nome da personagem de José de Alencar⁴, uma jovem de 15 anos vinda de uma família de ribeirinhos típicos da região, e de seu encontro com o caminhoneiro gaúcho Tião Brasil Grande, questões que contradizem o discurso do mito Brasil Grande, como as violências da modernização predatória da região, que evidencia a exploração ambiental e social da Amazônia. Não à toa, o longa só foi liberado pela EMBRAFILME⁵, seis anos depois do fim de sua produção. O argumento utilizado pelo INC (Instituto Nacional de Cinema) era de que o filme não foi uma produção nacional por ter sido financiado por uma TV alemã e finalizado na Alemanha⁶. O processo de reconhecimento de *Iracema* como uma obra brasileira só saiu após a abertura política, em 1980. Durante esses anos, o filme foi exibido de forma não oficial no circuito alternativo de cinema, como cineclubes e universidades.

Pensando na obra de Bodanzky e Senna como uma *unidade complexa*, composta por signos que compõe significados intencionados pelo discurso cinematográfico (XAVIER, 2005, p. 131), no conceito de semelhança e dessemelhança e da *imagéité* apresentados por Jacques Rancière em *O destino das imagens* e, sobretudo, na definição de alegoria exposta por Ismail Xavier em *Alegorias do subdesenvolvimento*, este artigo se propõe a realizar uma análise da linguagem cinematográfica do filme *Iracema, uma transa amazônica* e, através do método de fragmentação do filme, do deslocamento da montagem não-orgânica, da interpretação do que não é visível nas imagens e da contraposição entre as cenas e os discursos com fontes do período estudado, buscamos interpretar e reconhecer na obra possíveis signos e os significados acerca das violências do contexto, decorrentes do processo de modernização do país, e, também, da história do Brasil como um todo, sendo que a ocupação da região amazônica, intencionada pelo regime militar através do discurso de integração nacional, é uma questão que também traz para o debate resquícios da colonização do país, como a relação entre o ocupante e o ocupado, ou seja, entre o colonizador e o habitante genuíno das terras brasileiras, o indígena.

A crítica ao regime militar e ao mito “Brasil Grande” não é segredo e é de fácil compreensão no

4 No romance *Iracema*, de José de Alencar - publicado em 1865 pela editora Typographia Viana & Filhos (1^a edição) -, a menina Iracema representa o índio idealizado, como signo de pureza. A Iracema de Bodanzky e Senna, entretanto, é a representação da desvalorização do índio brasileiro, vítima da modernização econômica que aumentou a desigualdade social e a miséria no país. Em *Iracema, uma transa amazônica*, o índio é marginalizado, explorado e, no caso de Iracema, prostituído (COIMBRA; COUTINHO, 2009).

5 Empresa estatal, que centralizava as diretrizes culturais nas mãos dos militares, produtora e distribuidora de cinema nacional, que passou a analisar o pedido de reconhecimento de nacionalidade de *Iracema, uma transa amazônica*, quando o Instituto Nacional de Cinema (INC) foi extinto, em 1975. (RAMOS, 1983, p. 89-116)

6 O filme teve financiamento de um canal de televisão da Alemanha Ocidental, o ZDF (Zweites Deutsches Fernsehen), que apoiava filmes com viés social, aceitando formatos experimentais com o intuito de revelar novos artistas.

discurso fílmico de *Iracema, uma transa amazônica*. Entender o personagem de Sebastião da Silva, um caminhoneiro gaúcho que cruza a Amazônia transportando madeira até São Paulo, apelidado de Tião Brasil Grande, como uma alegoria do discurso dos militares, através de uma figura arrogante, hipócrita e exploradora, é palpável para qualquer expectador. Temos nesse personagem a principal e mais evidente crítica de todo o filme, visto que seu envolvimento na narrativa é carregado de símbolos que o colocam no lugar do opressor, do colonizador, ou, como aponta Paulo Emílio Sales Gomes, do *ocupante*. Tião é a expressão do discurso de integração nacional, aquele mesmo que incentiva uma ocupação de um *vazio demográfico* que, na realidade, era um espaço já ocupado, mas por seres invisíveis perante o olhar do ocupante. Suas falas desqualificam o modo de vida dos habitantes da região amazônica durante todo o decorrer do longa, sendo que em nenhum momento o gaúcho valoriza algo ou alguém que conheceu durante sua viagem pela Transamazônica. O choque cultural entre ele e os amazônicas - indígenas, caboclos, ribeirinhos ou outros moradores dos centros urbanos -, praticado através da imposição de costumes, práticas econômicas, estruturas sociais, entre outras tantas coisas, rouba a subjetividade dos habitantes da região que, originalmente, constituíam-se em indígenas. Como Márcio Souza coloca, a colonização da região amazônica foi consolidada através da negação da alteridade indígena e “com o sequestro da alteridade do índio, ficou sequestrada também a Amazônia” (SOUZA, 2019, p. 88). Por tanto, Tião Brasil Grande não representa somente a ditadura militar, mas também os ocupantes que, incentivados pelo discurso de ocupação, reproduzem as práticas colonizadoras de exploração e repressão dos povos originalmente pertencentes à região, furtando-lhes não somente suas identidades, mas também seu território. Essa questão de roubo de subjetividade não é evidenciada apenas pela relação de Tião com a Amazônia, seus habitantes e com Iracema, mas também no contato da menina com a modernização do território onde vive, visto que a partir do momento em que Iracema chega na cidade de Belém e se separa de sua família, nos primeiros minutos do filme, sua identidade como ribeirinha, descendente de indígenas, é sufocada pelas violências da vida urbana, a colocando em um lugar ainda mais marginalizado, buscando a prostituição para conseguir se integrar à vida capitalista.

Na última cena do filme, em que Tião Brasil Grande abandona pela segunda vez Iracema, em uma situação de total degradação física e social – pobre, alcoolizada, sem dentes e se prostituindo em um bordel de beira de estrada -, o longa reproduz, metaoricamente, o mesmo que o regime militar cometeu com a natureza e os habitantes da Amazônia, que foram utilizadas de acordo com os interesses do capitalismo e da modernização acelerada do país, que deixou o povo da região em uma situação de exploração e desigualdade social ainda pior do que a que eles se encontravam no período anterior ao da construção da rodovia. Nas fronteiras do discurso fílmico de *Iracema*, Tião é uma alegoria de um passado colonial que se mantém vivo nas relações de conquista e opressão, sendo que “o ditador contemporâneo é retratado como o herdeiro moderno dos conquistadores” (STAM, 2008, p. 26) e, ao carregar com si o discurso oficial da ditadura, Tião simboliza as forças colonizadoras de um passado que se faz presente no cotidiano dos marginalizados. Já a Iracema de Jorge Bodanzky e Orlando Senna é a alegoria do futuro da nação do Brasil Grande, da ditadura militar, representando aqueles que são os brasileiros originais: mestiços, pobres, moradores do interior ou de áreas rurais e trabalhadores vítimas

da exploração social. O que *Iracema, uma transa amazônica* intenciona retratar são as fraturas sociais decorrentes do descaso e da exploração, do abandono e da marginalização desse povo que na luta de classes, como afirmaria Benjamin, fica com a pior parte do progresso histórico burguês: com a catástrofe.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COIMBRA, Cecília Maria Bouças. Doutrinas de segurança nacional: banalizando a violência. IN: **Psicologia em estudo**. DPI/CCH/UEM. v. 5, n. 2, p. 1-22. 2000.
- COIMBRA, Marcos da Silva; Coutinho, Eduardo de Faria. Do livro ao filme: uma trajetória de *Iracema*. IN: **IPOTESI**, Juiz de Fora, v. 13, n. 1, p. 89-101, jan./jul. 2009.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- MICHELSON, Annette. *Kino-eye the writings of Dziga Vertov*. Trad. Kevin O'Brien, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1984.
- NAPOLITANO, Marcos. **O regime militar brasileiro**: 1964-1985. São Paulo: Editora Atual, 1998.
- RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema Verdade no Brasil. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **Documentário no Brasil**: tradição e transformação. São Paulo: Summus, 2004.
- RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, estado e lutas culturais**: anos 50, 60 e 70. Coleção Cinema. Editora Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1983.
- RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Contraponto: Rio de Janeiro, 2012.
- SOUZA, César Martins de. **Ditadura, grandes projetos e colonização do cotidiano da Transamazônica**. IN: Revista Contemporânea – Dossiê 1964-2014: 50 anos depois, a cultura autoritária em questão. Ano 4, nº 5. 2014, vol. 1. ISSN: 2236-4846.
- SOUZA, Márcio. **História da Amazônia**: do período pré-colombiano aos desafios do século XXI. Rio de Janeiro: Record, 2019.
- STAM, Robert. **Multiculturalismo tropical**: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- XAVIER, Ismail. *Iracema*: o cinema-verdade vai ao teatro. IN: **Revista Devires**, Belo Horizonte, V.2, N.1, p.70-85, jan-dez. 2004.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo, Paz e Terra. 2005.

UMA LONGA VIAGEM (2011), DE LUCIA MURAT: O TRAUMA E O TESTEMUNHO DO SOBREVIVENTE NAS INSTÂNCIAS DAS MEMÓRIAS PESSOAL E COLETIVA DA HISTÓRIA BRASILEIRA

Rafaella Maria Bossonello BIANCHINI¹

Universidade Federal de São Carlos – UFSCar²

rafaellabianchini@yahoo.com.br

RESUMO

O documentário *Uma longa viagem* (2011), de Lucia Murat, através múltiplas camadas de recursos narrativos, estéticos e de recolha de arquivo acessa e esmiúça memórias em busca de uma releitura do passado, perpassando instâncias coletivas e pessoais de memórias sobreviventes: a do passado histórico e político social dos anos de 1960 e 1970, a geracional e a pessoal e familiar. A narrativa filmica, construída e refletida por uma autora que é co-protagonista dessas memórias e pelo seu personagem objeto, criam um novo documento sobre o passado, ressignificado pelo cinema. Este trabalho busca analisar as implicações do testemunho do trauma histórico em filmes documentais em que a memória sobrevivente deste testemunho é também a do próprio autor. Essa reflexão se dará através principalmente através das discussões trazidas por Márcio Seligmann-Silva (2008) e também através de autores como Leonor Arfuch (2010), Ecléa Bosi (2013), Philippe Dubois (2004) e outros.

PALAVRAS-CHAVE: Lucia Murat, Cinema e memória, Trauma e testemunho, História Brasileira do século XX, Documentário contemporâneo brasileiro.

RESUMO EXPANDIDO

Introdução

A produção latina de documentários de temática político-social fornece olhares múltiplos sobre a construção da memória. Os trabalhos contemporâneos têm conduzido rumos cada vez mais íntimos, utilizando-se de vozes narrativas testemunhais de familiares sobreviventes de traumas históricos, e muitas vezes, apresentando documentaristas em processo de busca e/ou tendo o documentarista como o sobrevivente em si que, neste caso, apresenta seu próprio testemunho e busca pela ressignificação da própria memória de sobrevivente. Jean-Claude Bernardet (2005) coloca como alguns dos aspectos caros aos documentários de busca a formulação do “eu” do cineasta enquanto personagem e a característica de modelar a narrativa como se esta estivesse “em processo”. Em reflexões passíveis de diálogo com esses caminhos documentais contemporâneos, outros autores, como Francisco Elinaldo Teixeira (2004), discutem sobre as vozes e o olhar para o outro, o local do autor e outras questões trazidas à tona pela cena documental brasileira atual.

¹ Bolsista CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior). Mestranda na linha de Pesquisa de Narrativa Audiovisual sob a orientação da Profa. Dra. Josette Maria Alves de Souza Monzani.

² Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som (PPGIS), do Centro de Educação e Ciências Humanas (CECH), da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

O longa-metragem *Uma Longa Viagem* (2011), da cineasta brasileira – e ex-presa política do regime militar brasileiro – Lucia Murat, narra a história de três irmãos, incluindo a própria documentarista, tendo como fio condutor a jornada do irmão caçula, Heitor, que é levado pela família para o exterior a fim de se distanciar da luta estudantil contra a ditadura militar e evitar a trajetória de vida de sua irmã (militante de esquerda perseguida pelo regime político), porém acaba envolvido em uma viagem pelo mundo e pelas drogas que dura dez anos.

O filme também é, indiretamente, uma autobiografia da documentarista e de suas memórias durante a prisão política no DOI-CODI. Os espaços que Lucia Murat percorre na busca pelas suas memórias enquanto presa política abordam questões levantadas por Arfuch (2010) sobre o espaço biográfico em um exercício constante de uma narrativa que é ao mesmo tempo biografia e autobiografia, espaço de memória pessoal e espaço histórico. As questões da repressão da Ditadura Militar, da resistência e do envolvimento de toda uma geração (direta ou indiretamente) estão em primeira pessoa, trazendo o testemunho de uma sobrevivente que é também a autora do filme.

A obra traz múltiplas camadas que ajudam a construir o testemunho através de recursos narrativos, estéticos e de recolha de arquivo (como fotografias de acervo pessoal e excertos de obras audiovisuais de fontes externas; depoimentos; performance; narração verbal; edição de imagens e de sons por sobreposição e justaposição temática alternada, entre outros modos), que acessam e esmiúçam memórias em busca de uma releitura do passado, daí extraíndo significações múltiplas e atuais, em instâncias coletivas e pessoais de memórias sobreviventes: a do passado histórico e político social dos anos de 1960 e 1970, a geracional e a pessoal e familiar.

A narrativa fílmica, construída e refletida por uma autora que é co-protagonista dessas memórias e pelo seu personagem objeto, criam um novo documento sobre o passado, ressignificando-se através da representação cinematográfica. No presente trabalho, analisamos caminhos do testemunho do sobrevivente (SELIGMANN-SILVA, 2008) em *Uma longa viagem* (Lucia Murat, 2011) e igualmente a angústia da suposta responsabilidade pela sobrevivência em si, que é levantada nesse tipo de testemunho através do artigo *Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas*, publicado em 2008, de Márcio Seligmann-Silva.

Uma longa viagem através da memória

Desde o início da obra de Lucia Murat enquanto cineasta – entre ficções e não-ficções – é perceptível a sua preocupação com a condição da sobrevivência. Grande parte dessa condição de sobrevivência se relaciona ao trauma histórico da Ditadura Militar Brasileira (1964-1985), e ainda outras obras dialogam também com outros traumas históricos brasileiros como o genocídio negro e o impacto do apagamento da cultura indígena desde a colonização até a atualidade. No documentário *Uma Longa Viagem* (2011), Murat constrói uma narrativa, ao mesmo tempo tão

familiar e pessoal quanto nacional, que expõe seu próprio trauma histórico: a prisão política e a tortura durante o regime ditatorial, o caminho de exílio, fuga e posteriormente loucura do irmão Heitor (personagem central da narrativa), bem como o luto e a necessidade de fala perante a recente morte do irmão mais velho de ambos, Miguel.

Na narração de Lucia Murat, trazendo como um de seus questionamentos principais: “*o que fazer diante da morte além de chorar ininterruptamente?*”. Ao passo que a resposta, ao menos aqui, é óbvia: um filme. E o que é um filme de não-ficção com uma autora que se coloca tantas vezes em primeira pessoa se não um encadeamento de memórias, suscitadas ou mesmo refletidas também por outros documentos? Ora, então além de chorar ininterruptamente, o sobrevivente também narra, pois tem a necessidade de contar, segundo Seligmann (2008), justamente para poder sobreviver:

[...] podemos caracterizar, portanto, o testemunho como uma atividade *elementar*, no sentido de que dela depende a sobrevida daquele que volta do *Lager* (campo de concentração) ou de outra situação radical de violência que implica esta necessidade, ou seja, que desencadeia esta carência absoluta de narrar. (SELIGMANN, 2008: 66)

Entretanto, a narrativa do trauma que chamamos de *testemunho* quase sempre foi vista com muitas problemáticas pelas ciências humanas, mesmo que recorra sobre ela uma natureza única de retorno à experiência da catástrofe histórica. Isto porque a testemunha, o sobrevivente, mais reflete com olhos presentes diante do passado do que formula o evento histórico de forma “pura”. Há, portanto, que se entender o trauma histórico tanto na instância individual quanto na instância coletiva, pois “a memória do trauma é sempre uma busca de compromisso entre o trabalho de memória individual e outro construído pela sociedade” (SELIGMANN, 2008: 67).

Primeiramente, devemos considerar uma verdade factual: nem todas as vítimas da Ditadura Militar Brasileira puderam testemunhar como Lucia, quiçá representar esse testemunho através de uma linguagem artística como o cinema. Nem todas, pois um número considerável viveu a experiência até o seu esgotamento a ponto de ser, inclusive, “engolido” por ela. Muitos corpos e sangue reposam sobre essa catástrofe histórica brasileira. Nem por isso são menos intensos os fantasmas que habitam as vítimas vivas; fantasmas como o do “eu sobrevivi” e do “eu não enlouqueci após sobreviver”. É interessante, para exemplificar isso, esse trecho da narração de Lucia Murat, ao refletir sobre o irmão que, levado pelas drogas que consumiu durante o auto-exílio, precisou passar por várias internações psiquiátricas: “Houve um momento nos anos sessenta em que a loucura tinha um charme. Como se fosse sinônimo de liberação. Eu sempre senti, por exemplo, que enlouquecer depois de ter sido torturada era mais digno.” (*Uma longa viagem*, Lucia Murat, 2011).

Mas Lucia Murat não enlouqueceu. Tornou-se cineasta. Persistiu, no entanto, o trauma, “a memória que não passa” (SELIGMANN, 2008: 69), que lhe é tão caro tema em tantas de suas obras e primordialmente nesta. E fez do cinema seu modo de imaginação para enfrentar a sobrevivência da memória.

A imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração. A literatura é chamada diante do trauma para prestar-lhe serviço. *Et pour cause*, se dermos uma pequena olhada sobre a história da literatura e das artes veremos que os serviços que elas têm prestado à humanidade e seus complexos traumáticos não é desprezível. (SELIGMANN, 2008: 70).

O imagético torna-se a memória narrada e não de qualquer forma: Murat recorre muitas vezes a uma estética e montagem do vídeo que sobrepõe e justapõe memórias e personagens, locais e acervos fotográficos como bem demonstrou Dubois em Cinema, Vídeo, Godard (2004). Como na maravilhosa sequência em que o Heitor jovem que tem vida na encenação de Caio Blat “se encontra” no relato do Heitor atual entrevistado. O depoimento se sobrepõe em fotos e letras e, em seguida, pelas vozes e divisão da tela em dois até a sincronia verbal e gestual completa. Assim é a memória, não? Uma sobreposição de fatos, de tempo, de confusões e sincronias. O passado e o presente é muito bem elaborado por Murat tanto na estética quanto no encadeamento da narrativa e levanta questões, inclusive, sobre o ensaio fílmico (embora esta seja uma questão para outro momento).

Considerações Finais

Diante de tantas lacunas históricas existentes na América Latina e, principalmente, no Brasil (onde sequer houve uma possibilidade de justiça efetiva para o trauma histórico dos presos, mortos e desaparecidos políticos) na reflexão sobre as Ditaduras e diante da ausência de locais de fala para o testemunho dos sobreviventes, recorrer às representações imagéticas – neste caso, cinematográficas – que resgatem testemunhos biográficos e/ou autobiográficos pode ser uma forma de evitar o apagamento causado pelo negacionismo (SELIGMANN, 2008: 75) iminente em nossa sociedade. Principalmente considerando um momento político presente que insiste em distorcer inúmeros fatos históricos. Obviamente que se o próprio testemunho em si é visto de certa forma como “impuro”, a representação dele também não é “pura”, mas de certo é rica para a reflexão histórico-social e para a preservação contra o negacionismo.

BIBLIOGRAFIA

- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- BERNARDET, Jean-Claude. Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro. In: LABAKI, Amir e MOURÃO, Maria Dora (Orgs.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. Cap. Conferências e debates, p.209-230.
- BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória**. São Paulo: Ateliê, 2003.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- FERREIRA, M. M. e AMADO, J. (Orgs.). **Usos e abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1996.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Revista de Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, Vol. 20, nº1, p.65-82, 2008.
- SIRINELLI, Jean-François. A geração. In: FERREIRA, M. M. e AMADO, J. (Orgs.). **Usos e abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1996. Cap. 9, p.131-137.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Eu é outro: documentário e narrativa indireta livre. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). **Documentário no Brasil**: tradição e transformação. São Paulo: Summus Editorial, 2004. Cap. Metamorfoses de um gênero: documentários em tempos de proliferação dos híbridos, p.29-67.

DESNECESSIDADE DA AMÉRICA LATINA?

Victor Santos Vigneron de la JOUSSELANDIÈRE

Universidade de São Paulo/Escola Lourenço Castanho

victorvig@gmail.com

RESUMO

Este trabalho tem como propósito apresentar um itinerário de pesquisa no Arquivo Paulo Emílio Salles Gomes da Cinemateca Brasileira. Trata-se de aferir em que medida a documentação relativa à América Latina constitui um campo particular de interesse de Salles Gomes. Ainda que sua trajetória tenha sido marcada por um progressivo afastamento em relação aos parâmetros constituídos pela crítica da Europa Ocidental e dos Estados Unidos, pouco se sabe a respeito do papel desempenhado por outros recortes filmográficos (América Latina, África) em suas reflexões. Embora aquela grade de leitura seja sugerida pelo próprio crítico em muitas de suas intervenções públicas nos anos 1970, a pesquisa com a documentação privada permite identificar caminhos complementares ou divergentes em relação a essa abordagem. Com isso, trata-se de identificar o conjunto de documentos que fazem referência à América Latina, procurando estabelecer as modulações que esse tema sofre ali entre os anos 1930 e 1970.

Palavras-chave: América Latina, crítica, cinema, Salles Gomes.

RESUMO EXPANDIDO

A noção de “desnecessidade”, empregada em outro contexto pelo crítico Paulo Emílio Salles Gomes, aparece no título deste trabalho no sentido de colocar em evidência o problema da posição que a América Latina possui na sua obra. Nos seus textos públicos e privados escritos entre 1934 e 1977, as referências à região são poucas quando comparadas às menções feitas aos Estados Unidos ou à Europa Ocidental. Aliás, tornou-se comum entre os comentadores articular a trajetória de Salles Gomes a um progressivo afastamento em relação a tais polos, sobretudo aquele representado por sua formação afrancesada. Afinal, parte significativa da formação do crítico deu-se em duas estadias na França (1937-1940 e 1945-1954) e tomou forma em seu estudo sobre Jean Vigo, publicado primeiro naquele país (1957). A partir de sua volta definitiva ao Brasil, em 1954, Salles Gomes demonstrou um interesse cada vez mais marcado pelo cinema brasileiro, tendência que se adensaria ao longo do tempo. A análise dessa trajetória como “conversão” seria endossada pelo próprio autor, em textos e entrevistas como “Eu só gostava de cinema estrangeiro” (*Cinegrafia*, 1974; SALLES GOMES, 2014, p. 78). Diante disso, o objetivo deste comentário é duplo: por um lado, separar noções como “estrangeiro” e “cosmopolita” de uma vinculação exclusiva com os contextos europeu e estadunidense; por outro lado, identificar nela a parte que cabe à América Latina.

Referindo-se posteriormente a sua turbulenta entrada na cena política e artística paulistana em 1935, Salles Gomes nota: “aderia a tudo que me parecia moderno: comunismo, aprismo, Flávio de Carvalho, Mário de Andrade, Lasar Segall, Gilberto Freyre, Anita Malfatti, André Dreyfus, Lenine, Stalin e Trotsky, Meyerhold e Renato Viana” (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 440). Essa

abertura a orientações por vezes contraditórias dá um indício de um dos primeiros interesses do crítico em relação à região, a Aliança Popular Revolucionária da Americana, APRA. O jovem Salles Gomes tomara contato com esse movimento que propugnava uma articulação regional no contexto da movimentação política que se esboçava à esquerda no contexto imediatamente anterior à repressão que se seguiu à Intentona Comunista, em finais de 1935. Esse interesse pelas iniciativas políticas regionais, expresso em algumas correspondências¹, se articula ao artigo “Considerações sobre o artista revolucionário na sociedade burguesa” (*Movimento*, 1935), onde discute a obra do pintor uruguai, radicado na Argentina, Guillermo Facio Hebequer (SALLES GOMES, 1986, p. 30-34).

Sabe-se que Salles Gomes começou a se interessar pelo cinema durante sua primeira estadia na França, em fins dos anos 1930. Mas a primeira referência ao cinema latino-americano teria lugar apenas em 1953, em “Veneza 52” (*Anhembí*). Última parte de uma série de artigos em que comenta o Festival de Veneza do ano anterior, este artigo estabelece um recorte regional em que são comentados filmes da Ibero-América, com referências a México, Espanha, Argentina e Brasil². A produção mexicana talvez constitua aqui um caso especial, mesmo que a produção de Emilio Fernández seja avaliada negativamente. Isso porque, ao notar o enfraquecimento desse diretor, Salles Gomes de certa forma remete sua avaliação à recepção positiva que seus filmes tiveram na crítica europeia de inícios dos anos 1950.

Seja como for, o retorno de Salles Gomes ao Brasil inicia um período de aproximação com instituições cinematográficas dos países vizinhos, sobretudo da Argentina e do Uruguai. Já em 1956, por exemplo, encontrava-se constituída a Seção Latino-Americana da Federação Internacional de Arquivos de Filmes, a partir da articulação das cinematecas dos três países³. Além disso, a realização de festivais de cinema na região, em São Paulo, Punta del Este e Mar del Plata, também constitui uma rede de relações que seria importante para as retrospectivas organizadas pela Cinemateca Brasileira⁴. Os contatos mais diretos documentados são feitos com a Cinemateca Argentina e dão conta não apenas da rede de contatos com figuras como Rolando Fustiñana e

1 Na correspondência passiva de Salles Gomes encontram-se cartas de 1935 de André Townsend Ezcurra (CP 0059) e Guillermo Renan Hohagen (CP 0062), ambos da seção argentina da APRA. Anos mais tarde, em 1947, Antonio Cândido se refere em carta a Salles Gomes, à “traição” de Victor Raúl Haya de la Torre, principal líder aprista peruano (CP 0459). Os códigos referem-se à base de dados da Cinemateca Brasileira. A referência à APRA, bem como à Revolução Mexicana, apareceria ainda num importante documento político escrito pelo por Salles Gomes nos anos 1940, a “Plataforma da nova geração” (SALLES GOMES, 1986, p. 92).

2 No caso argentino, a referência ao peronismo também se conecta ao aparecimento do tema em outros documentos, como na já citada carta de Antonio Cândido (CP0459), mas sobretudo no artigo não publicado “Vargas et son testament politique” (PI 0066).

3 Mencionada no folheto “O que é uma Filmoteca” (PI 0742), de 1956, que também cita a contribuição do apoio de cinéfilos argentinos e peruanos à campanha de contratipagem do material da Filmoteca do MAM.

4 Na correspondência passiva de Salles Gomes, encontra-se um convite para participar do Festival de Punta del Este de 1955 (CP 1182) e dois convites para participar do Festival de Mar del Plata em 1959 (CP 1017 e CP 1019). A recusa de participar no festival argentino também está documentada (CA 0282).

Guillermo Fernández Jurado, mas também de uma convergência quanto à avaliação da situação das instituições de preservação nos dois países⁵.

Esses contatos, paradoxalmente, ocorrem num momento de refluxo das menções à produção latino-americana em suas intervenções públicas. Em sua série mais estável, os artigos publicados no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo* entre 1956 e 1965, Salles Gomes não faz qualquer alusão a filmes da região, centrando-se no aprofundamento das questões atinentes ao cinema brasileiro e na apresentação da filmografia clássica dos Estados Unidos e da Europa Ocidental. Há aqui um deslocamento na abordagem, de modo que a América Latina é mencionada, aqui e ali, com referência à sua “cultura cinematográfica”, isto é, com referência à teia social mobilizada pelo cinema (ZANATTO, 2018). Aparecem, em 1961, dois artigos intitulados “Rudá na Unesco” e “Situação latino-americana” (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 345-348), onde, a propósito de um relatório apresentado numa reunião da Unesco por Rudá de Andrade, Salles Gomes nota a semelhança dos demais países latino-americanos com o Brasil, marcados todos por um circuito cultural “cosmopolita” nas grandes cidades e pela centralidade dos cineclubs no interior. Nesses mesmos anos, Argentina e México são evocados como contraponto à experiência industrial fracassada da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Nos artigos “Ao futuro prefeito” e “Uma revolução inocente”, de 1961, Salles Gomes aventa como resposta ao problema da distribuição dos filmes produzidos no Brasil a constituição de um sistema alfandegário análogo ao existente naqueles dois países, citados entre outros exemplos (SALLES GOMES, 2016, p. 84-94). O que se observa em todos esses artigos é que a América Latina aparece de forma quase que instrumental, seja como desdobramento das formulações apresentadas em 1960 em “Uma situação colonial?” (SALLES GOMES, 2016, p. 47-54), a respeito da cultura cinematográfica, seja alinhada a outros exemplos na discussão sobre os dilemas da Vera Cruz.

De fato, o início dos anos 1960 marca um momento em que a obra de Salles Gomes se dá mais diretamente com o problema do “subdesenvolvimento” ou da “situação colonial”, onde entra na ordem do dia a preocupação com uma articulação nacional da cultura cinematográfica. Daí a participação do crítico em iniciativas como a Primeira Convenção da Crítica Cinematográfica (1960), a criação do curso de cinema na Universidade de Brasília (1963-1965) e a CPI do Cinema (1964). E é significativo que ao lado desse influxo nacionalista, é na condição de espectador que Salles Gomes assiste aos tímidos compromissos de articulação regional feitos por Walter da Silveira em nome da Cinemateca no Festival de Cinema Latino-Americano de Sestri Levante (1962)⁶. Essa diminuta presença do problema regional na obra do crítico pode ser considerada mais uma de suas diferenças com relação ao tom adotado pelos diretores articulados ao que viria a ser conhe-

5 Na correspondência passiva de Salles Gomes encontram-se uma carta de José Claudio (?), de 1956, dando conta de seus contatos com a Cinemateca Argentina e com a revista *Gente de cine* (CP 0960), e uma carta de Fernández Jurado, já de 1963, dando conta da situação penosa da Cinemateca Argentina (CP 1663).

6 Na correspondência passiva de Salles Gomes, o tema é mencionado em carta de Walter da Silveira (CP 1674) e de Gustavo Dahl (CP 1553).

cido como Cinema Novo (PINTO, 2008)⁷.

Mas há uma inflexão profunda das formulações e das estratégias de Salles Gomes com o advento do Regime Militar, sobretudo após sua participação da demissão coletiva ocorrida na Universidade de Brasília, em 1965. E gostaria de propor que a forma como o tema latino-americano é abordado também muda no início dos anos 1970, na caneta de um intelectual em busca de novas formas de atuação institucional. O artigo “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” (*Argumento*, 1973; SALLES GOMES, 2016, p. 186-205) é uma das cristalizações desse movimento e nele é possível notar já algumas reflexões que empregam a região sem supor aquele tom instrumental presente nos artigos do *Suplemento Literário*. No ensaio de 1973, o crítico diferencia o estado subdesenvolvido do cinema árabe e indiano em comparação com o cinema japonês. Esses três exemplos servem pra introduzir o caso brasileiro, marcado por uma especificidade: “A situação cinematográfica brasileira não possui um terreno de cultura diverso do ocidental onde possa deitar raízes” (SALLES GOMES, 2016, p. 189). Embora essa citação introduza apenas o caso brasileiro, essa continuidade cultural em relação ao Ocidente, que diferencia este caso de Índia ou dos países árabes, pode talvez ser extrapolada para a região se tomarmos o quadro da produção do autor nesses mesmos anos. Por um lado, porque as menções à América Latina abundam em outro texto fundamental escrito em 1973 e publicado em 1977, a obra de ficção *Três mulheres de três PPPês* (EULÁLIO, 2007). Por outro lado, pelo esboço de um enraizamento de uma perspectiva latino-americana no manuscrito “Cantor operário”, de 1976, conjunto de anotações feitas durante um congresso em Bogotá, onde aparece com força a noção de “dependência” e a necessidade de localização dos elementos originais, recriados, independentes ou libertadores, bem como uma menção ao esforço chileno para atingir a libertação cultural⁸.

BIBLIOGRAFIA

- EULÁLIO, Alexandre. “Paulo Emílio contista satírico” Em: SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Três mulheres de três PPPês*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 154-157.
- PINTO, Pedro Plaza. *Paulo Emílio e a emergência do Cinema Novo: débito, prudência e desajuste no diálogo com Glauber Rocha e David Neves*. Tese (doutorado em Ciências da Comunicação) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Veneza 52” Em: *Anhambi*, n. 27, v. IX, 1953, p. 584-589.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, 2 v.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo/Rio de Janeiro: Brasiliense/Embrafilme, 1986.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Encontros: Paulo Emílio Sales Gomes*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Uma situação colonial?* São Paulo: Companhia da Letras, 2016.
- ZANATTO, Rafael. *Paulo Emílio e a Cultura Cinematográfica: crítica e história na formação do cinema brasileiro (1940-1977)*. Tese (doutorado em História) - Universidade Estadual Paulista, Assis, 2018.

7 Ainda na correspondência passiva de Salles Gomes, entre 1961 e 1962, o impacto do cinema argentino e cubano fica evidenciado (com sinal positivo ou negativo) em nomes como Joaquim Pedro de Andrade (CP 1562) e Gustavo Dahl (CP 1553). Em carta a Dahl de 1962 Salles Gomes se refere a sua “incuriosidade” com relação ao cinema oriundo da Revolução Cubana (CA 0648).

8 “Cantor operário” (PI 0679) se liga a um congresso realizado em Bogotá, cujos convites encontram-se na correspondência passiva de Salles Gomes (CP 1309 e CP 1328), assim como a menção uma publicação decorrente do evento (CP 1442). Em 1974, numa carta de solidariedade a Salles Gomes pela ameaça de demissão na Universidade de São Paulo, Cecília Guarnieri mencionava a queda de Salvador Allende (CP 1753).

SONOFILMS E AS PRODUTORAS CINEMATOGRÁFICAS ARGENTINAS

Vitor Ferreira PEDRASSI

PPGIS - UFSCar

vitorpedrassi@yahoo.com.br

RESUMO

A Sonofilms, uma das principais produtoras do cenário brasileiro na década de 1930 e 1940, torna-se conhecida graças ao seu modo de produção que a diferenciava de suas contemporâneas nacionais, a Cinédia e a Brasil Vita Filme, em que buscava uma produção em larga escala com o mínimo de investimento possível. A empresa possuía um esquema próprio de distribuição e um sistema de lançamentos constituído por um filme-revista no carnaval e adaptações teatrais no meio do ano, sempre voltados especificamente para o mercado. A presente comunicação tem por objetivo investigar se a produtora teria se assemelhado a alguma outra empresa latino-americana da época, focando a sua análise nas produtoras argentinas.

PALAVRAS-CHAVE: Indústria cinematográfica, Sonofilms, produção.

RESUMO EXPANDED

A Sonofilms foi uma das principais produtoras cinematográficas brasileiras da década de 1930. Ela se caracterizou pelas suas produções baratas e rápidas que buscavam grande sucesso de público, tentando aliar o mínimo de investimento possível com o máximo retorno financeiro, demonstrando certa “consciência” da realidade do mercado brasileiro (GALVÃO; SOUZA, 1987: 56; VIEIRA, 1987: 151). Propriedade de Alberto Byington Jr. e Wallace Downey – que também trabalhavam em outros ramos da indústria cultural da época, como o rádio e a música –, a empresa, portanto, diferenciava-se de suas contemporâneas nacionais, como a Cinédia e a Brasil Vita Filme, que tinham maiores ambições artísticas e sociais nos seus filmes.

A presente comunicação, então, tem por objetivo compreender se a produtora, tão diferente dentro dos padrões brasileiros, se assemelhava a alguma outra empresa latino-americana da época. Para isso, compara a Sonofilms com as companhias argentinas a partir dos estudos de Arthur Autran, que já há alguns anos vem estudando as relações entre essas duas indústrias.

A ligação de Byington e Downey com a produção de filmes data do começo da década de 1930. Em 1931, eles lançam em São Paulo o filme *Coisas Nossas*, dirigido por Downey e produzido por Byington, através de sua empresa Byington & Cia. O filme foi o primeiro longa-metragem no Brasil a possuir vozes, ruídos e músicas totalmente sincronizados. A obra apresentava uma série de números musicais com artistas do rádio e da indústria fonográfica, intercalados com cenas cômicas, e foi grande sucesso de público, que finalmente pôde ver seus artistas preferidos na tela do cinema (MIRANDA, 2015).

Poucos anos depois, após a dissolução da parceria, Downey associa a fórmula desse filme com o teatro de revista e o carnaval e cria o filme-revista – subgênero constituído pelo encadeamento de performances musicais e esquetes cômicos, em que o enredo fica em segundo plano. Como o carnaval é peça central em grande parte dessas obras, elas são utilizadas muitas vezes dentro da então nascente indústria cultural para o lançamento de sambas e marchinhas para o período

momesco. Através de sua Waldow Films, produz, em parceria com a Cinédia, *Alô, alô, Brasil!* (Wallace Downey, João de Barro e Alberto Ribeiro, 1935), *Estudantes* (Wallace Downey, 1935) e *Alô, alô, carnaval!* (Adhemar Gonzaga, 1936), grandes sucessos de público.

Vendo o êxito desses filmes, Byington se muda para o Rio de Janeiro e cria a Sonofilms junto com Downey – que acaba dissolvendo a Waldow após a produção de *João Ninguém* (Mesquita, 1936). A empresa lança dez longas-metragens nos cinemas brasileiros e torna-se conhecida por apresentar um filme-revista durante o carnaval e mais outras adaptações teatrais no meio do ano – em geral, comédias ligeiras.

Suas primeiras produções são *O bobo do rei* (Mesquita, 1937), adaptado de peça de Joracy Camargo, e *Bombonzinho* (Joracy Camargo, 1937), de Viriato Correia. Após o lançamento dessas obras, em novembro de 1938, a Sonofilms abre estúdio próprio, um antigo armazém de café localizado na Rua Venezuela, nº 145, no Cais do Porto, propiciando-a a sair de um pequeno estúdio improvisado em um pavilhão da Feira de Amostras em que havia filmado esses dois filmes e que também havia servido como estúdio para a Waldow (MIRANDA; RAMOS, 2012: 672).

O primeiro longa a ser filmado no novo estúdio é *Banana da terra* (Ruy Costa, 1939), um legítimo filme-revista lançado durante o carnaval. Depois desse filme, são lançados *Futebol em família* (Ruy Costa, 1939), adaptação teatral de uma peça de Antonio Faro e Silveira Sampaio, e *Anastácio* (João de Barro, 1939), um melodrama adaptado da obra de Joracy Camargo. Para o carnaval seguinte, a produtora põe no mercado o seu segundo filme-revista, *Laranja da China* (Ruy Costa, 1940). No mesmo ano, produz *Pega ladrão!*, de Ruy Costa, e *O simpático Jeremias*, dirigido por Moacyr Fenelon, sendo o último também uma adaptação do teatro, agora de Gastão Tojeiro.

Ainda neste ano, como aponta Freire (2011: 281), a empresa decide começar a produzir obras de gêneros mais prestigiados e Raul Roulien dirige o drama *Asas do Brasil*, sobre o correio aéreo brasileiro. Porém, em 21 de novembro, as instalações da empresa, onde estavam o estúdio e os escritórios da Sonofilms e as gravadoras musicais da Byington & Cia. (BARRO, 2006: 42), sofrem um grande incêndio. Assim, as cópias e negativos de seus filmes e o material filmado por Roulien são perdidos, acarretando grande prejuízo para a companhia.

Para recuperar as perdas, a empresa lança o filme-revista *Céu azul* (Ruy Costa, 1941) no carnaval do ano seguinte. Filmado nos estúdios da Brasil Vita Filme, o longa acaba não dando o retorno esperado e Byington, com os prejuízos dos últimos acontecimentos, decide encerrar a produtora e, segundo Heffner, entrega os direitos da marca Sonofilms para Downey (MIRANDA; RAMOS, 2012: 672). O empresário estadunidense, neste momento, volta para seu país, trabalhando como representante de vários compositores brasileiros que já faziam sucesso por aqui (CASTRO, 2005: 229-30). Byington, por sua vez, continua no Brasil e mantém seus negócios ligados às indústrias fonográfica e radiofônica, mas nunca mais produz filmes (FREIRE, 2011: 282).

Anos depois, Downey volta ao país e decide entrar novamente no mercado cinematográfico. Com a marca Sonofilms, associa-se outra vez à Cinédia e dirige *Abacaxi Azul* para o carnaval de 1944. O filme é um grande fracasso, o que faz Downey, assustado com o aumento dos custos de produção durante os anos que ficou nos Estados Unidos (FREIRE, 2011: 341), desistir da área. O início da relação de Downey e Byington com o cinema no início dos anos 1930 não se dá por acaso. Como aponta Arthur Autran (2012b: 123-4), nesse momento várias produtoras fo-

ram criadas no Brasil e na Argentina. Isso se deu porque havia a expectativa de que o cinema hollywoodiano não conseguiria ultrapassar a barreira da língua com o advento do cinema sonoro. Em terras brasileiras foram criadas, além da Sonofilms, as já mencionadas Cinédia e Brasil Vita Filme, enquanto na Argentina surgiram a Argentina Sono Films em 1931, a Lumiton em 1933 e a Río de La Plata em 1934. Entretanto, enquanto a produção brasileira não cresceu, a argentina saiu de dois longas-metragens em 1932 para chegar a 52 dez anos depois – momento em que o Brasil produziu apenas oito películas. O que poderia ter feito a produção argentina decolar e a brasileira não?

Para responder essa questão, Autran, no mesmo texto, aponta quatro hipóteses: o papel do Estado, o uso de profissionais estrangeiros, a origem profissional dos donos das produtoras e a influência da tradição teatral (p. 124-130). O interessante aqui é destacar como, em alguns sentidos, a Sonofilms poderia se assemelhar mais com as suas contemporâneas argentinas do que com as brasileiras.

Em relação ao Estado, a diferença se daria porque no Brasil, a influência estatal - tardia e com pouco impacto em terras argentinas - teria sido danosa para os produtores brasileiros, pois ela teria se dado com o que o autor chama de um “viés ‘culturalista’” (p. 129), preocupado apenas com os valores culturais em vez de com a construção de uma indústria cinematográfica em si. Segundo ele, “entre o Estado e o público cinematográfico da época, os produtores brasileiros decidiram-se pelo primeiro” (p. 130). A Sonofilms, nesse sentido, atuou de forma diferente. A sua produção era voltada especificamente para o público, com o uso de peças teatrais, músicas e artistas famosos da época. A preocupação com a “alta cultura” por parte da empresa não era grande, mesmo em filmes pretensamente mais sofisticados, como *Anastácio* e *O bobo do rei*.

Quanto ao uso de profissionais estrangeiros, a falta de importação destes para o Brasil teria dificultado a implantação de uma indústria cinematográfica, justamente pela ausência de *know how*. Na Argentina, entretanto, houve uma importação de técnicos muito maior, o que teria acarretado a melhoria do cinema de então e formado novos técnicos no país. A Sonofilms, nesse sentido, não foge muito à regra brasileira. De estrangeiros na empresa, só mesmo Downey e Adam Jacko, fotógrafo argentino que trabalhou para a produtora apenas em seus dois primeiros filmes.

A origem dos donos da produtora se daria pelo fato dos proprietários brasileiros – principalmente, Adhemar Gonzaga, da Cinédia, e Carmen Santos, da Brasil Vita Filme – não serem ligados aos negócios, sejam eles cinematográficos ou não – ele era jornalista e ela uma atriz. Na Argentina, entretanto, Angel Mentasti, dono da Argentina Sono Film, trabalhou no ramo da distribuição cinematográfica - campo em que Byington vai trabalhar em paralelo à Sonofilms com a sua Distribuição Nacional, a DN. Os donos da Lumiton, por sua vez, trabalhavam na indústria radiofônica e nos meios de comunicação, assim como Byington. A ideia aqui é que os donos da Sonofilms se assemelhavam mais aos argentinos, trabalhando efetivamente com negócios em geral, conhecendo o mercado cinematográfico brasileiro – Byington, inclusive, tinha sua própria linha de projetores, o Fonocinex – e produzindo filmes que pudessem atender ao público, tendo como objetivo primordial o lucro.

O último ponto diz respeito à influência da tradição teatral em relação aos dois cinemas. Na Argentina, o teatro popular foi muito utilizado para a produção de filmes. Técnicos transitavam entre as duas áreas e estruturas narrativas do teatro serviam de inspiração para os filmes, com o teatro

de revista e o gênero de comédia *sainette criollo* sendo “bases culturais” para essas produções (p. 127). No Brasil, por sua vez, houve pouca ligação entre as duas áreas. O caso da Sonofilms iria, assim, na contramão do cenário brasileiro.

Todas as produções da empresa de Byington e Downey tinham fortes ligações ou com o teatro de revista ou com o teatro popular. Do teatro de revista, surge a “trilogia de frutas tropicais” (VIEIRA, 1987: 150) e *Céu azul*, enquanto *O bobo do rei*, *Bombonzinho*, *Futebol em família*, *Anastácio* e *O simpático Jeremias* eram adaptações de peças teatrais de sucesso. *Pega ladrão!*, ainda que não fosse exatamente uma adaptação teatral, tinha nomes muito conhecidos do teatro no elenco, como Mesquitinha e Grande Otelo.

Além do fato da Sonofilms também utilizar diretores que tinham experiência com o teatro, como é o caso de Ruy Costa, Joracy Camargo e Mesquitinha, é de se destacar a extrema importância que a música popular tem em seus filmes. Enquanto ela usa e abusa de sambas e marchinhas nos filmes musicais, as produtoras argentinas se utilizam do tango para atrair o público. Ambas, nesse sentido, usam os artistas radiofônicos musicais de sucesso como chamariz de bilheteria. O *star system* cinematográfico é intensamente ligado ao rádio nas duas situações.

A Sonofilms guarda também outras semelhanças com a Argentina Sono Film. Ambas surgem ainda sem um estúdio próprio para a sua produção, ao contrário da Cinédia, por exemplo. A empresa nacional utilizava um pequeno pavilhão improvisado para produzir seus primeiros filmes, enquanto a argentina usava estúdios de outras empresas (AUTRAN, 2012a: 19). Apenas após o lançamento de alguns filmes é que ambas vão procurar construir seus próprios estúdios.

A semelhança também se baseia no estilo de suas produções. Autran comenta sobre a produção da Argentina Sono Film em comparação com a da Cinédia:

Somente após três fracassos de público e por meio da associação com Wallace Downey, a empresa [Cinédia] mudou o eixo da sua produção passando a apostar em musicais com entrechos cômicos e realizados de forma mais leve, além de tentar ampliar os gêneros produzidos. Já na Argentina Sono Film houve uma aposta na rapidez da produção, executando-se logo de início *Tango!* e antes mesmo da sua estréia *Dancing* já se encontrava em produção. E quanto ao tipo de filme temos exatamente o inverso do que foi feito pela Cinédia, ou seja, a produtora argentina partiu de musicais ou comédias ambientados junto às classes populares e só depois passou a apostar em melodramas – mesmo assim recheados de números musicais – e, eventualmente, na ambientação burguesa. (2015: 27)

O que é de se destacar nesse trecho é como a Sonofilms se encaixa nesse estilo de produção, principalmente se pensarmos a empresa como um prolongamento do trabalho de Downey no cinema. Ele começa produzindo exclusivamente filmes musicais na Byington & Cia. e na Waldow Films. Apenas depois do fim da parceria entre a Waldow e a Cinédia, é que ele produz *João Ninguém*, “um produto fora do padrão com o qual Downey viera trabalhando” (AUTRAN, 2018a: 219). Após esse filme, já à frente da Sonofilms, produz mais duas adaptações teatrais mais sofisticadas antes de voltar aos filmes musicais e promover a intercalação entre obras de carnaval e de meio de ano.

É curioso perceber o caminho que Downey percorre, parecido com o da Argentina Sono Film, com o lançamento de comédias musicais para depois entrar em gêneros mais sofisticados. A Sonofilms assemelha-se à ideia argentina de que à medida que a produção ia crescendo, ia também

se sofisticando em relação aos gêneros e às estruturas narrativas, como prova a filmagem de *Asas do Brasil*, interrompida pelo incêndio em suas instalações.

Dessa forma, é instigante notar o quanto a produção da Sonofilms guarda semelhanças com a produção argentina da mesma época. Temos como exemplos a fuga de temas educativos em suas produções e da adulação ao Estado, a aliança com o teatro popular – através de temas, narrativas e técnicos – e o modelo de produção parecido com o da Argentina Sono Film.

Nesse sentido, é de se notar o impacto que o incêndio nos estúdios da produtora causou. Heffner (2009: 31) já comenta que a empresa era um risco calculado por parte de Byington e não admitia reinvestimentos, o que faz com que a empresa abandone o mercado após o lançamento às pressas de *Céu azul*, lançando apenas posteriormente *Abacaxi azul* em uma tentativa fracassada de voltar ao mercado seguindo a fórmula da década anterior. É de se pensar como a empresa poderia ter se colocado no mercado após essa sofisticação gradual de sua produção.

BIBLIOGRAFIA

- AUTRAN, Arthur. Argentina Sono Film e Cinédia: uma comparação. In: **Significação**: Revista de Cultura Audiovisual, v. 42, p. 15-28, 2015.
- _____. Aspirações industriais - avanços na Argentina e no México, estagnação no Brasil nos anos 1930-1940. In: **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, p. 31-35, 01 out. 2012a.
- _____. Cidadão Downey. In: MAIA, Guilherme; ZAVALA, Lauro. (orgs.). **Cinema musical na América Latina: aproximações contemporâneas**. Salvador: EDUFBA, 2018a.
- _____. O cinema brasileiro nas telas argentinas no período clássico (1933-1954). In: **Anais do XXVII Encontro Anual da Compós**, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018b.
- _____. Sonhos Industriais: O Cinema de Estúdio na Argentina e no Brasil nos anos 1930. In: **Revista Contracampo**, nº. 25, dez de 2012. Niterói: Contracampo, 2012b. p. 117-132.
- BARRO, Máximo. **Moacyr Fenelon e a criação de Atlântida**. São Paulo: SESC São Paulo, 2006.
- BIBLIOTECA NACIONAL**. Disponível em: <<https://www.bn.br/>>. Acesso em: jun. 2019.
- CINEMATECA Brasileira**. Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/>>. Acesso em: jun. 2019.
- FREIRE, Rafael de Luna. **Carnaval, mistério e gângsters**: o filme policial no Brasil (1915-1951). Tese (Doutorado em Comunicação), Universidade Federal Fluminense. Niterói, p. 504, 2011.
- _____. Da geração de eletricidade aos divertimentos elétricos: a trajetória empresarial de Alberto Byington Jr. antes da produção de filmes. In: **Estudos Históricos**, v. 26, jun. 2013. Rio de Janeiro: FGV, 2013. p. 113-131.
- GALVÃO, Maria Rita; SOUZA, Carlos Roberto de. Cinema brasileiro 1930/1960. In: **CICLO de cinema brasileiro**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1987.
- HEFFNER, Hernani. Aproximações a uma antiga economia do cinema. In: FREIRE, Rafael de Luna; GATTI, André Piero (orgs.). **Retomando a questão da indústria cinematográfica brasileira**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural: Tela Brasilis, 2009.
- _____; RAMOS, Lécio Augusto. **Edgar Brasil** – Um ensaio biográfico. Rio de Janeiro: mimeo, 1988.
- MARANGHELLO, César. Industrialización: producción y consumo (1933-1945). In: **Breve historia del cine argentino**. Barcelona: Laertes, 2005.
- MIRANDA, Luís Felipe de; RAMOS, Fernão Pessoa (orgs.). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. 3a. ed. São Paulo: Editora do SENAC; Edições SESC SP, 2012.
- MIRANDA, Suzana Reck. Que coisas nossas são estas? Música popular, disco e o início do cinema sonoro no Brasil. In: **Significação**: Revista de Cultura Audiovisual, v. 42, p. 29-44, 2015.
- OROZ, Silvia. La “época de oro” del cine latino-americano: el momento nacionalista. In: TORCHIA, Édgar Soberón (org.). **Los cines de América Latina y el Caribe – 1890-1969**. Vol. 1, San Antonio de los Baños: Escuela Internacional de Cine y TV, 2012.
- VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: RAMOS, Fernão (org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

II - CINEMA, ARTE E GÊNERO

Desde final do século XX práticas artísticas, de pesquisa e crítica abordam implicações das relações de gênero seja na realização de filmes, nas expressões filmicas propriamente ditas, ou na recepção ganharam fôlego no exterior. No Brasil essa zona de reflexão vem se adensando nos últimos anos, levantando uma série de indagações intrigantes sobre possíveis interações entre audiovisual e as teorias de gênero. Este eixo compreende pesquisas desenvolvidas nesta intersecção e dedicadas à reflexão sobre artistas, obras, processos criativos, circulação e interpretações. A ideia é que esse eixo fortaleça um eixo comparativo Latino Americano em torno dessas questões e estimule interlocuções e novas formas de abordar as relações entre corpo, gênero e sexualidade.

Coordenação: Esther Hamburger, Livia Perez, Gabriela Maruno, Carolinne Mendes e Erika Amaral

“O silêncio na história do cinema em face de Alice Guy Blaché” Amanda Lopes Fernandes (Univ. Anhembi Morumbi)	112
“Para falar de Luisa e Ayana: juventude, trânsitos e participação feminina em territórios urbanos” Ana Paula alves Ribeiro (UERJ), Antônia D’Aquino (CAp/UERJ)	117
“A mulher cientista e a mulher alienígena: a representação feminina em uma ficção científica brasileira” Carolina de Oliveira Silva (Univ. Presbiteriana Mackenzie)	122
“Representações do feminino em <i>Terra em transe</i> (Glauber Rocha, 1967)” Carolinne Mendes da Silva (USP)	127
“Representações da mulher caipira no cinema de autoria feminina da retomada” Erika Amaral (USP)	129
“Representações subjetivas em <i>Retratos de Hideko, Hia Sá Sá – Hai Yah e Meninas de um outro tempo</i> ” Hanna Henck Dias Esperança (UFSCar)	134
“O documentário que observa e troca com o antecampo” Laís de Lorenço Teixeira (Unicamp)	139
“Entre o feminismo decolonial e as teorias feministas do cinema - refletindo a crítica latino-americana” Letícia Moreira de Oliveira (Unicamp)	144
“Empoderamento individualista no feminismo midiático de Mulher-Maravilha e Capitã Marvel” Natalia Engler Prudencio (USP)	149
“Curtas-metragens feitos por diretoras brasileiras de 1966 a 1985: filmes e equipes técnicas” Nayla Tavares Guerra (USP)	155
‘Que pena, o Darwin ser homem!’: um transformista de sucesso nos palcos e telas do início do século XX” Sancler Ebert (UFF, FIAM/FAAM, UNICEP)	160
“Modernity/ Colonialidade: dos saberes ao(s) gênero(s)” Seiji Watanabe (UFF)	165

O SILENCIO NA HISTÓRIA DO CINEMA EM FACE DE ALICE GUY BLACHÉ

Amanda Lopes FERNANDES
Universidade Anhembi Morumbi
amanda_lopes0@hotmail.com

RESUMO

Esse artigo é parte de uma pesquisa sobre Alice Guy Blaché, sua filmografia e o silêncio existente em torno de seu nome na história do cinema mundial. Com o objetivo de ampliar o conhecimento sobre a diretora, a proposta para essa comunicação é apresentar a partir de sua história e trajetória como realizadora mulher, a relevância de seu trabalho e a importância de sua produção cinematográfica no contexto da história do cinema.

PALAVRAS-CHAVE: História do cinema; Alice Guy Blaché; Mulher.

RESUMO EXPANDIDO

A História do cinema e Alice Guy Blaché

O cinema é um conjunto de literatura, teatro, fotografia, escultura, pintura, desenho, música, moda e tecnologia, incluindo o registro do tempo e seus movimentos; desenvolvido ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII, por diversas mãos ao longo da história com a clara intenção de dar movimento às imagens estáticas. Toda história tem um recorte, um olhar, uma escolha, que determina que a narrativa seja contada de certa maneira. O que é evidenciado dentro do quadro ou fora dele é o que produz a narrativa. (AUMONT et al., 1995)

O cinema acaba por se caracterizar como a exibição de um filme para diversas pessoas, ao mesmo tempo, em uma sala escura com uma tela grande e um projetor. Os nomes que aparecem nos livros didáticos como pioneiros do cinema são os irmãos Lumière, George Meliès, William Dickson, Edwin S. Porter, Thomas Edison. Na segunda década do cinema, podemos apreciar um grande desenvolvimento na linguagem cinematográfica, parte creditada à D.W. Griffith, que produziu mais de 400 filmes durante esse período. (COSTA, 2006)

As mulheres artistas passam pela história como meras sombras, isoladas umas às outras. Dado que seus feitos e criações ficaram em sua maioria sem efeito, com raras exceções absorvidas pela tradição masculina, não é possível construir retrospectivamente uma contra tradição independente. (BOVENSCHEN; ECKER, 1985, p. 32).

Na França, Alice Guy, tem sua produção equiparada a Griffith e produziu mais filmes durante esse mesmo período. Guy nasceu em 1873, em Paris, e morreu aos 94 anos nos Estados Unidos, tendo em seu currículo mais de 455 créditos como diretora e mais de 1000 filmes produzidos no total. Dentre eles, o primeiro grande blockbuster cristão *La Vie Du Christ* (BLACHÉ, 1906), com 25 cenários, centenas de figurantes e duração de 34 minutos, sendo o filme mais longo lançado até aquele momento (BLACHÉ, 1906). Segundo André Gaudreault, professor de estudos de cinema na Université de Montreal Historian of Early Cinema, podemos observar o uso de profundidade

de campo e, às vezes, até sete níveis de camadas de profundidade de campo utilizados em uma cena. Como também podemos observar o uso de diferentes níveis de iluminação e composição de uma mise-en-scène requintada para as produções da época. O historiador comenta que o filme foi atribuído ao seu assistente Victorin Jasset e somente depois dos anos 80, foi corrigido este fato. (LEPAGE, 1995)

Durante esta pesquisa, investigamos o documentário do ano de 1995, *The Lost garden: The life and cinema of Alice Guy Blaché*, com direção de Marquise Lepage, produção do National Film Board of Canada e coprodução de Gaumont. E através dele conseguimos percorrer o rastro deixado por Alice Guy na História do cinema.

História de Alice Guy Blaché

Alice Guy nasceu em 01 de julho de 1873 na França, na sua infância morou por um período no Chile, era filha de um vendedor de livros que ao perder tudo na América do Sul retorna com sua família para França. Aos 18 anos Alice já havia perdido seu pai e seu irmão, restava-lhe a mãe e irmã. Ela conta na entrevista dada a um canal de TV na década de 50, que tinha um amigo que foi seu primeiro amor, ele tinha 75 anos e chegou a pedi-la em casamento. Alice comenta que se casaria com ele, mas que a diferença de idade fez com que permanecessem amigos. E dessa amizade começa nossa história. Esse amigo propõe que Alice fizesse um curso de datilografia. Em pouco tempo, ela estava empregada. Passados três anos, esse mesmo amigo indica Alice para uma vaga na Société de photographie France. Chegando para sua entrevista, ela foi atendida por Léon Gaumont, que ainda não tinha se tornado dono da companhia. Estamos em 1884, Gaumont era nove anos mais velho que Alice, ela estava com 21 anos, e a partir deste dia, se tornou secretária nesta companhia. Gaumont e Alice foram convidados pelos irmãos Lumière para a apresentação de sua invenção, o cinematógrafo. O dia que viria a se firmar historiograficamente como o dia da invenção cinema, com a apresentação de uma câmera que filmava e projetava filmes, e em conjunto surge outra criação, a da primeira sala de cinema em 28 de dezembro de 1895. George Mèlies também estava presente entre os convidados. (BLACHÉ; BLACHÉ, 1996)

Pouco tempo depois, Gaumont começa a fabricar câmeras para cinema. Alice fala em depoimento que, ao sair da apresentação dos Lumière, já havia percebido a importância daquela invenção. E complementa: Eu, como amava livros, filha de um vendedor de livros, já havia feito um curso de teatro amador, logo pensei: há algo melhor para ser feito com isso. E sugeri ao Gaumont que eu filmasse algumas cenas. (LEPAGE, 1995)

Um ano depois, Alice filma seu primeiro vídeo *La Fée aux choux* (A Fada do Repolho; 1896), que narra a história de um casal que decide ter um bebê e procura as fadas para escolher seu filho. Ao chegar ao local onde as fadas atendem, elas retiram os bebês de repolhos e apresentam aos futuros pais para escolher o bebê, até que eles escolhem e vão embora felizes com a criança. Foram vendidas 80 cópias deste vídeo que fizeram um sucesso absoluto, fato esse que não agradou Gaumont totalmente, pois Alice relata que ele logo percebeu que teria que aumentar os

investimentos e não estava muito confortável com isso. (LEPAGE,1995)

Sem saber, Alice acaba por criar, seis meses antes de Georges Meliès, o que viria ser o cinema de ficção e com isso também os cargos de direção, produção e roteirista. Ela antecipa o primeiro conteúdo teórico de cinema e cria grande parte do vocabulário. Apresenta uma montagem em contiguidade, que respeita a continuidade e relações espaciais, descaracterizando por completo esse filme como do cinema de atrações. (COSTA, 2006)

No documentário de Lepage, somos apresentados ao atual presidente da companhia Gaumont, Nicolas Seydoux. Seydoux nos faz recordar da importância do trabalho de Alice Guy ao lado de Gaumont e comenta que ela foi a primeira pessoa no mundo que escreveu, produziu e dirigiu um filme. Gaumont desenvolveu as técnicas de som e cor, ainda nos primeiros anos do nascimento do cinema. Alice foi a primeira a testar as novidades e se tornou uma representante comercial destes equipamentos para os possíveis novos clientes de seu empregador, muitas vezes fazendo apresentações de seus filmes. Seydoux afirma que Alice dirigiu, entre 1900 e 1907, mais de 100 filmes com som sincronizado e coloridos (LEPAGE,1995). Fato esse que confirmamos no arquivo de Alison McMahan no site www.aliceguyblache.com. (BACHY; MCMAHAN,2014)

Alan Williams, especialista em história do cinema francês e autor de *Republic of the Images: A history of French Filmmaking*, nos conta que Alice trabalhou um total de 11 anos ao lado de Gaumont e nos faz pensar sobre o porquê Gaumont deu tanto poder para Guy, 50 anos antes das mulheres adquirirem direito a voto. E emenda que Alice conquistou este espaço através de sua competência, pois naquele tempo não havia ninguém tão capaz quanto Guy. Alan também comenta o que pensa sobre os motivos do nome de Alice ter sido ocultado em seus próprios filmes, o autor acredita que um dos motivos deve ter sido por ninguém acreditar que uma mulher seria capaz de realizar aqueles feitos. Ela é a primeira mulher na história do cinema a ser chefe ou diretora de um estúdio. Alan também credita a Guy o estilo dos filmes de Gaumont, que incluía cenários ao ar livre, com locações reais. (LEPAGE,1995)

Em 1907, Alice é convidada por Gaumont para participar de uma demonstração em Berlim, e este contrata Robert Blaché para ser o tradutor de Alice, durante a viagem. Eles retornam de viagem apaixonados e se casam. Gaumont oferece a Guy que vá aos Estados Unidos para promover as vendas do equipamento de sincronização de som. Ela e Robert embarcam rumo à nova vida. Em setembro de 1910, juntos fundam a companhia Solax e começam a produzir; em 1912, se mudam para New Jersey e criam seu próprio estúdio. Neste mesmo ano, Alice é considerada a mulher com maior salário dos EUA, 5.000 dólares ao ano. (BLACHÉ; BLACHÉ, 1996)

Anthony Slide, historiador de cinema, editor do livro *The Memoir of Alice Guy Blaché*, comenta que Guy se utilizava de close-ups e de uma atuação menos teatral e conta que ela espalhava por seus estúdios a frase, Be Natural (Seja natural) e que esse simples aviso, foi o que elevou a sua forma de encenação em seus filmes. (LEPAGE, 1995)

Os últimos filmes em que Alice Guy Blaché atuou foram como assistente de direção de Herbert Blaché, *The Brat* (1919) e *Stronger Than That* (1920). Divorciam-se em 1922, Alice retorna para a França e não produz mais nenhum filme, mas chegou a publicar algumas histórias infantis. (MCMAHAN, 2014)

Alison McMahan, escritora do livro *Alice Guy Blaché, Lost Visionary of the cinema* comenta que em 1920, Alice ajudou a colocar uma publicação no jornal dizendo que as mulheres já estariam prontas para votar. E nos conta que Guy dirigiu comédias, westerns e dramas, muito antes de Chaplin e Buster Keaton. Guy durante sua vida, tentou publicar seu livro de memórias e não conseguiu, sendo este lançado somente em 1975, oito anos depois de sua morte. Guy também procurou diversos escritores e teóricos do cinema para pedir a inclusão de seu nome da história do cinema. Sadoul, a quem a diretora já havia pedido retratação, até cita seu nome, mas como mera secretária e atribuindo a um dos assistentes de Alice a autoria de alguns de seus filmes. (LEPAGE, 1995)

Considerações

Como uma história dessas é ignorada pela academia? Ao explorar os livros de Fernando Maccarelo, podemos confirmar que o nome de Guy não consta. Passei quatro anos cursando cinema e Alice Guy Blaché sequer foi citada. Não me recordo de nenhum curta metragem dela ser apresentado aos alunos do curso da turma da qual fazia parte. Estamos em 2019 e essa história continua a ser ignorada, assim como tantas outras mulheres que são silenciadas somente pelo fato de não serem referenciadas.

O cinema é uma prática cultural que reproduz ideias sobre gênero e sexualidade através da representação. Toda história tem como função produzir subjetividades e, se o ponto de vista for sempre do homem, dificilmente teremos a verdadeira subjetividade feminina perpetuada na história. As histórias têm a capacidade de conceder poderes e posições de prestígio, e negar a fala das mulheres é silenciar a verdadeira história ao conhecimento de todos. (BOVENSCHEN; ECKER, 1985, p.32)

Segundo Elizabeth Kaplan, no cinema clássico a narrativa é estruturada pelo e para o olhar masculino. A mulher é educada com base em narrativas escritas e perpetuadas por homens e ela se identifica com esse olhar masculino, o que dificulta muito a transição desta estrutura narrativa e imagética masculina. (KAPLAN; PESSOA, 1995)

As cineastas exploram o problema da definição do feminino numa situação onde as mulheres não têm voz ativa, não tem discurso, não tem lugar de onde possam falar, e examinam os mecanismos através dos quais as mulheres são relegadas à ausência, ao silêncio e à marginalidade, tanto da cultura como nos textos clássicos e no discurso dominante. (KAPLAN; PESSOA, 1995, p. 27)

O feminismo, desde sua primeira onda, surge com objetivo de inserir as mulheres nos espaços públicos e equiparar direitos. Elizabeth Ann Kaplan, autora do livro *As Mulheres e o cinema: os dois lados da câmera*, lançado em 1983 e traduzido para o Brasil em 1995, diz em sua introdução que sua esperança é que alunos de graduação e não especialistas, tenham acesso ao conteúdo já desenvolvido em pesquisa acerca da história e teorias críticas feministas. Com esse artigo, venho aqui reforçar o pedido de todas as teóricas aqui citadas e trazer novamente a reflexão sobre a História do Cinema contada atualmente no mundo e propor uma revisão acerca da história das mulheres. Com isso, espero que mais mulheres tenham motivação e referências para ocuparem ainda mais os espaços públicos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. 9.ed. Campinas: Papirus, 1995.
- BACHY, Victor.; MCMAHAN, Alison. *Sound Films Directed by Alice Guy*. 2014. Disponível em: <http://alice-guyblache.com/sites/default/files/pdfs/Sound_Films_of_Alice_Guy_Blache.pdf>. Acesso em: 10/11/2017.
- BLACHÉ, Alice Guy. *La Vie Du Christ*. 1906. Vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=P-ME6dS6ocp8>>.
- BLACHÉ, Alice Guy.; BLACHÉ, Tradução Roberta e Simone. *The Memoir of Alice Guy Blaché*. 2.ed. [S.1.]: The Scarecrow Press Inc, 1996.
- BOVENSCHEN, Silvia.; ECKER, Gisela (Org.). *Existe uma estética feminista?*. [S.1.]: Icara Editora, 1985. (Estética Feminista).
- COSTA, Flávia. *Primeiro Cinema*. In: MASCARELLO, Fernando (Org.) *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus Editora, 2006.
- KAPLAN, Elisabeth Ann.; PESSOA, Tradução de Helen Márcia Potter. *A mulher e o Cinema: os dois lados da câmera*. [S.1.]: Rocco, 1995.
- LEPAGE, Marquise. *The Lost Garden: The life and cinema of Alice Guy Blaché*. Canada: [s.n.], 1995. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zli0mysaUeU>>.
- MCMAHAN, Alison. *Alice Guy Blaché: Lost Visionary of the Cinema*. [S.1.]: Bloomsbury, 2014.
- MULVEY, Laura. *Prazer Visual e Cinema Narrativo*. In: PRAZER VISUAL E CINEMA NARRATIVO, 1973. [S.1.], 1973. p.437 - 453. Acesso em: 29/06/2017.
- PERROT, Michelle.; RIBEIRO, Tradução Viviane. *As mulheres ou os silêncios na História*. Bauru: EDUSC, 2005.
- SADOUL, Georges. *História do cinema mundial: das origens aos dias atuais*. São Paulo, Martins, 1963, 2 vols.
- TEIXEIRA FILHO, Fernando Silva.; ANACLETO, Aline Ariana Alcântara. *A REFLEXÃO DE UMA ESTÉTICA FEMINISTA NO CINEMA BRASILEIRO*. In: ANAIS DO COLÓQUIO NACIONAL DE ESTUDOS DE GÉNERO E HISTÓRIA, 2013. LHAG/UNICENTRO, 2013. p.572-581. Disponível em: <<http://sites.unicentro.br/wp/lhag/files/2013/10/Aline-Anacleto-e-Fernando-Teixeira-Filho.pdf>>. Acesso em 09/10/2016.

PARA FALAR DE LUISA E AYANA: JUVENTUDE, TRÂNSITOS E PARTICIPAÇÃO FEMININA EM TERRITÓRIOS URBANOS

Ana Paula alves RIBEIRO

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

e-mail: anapalvesribeiro@gmail.com

Antônia D'AQUINO

Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira da Universidade do Estado do Rio de Janeiro

(CAp/UERJ)

e-mail: antonialmdaquinino@gmail.com

RESUMO

Pretendemos analisar neste trabalho, parte da obra realizada pela Duas Mariola, produtora de cinema localizada no Rio de Janeiro. O foco desta pesquisa principalmente se refere a parceria Marina Meliande/Felipe Bragança e sua trilogia Luisa no Coração do Fogo (especificamente o filme 'A Alegria', de 2010) e a websérie transmídia Claun, de 2014, apresentada em 3 episódios. Escolhemos estas produções para dialogar com suas personagens principais, Luisa (A Alegria) e Ayana (Claun), heroínas que, transitando entre o Rio de Janeiro e a Baixada Fluminense, entre questões pessoais e familiares, empoderadas e conhecedoras do universo da cultura popular, trazem nos filmes questões como corporalidade, juventude, feminismo, trânsitos e presenças femininas nos espaços urbanos, entre outras questões relacionadas as questões de gênero. É sobre ser mulher, jovem e estar com o corpo em trânsito nas cidades, o foco deste trabalho.

PALAVRAS-CHAVE: juventude; mulheres; cidades.

RESUMO EXPANDIDO

A pesquisa faz parte do projeto *Múltiplas Imagens das Cidades, representações no cinema e em outras mídias*. Nesta pesquisa temos refletido como as transformações das cidades – New Orleans, Recife e Rio de Janeiro – fomenta e estimula a produção de filmes que dialoguem com alguns fenômenos: a New Orleans pós-Katrina, um Recife que tenta dar conta das questões urbanas e um Rio de Janeiro perpassado pelos seus 450 anos, os megaeventos e a cidade pós-megaeventos.

Estas diferentes reflexões e suas possibilidades de pensar qualquer cidade sob a óptica de múltiplos olhares, múltiplas representações e identidades, vai desde um debruçar sobre fenômenos urbanos, tais como violência urbana, as transformações radicais nas paisagens urbanas causadas por catástrofes ou mega-eventos, um olhar mais acurado para determinadas áreas da cidade, passando por personalidades e suas biografias individuais, movimentos culturais, ou elementos de identificação de um determinado elemento característico da cidade, como praias ou favelas, espaços estes que aparecem nas representações sobre identidade do Rio de Janeiro.

Pensar esta multiplicidade se faz necessário e deve ser feita com algumas ressalvas: a primeira é que a cidade pensada por especialistas, sejam estes antropólogos, sociólogos, arquitetos e urbanistas e geógrafos entre tantos é, via de regra, radicalmente diferente da cidade filmada (COMOLLI, 1997). A cidade filmada é uma obra de arte e daí vem nossa segunda ressalva: mesmo levando em consideração que a cidade filmada é resultado e por si só uma obra de arte, há o olhar do cineasta, que é um olhar no mundo. Cinema engajado, interesse social, ativismo político. Algumas representações influenciarão olhares e percepções, geram identificações, poderão ser utilizadas em sala de aula, como metodologia de pesquisa e estratégia de divulgação de resultados.

Chegamos a estas três cidades – Rio de Janeiro, Recife e New Orleans – pois, a partir de um documento da ONU em que se apontava motivos para transformações violentas no espaço urbano estavam três – desastres naturais, processos acelerados de verticalização e megaeventos. E em um pouco mais de dez anos, acompanhando tais lugares desde a época do meu doutorado (meados dos anos 2000), percebi que distintos grupos construam estratégias para 1) apontar que a cidade em disputa era deles e da população e que processos de especulação imobiliária (mas não apenas) seriam denunciados; 2) estratégias construídas por mulheres e homens que conhecem bem as cidades que habitam e circulam e se apropriadela. Para trazer uma citação do cineasta Felipe Bragança, pessoas que, antes de tirar a camera de suas bolsas e mochilas, tiraram os sapatos e colocaram os pés no chão e sentiram as cidades, e 3) realizadores que se propuseram a resistir com as imagens, isto é, criar imagens que pudesse circular e dialogar com os próprios processos políticos em desenvolvimento e 4) A ocupação das ruas das cidades, inclusive filmando.

Pretendemos analisar neste trabalho, parte da obra realizada pela Duas Mariola, produtora de cinema localizada no Rio de Janeiro. O foco desta pesquisa principalmente se refere a parceria Marina Meliande/Felipe Bragança e sua trilogia Luisa no Coração do Fogo (especificamente o filme ‘A Alegria’, de 2010) e a websérie transmídia Claun, de 2014, apresentada em 3 episódios. Escolhemos estas produções para dialogar com suas personagens principais, Luisa (A Alegria) e Ayana (Claun), heroínas que, transitando entre o Rio de Janeiro e a Baixada Fluminense, entre questões pessoais e familiares, empoderadas e conhedoras do universo da cultura popular, trazem nos filmes questões como corporalidade, juventude, feminismo, trânsitos e presenças femininas nos espaços urbanos, entre outras questões relacionadas as questões de gênero. É sobre ser mulher, jovem e estar com o corpo em trânsito nas cidades, o foco deste trabalho.

Duas Mariola

Duas Mariola é a produtora fundada em 2006 pelos amigos Marina Meliande, Felipe Bragança e Daniel Caetano “focada em filmes e obras voltadas para a investigação de linguagens, novos formatos e a experimentação” (Duas Mariola, 2019). Os filmes realizados pela produtora carioca, nos permite estabelecer uma conexão dos múltiplos territórios presentes em uma única cidade, ao longo dos filmes aqui propostos para análise. Tais filmes que vão falar da juventude de forma

além das já representadas por séries e novelas nacionais. Felipe Bragança em 2006, no artigo “Imagen-Jovem e identidade audiovisual”, discute a ideia de como a juventude é representada na mídia e afirma:

“Enquanto Malhação quer normalizar o jovem rebaixando-o como um sub-protagonista de folhetins, Rebelde os transforma em objeto de valor iconografado (não à toa os personagens centrais fazem sucesso também como uma banda pop), em cores berrantes, como numa vitrine de exposição, como num espetáculo circense.”

E essas opiniões vão acabar refletindo em seus futuros filmes sobre a juventude, enquanto o mesmo indaga em outro artigo “De que vale fazer cinema se para dizer como as coisas são? Se as coisas o são, que sejam.” Estas questões também irão se tornar frequente nos seus filmes, dando um olhar épico, de fabulação nas obras em parceria com Marina Meliande.

Começando pelo filme *A Alegria* (A Alegria, Felipe Bragança e Marina Meliande, 2010), que segundo o próprio Felipe “é um filme pequeno, olhar particular da juventude no lugar onde vive; reconstrução da cidade através da renovação das utopias”. Logo na primeira sequência é contada uma fábula sobre a chegada de homens à uma terra de monstros e piratas, e como ao longo do tempo uma cidade emergida, surgiria e engoliria tudo que houvesse sido criado por estes indivíduos e uma menina trajada de rosa e com os olhos de fogo seria a primeira a ouvir o chegar dessa cidade. A fábula mostra os conflitos territoriais que surgem a partir da substituição de um grupo pelo o outro, a brutalidade que vem com isso e como a natureza/cidade se torna o palco para estas violências. E então conhecemos Luiza, heroína que canaliza o revide da natureza em relação a esses conflitos, em companhia de seus amigos que formam um grupo de adolescentes heróis e idealistas, e juntos alternam nesse ambiente ora estranho, ora sobrenatural, que acaba permanecendo sempre com um olhar realista. A violência visual, que de certa forma demonstra o pavor do Rio de Janeiro, se apresenta de diferentes formas: desde o cortar bruto da jaca, o medo e as fugas até o embate com a polícia.

Em *Claun* (Claun, Felipe Bragança, 2013), no contexto de fábula, nos é apresentada novamente a figura de uma heroína adolescente, desta vez Ayana, que após acontecimentos misteriosos, como o sumiço de seu pai, um clóvis, às vésperas do carnaval, é chamada para uma missão: tomar conta da cidade e unificar a cidade. A jovem desafia os obstáculos do desconhecido e se junta aos grupos de bate-bolas (que nos são inseridos primeiramente como 3 grandes clãs: os batedores, os ilusionistas e o palhaço). Ayana então é coroada como rainha de um exército de sem nomes e sem rosto, os bate-bolas/claun/clóvis. Ao mesmo tempo em que uma família, que serão os vilões da história, se divertem numa lancha na Zona Sul e ajudam a propagar o caos que serão vividos pelo exército. Estes podem ser interpretados como os grupos, ou até mesmo um Estado que busca uma cidade com ordem e “limpa” daquilo que consideram violentos, porém *Claun* busca mostrar de forma mitológica, a resistência que esses grupos vêm fazendo desde o seu surgimento, como afirma Bragança:

“São figuras que há mais de cem anos enfrentam de forma debochada, brincalhona e ritual,

a repressão social e as tentativas de esmagar as manifestações de rua populares. O que o projeto CLAUN faz é idealizar isso e levar isso ao ponto do fantástico e do gênero. Mas culturalmente são sim cavaleiros em defesa de uma coisa simples: a liberdade de ir e vir e de se perder na cidade.”

Não previsto a princípio no trabalho, trazemos uma breve análise de *Mormaço* (Mormaço. Marina Meliande, 2018), no qual também se apresenta uma protagonista mulher, jovem, porém um pouco mais velha, refletindo sobre as transformações da cidade. Os megaeventos que ocorreram nesta década no Rio de Janeiro desencadearam uma série de problemas no contexto social da cidade, gerando muitos debates. As grandes obras visando o “preparo da cidade” ocasionou num processo de remoção maior que antes vistos na história, como os do governo Pereira Passos (1902-1906) e de Carlos Lacerda (1961-1965). Um dos locais que sofreu com o processo de remoção foi a Vila Autódromo, localizada no bairro de Jacarepaguá ao lado do que seria o Parque Olímpico, e em 2014 alguns moradores começaram a ceder às pressões iniciando o processo de demolição. A Vila Autódromo se torna um símbolo de resistência contra os interesses obscuros do governo de Paes que olhava apenas o capital financeiro, e é neste contexto que Marina Meliande desenvolve o filme *Mormaço*. O filme mostra Ana, uma defensora pública que luta junto a Vila Autódromo, para que as remoções de casas e famílias sejam suspensas, ao mesmo tempo em que seu prédio também está para ser desocupado, para a criação de um hotel e uma estranha alergia/doença aparece em seu corpo. O desrespeito com as comunidades removidas, junto aos destroços desenham a imagem de abandono do Rio de Janeiro.

Haesbaert (2014, p.54) destaca também que a distinção dos territórios se dá de “acordo com aqueles que o constroem, sejam eles indivíduos, grupos sociais/culturais, o Estado, empresas e instituições como a Igreja. Os objetivos de controle social que se dão em ações de territorializações variam conforme a sociedade e a cultura (renda, idade, geração, gênero).

Mesmo se passando na mesma cidade, *A Alegria*, *Claun* e *Mormaço* apresentam diferentes territórios devido as distinções destacadas pelos realizadores, neste caso, Felipe Bragança e Marina Meliande. O que temos em comum aqui, são meninas/mulheres que correm as cidades, trazendo uma perspectiva que, se não enfatiza a presença das flanêuses nas cidades, já que as mesmas estão longe de uma atitude desocupada, demonstram os trânsitos que as mesmas se colocam no Rio de Janeiro, engajamento político e participação nos destinos da cidade.

BIBLIOGRAFIA

- BELLAVANCE, Guy. Proximidade e distância da cidade: a experiência da cidade e suas representações. *Interseções: revista de estudos interdisciplinares*. Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 67-86, 1999.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política – Ensaios sobre literatura e história da cultura*. SP: Editora Brasiliense, 2012.
- BRAGANÇA, Felipe. **Corpo, imagem, contaminação e aventura**. Mai. 2006. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/corpofelipe.htm>. Acesso em: 23 de jul. de 2019.
- BRAGANÇA, Felipe. **Imagen-jovem e identidade audiovisual**. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/adolescente1.htm>. Acessado em: 22 de jul. de 2019.

- BRAGANÇA, Felipe. Sugestões para quando voltares à monstruosa e muito cinematográfica Vila de São Sebastião. In: *Imaginários Cariocas* – a representação do Rio de Janeiro no cinema. Curadoria Imaginários Cariocas: Catálogo de Mostra de Cinema. Caixa Cultural, 2015.
- COMOLLI, Jean-Louis. A Cidade Filmada. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, Volume 4 – A Cidade em Imagens, 1997.
- HAESBAERT, Rogério. **Viver no limite território e multi transterritorialidade em tempos de insegurança e contenção.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.
- HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização: Do “fim dos territórios” à multiterritorialidade.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- LEBEAU, Renato. **Entrevista: Felipe Bragança- CLAUN: a saga dos bate-bolas.** 20 de fev. de 2015. Disponível em: <http://impulsohq.com/quadrinhos/entrevistas/entrevista-felipe-braganca-claun-a-saga-dos-bate-bolas/?rel=author>. Acesso em: 22 de jul. de 2019.
- O mistério dos bate-bolas é tema de projeto transmídia.** 22 de mar. de 2013. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/o-misterio-dos-bate-bolas-tema-de-projeto-transmidia-7911402?versao=amp>. Acessado em 22 de jul. de 2019.
- PINAZZA, Natália; BAYMAN, Louis. *World Film Locations São Paulo*. UK: Intellect Books, 2013.

A MULHER CIENTISTA E A MULHER ALIENÍGENA: A REPRESENTAÇÃO FEMININA EM UMA FICÇÃO CIENTÍFICA BRASILEIRA

Carolina de Oliveira SILVA

Universidade Presbiteriana Mackenzie

coralinacarol@gmail.com

RESUMO

Partindo do filme *Os Cosmonautas* (1962) de Victor Lima, uma ficção científica nacional que conta a história de uma missão espacial brasileira bastante confusa, a análise proposta pretende destacar duas personagens femininas relevantes – a cientista Alice (Telma Elita) e a alienígena Krina Iris (Neide Aparecida). Ao abordar o filme de um ponto de vista das problemáticas de gênero por ele suscitadas, a hipótese é de que a referida produção, ao explorar de forma cômica a construção de suas personagens, prevê outras possibilidades de existência aos estudos feministas no cinema brasileiro em meio a um gênero cinematográfico tão híbrido e, quiçá para alguns, inexistente. Assim, apontamos o deboche e o tratamento cômico como um meio de análise totalmente válido, levando em consideração algumas prerrogativas que privilegiam o tratamento do corpo como uma, dentre as inúmeras formas de autonomia para as personagens femininas.

PALAVRAS-CHAVE: ficção científica, personagens femininas, estudos feministas, cinema brasileiro.

RESUMO EXPANDIDO

Em *Cinema de Bordas* (2006) Bernadette Lyra e Gelson Santada organizam uma série de artigos que pretendem trazer à tona para os estudos acadêmicos algumas práticas cinematográficas, costumeiramente consideradas periféricas ou marginais e que, muitas vezes, são colocadas às bordas pelas instituições. Todavia, esse cenário aos poucos se modifica devido ao grande interesse demonstrado por pesquisadores das mais diversas áreas.

A valorização de uma história a contrapelo, preocupação da Nova História desde a década de 1970, implicou em uma modificação das metodologias de análise sobre os materiais que, até então, não eram considerados como documentos válidos para a história. Dessa maneira, ao destacar estudos que se preocupam em compreender um gênero fílmico que ocupa um terreno aparentemente incerto dentro das produções brasileiras, obras como a de Alfredo Suppia, *Cartografias para a ficção científica mundial – cinema e literatura* (2015), funcionam como o ponto de partida para esse estudo que propõe a expansão das análises sobre um viés que considere, também, a representação feminina. Com o intuito de desvendar as personagens nesse tipo de produção, a hipótese é ir além de promover uma categoria de arte feminista para o filme, mas esclarecer as possibilidades advindas de um gênero que trabalha a multiplicidade dos universos, ou seja, o que exatamente essas produções podem oferecer para os debates feministas contemporâneos?

Ao partir da obra *Os Cosmonautas* (1962) de Victor Lima, salientamos a construção das

personagens Alice, uma cientista que auxilia nos procedimentos e estudos responsáveis por enviar os cosmonautas à Lua e Krina Iris, uma alienígena habitante do planeta Korson que surge com a missão de convencer os seres humanos a cessarem com os gastos em armas, guerras e exploração especial – alertando assim, para a construção de uma sociedade mais pacífica. Em ambas as personagens a caracterização cômica é recorrente. Ao lidar com o reforço de alguns esterótipos como a sexualização e a objetificação do corpo, a dupla, que se encontra em lados à primeira vista antagônicos, reverbera, de uma perspectiva mais contemporânea, uma abordagem que deixa de se preocupar somente com retratos reificados. Por essa razão a análise proposta tenciona entre as leituras centradas no olhar masculino, mas que não deixam de colocar em pauta um viés autocrítico.

Entre cientistas e alienígenas – uma abordagem feminista

O filme de 87 minutos com argumento e direção de Victor Lima, é uma chanchada tardia¹ que fora lançada um pouco depois da crise dos mísseis em Cuba. Ao apresentar um enredo bastante pacifista, *Os Cosmonautas* conta a história do professor Inacius Ididorius (Álvaro Aguiar) chefe do Centro de Pesquisas Espaciais de Cabo Carnaval no Brasil, que acaba de lançar um de seus foguetes para o espaço. Sempre com a ajuda da atenciosa cientista/secretária Alice (Tela Elita), uma moça que funciona como o ponto de equilíbrio do caótico laboratório espacial, o professor se prepara para enviar não mais um símio, mas dois homens à Lua, antes que russos e americanos cheguem ao satélite. A busca emergencial pelos dois cosmonautas começa com a ajuda do irrequieto Zenóbio (Grande Otelo), chefe do FBI (Fiscalização Brasileira de Investigações) que deve encontrar duas pessoas inúteis, já que, se a experiência não for bem-sucedida, ninguém sentirá falta deles. Gagarino da Silva (Ronald Golias) é um dos cosmonautas que passa por um treinamento intensivo para o dia do lançamento – bastante irreverente, engracado e atrevido, ele é o oposto de Zeca (Átila Iório), um homem interessado na bomba de cobalto capaz de destruir o planeta e que vale milhões de cruzeiros. No meio dessa confusão, Gagarino recebe a visita da bela alienígena Krina Iris, dotada de alguns poderes e muita perspicácia. Habitante do planeta Korson, a alienígena vem em busca de ajuda: é preciso que se convença os seres humanos a cessarem os gastos com as armas, as guerras e a exploração espacial, alertando para que eles começem a investir em melhorias das condições de vida da sociedade.

Ao apontar para um dos caminhos de florescimento da FC no cinema brasileiro, *Os Cosmonautas* “é um raro exemplo de comédia em que a ficção científica assume a dominante narrativa, ou pelo menos compete em igualdade de condições” (SUPPIA, 2007: 107). Diferente da corrente mais depurada e com intenções de problematizar temáticas ambientais e ecológicas, o filme de Lima assume-se em meio a um tipo de produção quase camaleônica e que se apropria da chave da paródia. Nesse sentido, a perspectiva da qual Roberto de Sousa Causo descreve em sua crítica,

1 Tal denominação se dá pelo fato de que, quando o filme foi lançado, o tipo de comédia nomeado de chanchada já estava em declínio. Todavia, críticas da época chegam até a descomprometer o filme com relação a chanchada, reconhecendo que nele havia algo a mais com relação as preocupações à respeito da Guerra Fria e a modernização do país, ainda que grande parte das críticas concluíssem de forma severa e bastante negativa as impressões sobre o filme.

aponta para uma abordagem que, por meio da sátira, revela uma perspectiva importante para pensar as personagens femininas: a sátira.

Assim como as comédias de FC americanas com os Três Patetas ou Abbott e Costello, [Os Cosmonautas] é sátira de filmes B de ficção científica que usa muito bem a linguagem dessas produções (ao contrário do que Os Trapalhões, por exemplo, iriam fazer quinze ou vinte anos mais tarde). (2006)

Ao desenvolver uma metodologia sincrética e tão canibal quanto a chave antropofágica da chanchada, os enredos adaptados à realidade das produções nacionais confirmam o escracho ou deboche, como uma forma autêntica de falarmos sobre nós mesmo, sem descartar a necessidade de criticar aquilo que é dominante – algo como um eurocentrismo velado – e ao mesmo, tempo levar em conta os seus prazeres inegáveis, como bem pontuam os autores Ella Shohat e Robert Stam (2006). Nesse sentido, conseguimos identificar nas personagens femininas apresentadas – até aquelas baseadas em modelos canônicos que sugerem, muitas vezes, representações rotuladas – algumas pequenas subversões.

Alice, praticamente a única mulher cientista do Centro de Pesquisas Espaciais de Cabo Carnaval no Brasil, executa-se quase como em uma retaguarda, imageticamente falando. Na maior parte das vezes, enquanto cientista, aparece em segundo plano ou, se em primeiro, divide a cena com outras personagens, em sua grande maioria, homens. Em alguns momentos, seu protagonismo é destacado, principalmente nos trechos em que a relação amorosa com Gagarino é explorada – aqui, sua aparência sugere mudanças. Um vestido preto que lhe permite deixar os braços a mostra – possibilidade que o jaleco branco não concedia – o cabelo parcialmente solto que faz volume em uma franja presa, deixa a mostra seu rosto, que agora também se livra dos óculos – a atenção se volta para o dito espelho da alma, o melhor lugar para enxergarmos o amor. À Gagarino o comentário sobre essa transformação é concedido por meio de uma comparação machista, ao mesmo tempo em que retira os óculos de Alice – um símbolo de sua capacidade intelectual, “com esse negócio de cientista ai eu nem olhei pra você, agora que eu tô reparando que você é um bocado bonita”.

O assédio sofrido por Alice é recorrentemente abordado por meio de piadas, sua profissão de cientista não parece tão comum a uma mulher: ao receber diversos flertes do deputado Veloso (Carlos Tovar), quase sempre sozinhos – “uma cientista tão bonita”, “gostaria que fosse minha secretária” – Alice é obrigada a se afirmar – “eu não sou secretaria, deputado, sou cientista”, revelando uma voz que existe.

No caso de Krina Iris, a extraterrestre que surge para promover um tratado de paz entre as potências do planeta Terra, a tratativa de uma mulher mais petulante é confirmada por meio de pequenas ações, como quando ela obriga Gagarino a entrar em um local estritamente proibido ou no momento em que ela deixa os cosmonautas congelarem para poder decidir algumas coisas da missão sozinha. Quando surge, Iris é recebida com piadas que exacerbam a sua beleza – “a senhorita é muito bonita, simpática, até cheirosa” – e, posteriormente ao apaixonar-se por

Gagarino, revela-se uma certa inocência, muito devido ao modo de vida de seu planeta, já que chega a perguntar, depois de uma briga ciumenta, “o que é um beijo?”.

Com um corpo capaz de atravessar paredes, Krina demonstra por meio dos não limites de seu físico, o quanto a sua sociedade parece estar mais avançada que a dos terráqueos. Dona de uma aparência futurista, com roupas angulosas e um penteado timidamente despojado – ainda que cuidadosamente arrumado em uma franja que lhe concede um ar juvenil, Krina movimenta-se com muito mais liberdade nos espaços, está sempre em primeiro plano, até mesmo quando divide o quadro com o cosmonauta. Krina, já prestes a completar a sua missão, demonstra sua sabedoria e conhecimento quando começa a explicar sobre a gravidade em meio a espaçonave, efeito que não a atinge. Ao mesmo tempo recebe um elogio de Zenóbio (Grande Otelo) “a senhora que é tão sabida” – agente completamente desesperado por estar fora de seu habitat e ironicamente o contrário da simpática extraterrestre.

Mesmo retornando a um relacionamento heterossexual que chega até a apontar para uma competição feminina – entre Alice e Krina – o que, na verdade, não ocorre; ambas habitam mundos diferentes, mas compartilham entre si e sem saber um espírito coletivo. Dentro do alcance de cada uma, o ímpeto em ajudar – seja participando das descobertas científicas ou colocando em prática um plano de salvamento – faz com que Alice e Krina, mesmo exacerbadas à sujeição ao tempo cíclico, sejam capazes de incorporar uma ação dentro do tempo linear. Os diferentes tempos apontados por Julia Kristeva (1986) dizem respeito a forma como as mulheres foram confinadas ou privadas do tempo da história e do progresso, como foram e ainda são designadas ao tempo circular, ou seja, aquele da gravidez e que se explica por meio da natureza e suas “fases” – ou o dito tempo natural da mulher.

Em *Os Cosmonautas*, um pouco na contramão de Alice e Krina, não podemos deixar de citar outras personagens femininas que, mesmo ocupando papéis secundários, também conseguem desvelar questões não contempladas na cientista e na extraterrestre. Nesse sentido, as mulheres que estão há meses congeladas sendo preparadas para o espaço, prefiguram uma representação da mulher sexualmente ativa e selvagem – estão vestidas de biquíni e são transformadas em estátuas geladas como forma de silenciamento: o que importa são os seus corpos e não o que elas têm a dizer, ainda que suas falas passem por afirmações como a de que Gagarino até que serve para garotas que estão congeladas há meses. As futuras cosmonautas são praticamente o contrário daquelas que são também encontradas por Gagarino quando ele entra em uma loja de roupas para tentar vender o seu aspirador de pó, logo no início do filme. Na loja, as mulheres são apresentadas como incisivamente consumistas e histéricas, de maneira cômica, muitas aparecem igualmente menos vestidas, tais como aquelas congeladas; experimentam roupas e sapatos, passam o tempo dispendendo atenção para objetos que satisfazem seus desejos pelo consumismo. Nesses mulheres, revela-se uma dinâmica aparentemente binária que o filme almeja – o velho julgamento que contrapõe a aparência e o conteúdo – porém, ao retornarmos para as protagonistas, tal afirmação não é totalmente categórica, afinal, a abordagem de um

tipo não significa necessariamente confirmá-lo, mas confrontá-lo em sua própria existência: uma mulher pode ser ao mesmo tempo consumista e pacifista? Extraterrestre avançada e apaixonada por um homem comum? Cientista e ingênua com relacionamentos amorosos? Aparentemente sim.

Primeiras considerações

A procura por personagens femininas que ultrapassem os modelos canônicos e as divindades impecáveis, aponta um caminho muito mais valioso para compreender a figura feminina no cinema brasileiro. Ao resgatarmos um filme como *Os Cosmonautas*, uma ficção científica também fora dos padrões reconhecidos, mas ainda assim comparáveis, como aponta Suppia (2007) as produções de países como a Tcheco-Eslováquia, ajuda a reiterar o complexo mundo desse gênero em nosso cinema e, consequentemente, a criação de suas personagens.

Assim, longe de promover algo como uma ficção científica feminista, o que provavelmente nos faria cair em um círculo vicioso de categorização do qual grande parte do gênero está longe, a análise reforça as construções complexas e que se utilizam também do corpo feminino – ferramenta não apenas de enclausuramento, mas de emancipação, mesmo que em situações muito pontuais. Ao revelar momentos que se intercambiam entre a representação esterotipada – mulheres sensíveis, amorosas e subservientes – e o fortalecimento de outras ideias como as mulheres em sua parte equitativa do mundo da ciência ou realizadoras de grandes feitos, *Os Cosmonautas* indica alguns avanços que uma ficção científica quase antropológica poderia sugerir para as mulheres. Uma possível premissa do que viria a ser os esperançosos anos 60 para o mundo e, em alguma escala, para o Brasil. Uma possível premissa para a tímida, mas florescente e cada vez maior tomada de espaço das mulheres no mundo científico e, claro, no próprio ambiente acadêmico das universidades.

BIBLIOGRAFIA

- CAUSO, Roberto de Sousa. "Os Cosmonautas", *Terra Magazine*, 2006. Disponível em: <http://noticias.terra.com.br/imprime/0,,OI1100146-EI6622,00.html>. Acesso em 11 de julho, 2019.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Explosão feminista: Arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- KRISTEVA, Julia. *The Kristeva Reader*. New York: Columbia University Press, 1986.
- LYRA, Bernadette; SANTANA, Gelson (orgs.). *Cinema de Bordas*. São Paulo: Editora a Lápis, 2006.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica – Multiculturalismo e Representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SUPPIA, Alfredo Luiz Paes de Oliveira. *Limite de Alerta! Ficção Científica em Atmosfera Rarefeita: Uma introdução ao estudo da FC no cinema brasileiro e em algumas cinematografias off-Hollywood*. 2007. Tese (Multimeios) – Unicamp, São Paulo, 2007.
- _____. *Cartografias para a ficção científica mundial – cinema e literatura*. São Paulo: Alameda, 2015.
- TENNENBAUM, Carla. *O circular é feminino*. Ideia Circular, 9 de março de 2019. Disponível em: <https://www.ideiacircular.com/circular-e-feminino/?fbclid=IwAR1FNjNHnjb7uOkd9HhtJUmfhQZiloMgAvmuylWliafIUeigSQZtusyLH0>. Acesso em 12 de julho, 2019.

REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM *TERRA EM TRANSE* (GLAUBER ROCHA, 1967)

Carolinne Mendes da SILVA

Doutoranda em História Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH - USP)
carolinnemendes@gmail.com

RESUMO

Na Europa e nos Estados Unidos dos anos 1960, houve um grande impulso ao movimento feminista. No Brasil, embora o movimento só tenha se consolidado na década de 1970, o debate sobre o papel da mulher na sociedade e a luta pela igualdade de direitos já estava em pauta na década anterior. Envolvido neste contexto sociocultural e também na proposta de transformação do campo cinematográfico, o cinema de Glauber Rocha procurou articular experimentação estética e análise social. *Terra em Transe*, um de seus filmes mais importantes, constitui também uma obra emblemática para uma investigação sobre a problemática de gênero a partir da análise filimica. Embora centrado no protagonista Paulo (Jardel Filho), a presença das personagens - Sara (Glauce Rocha) e Sílvia (Danusa Leão) nos leva a pensar sobre as representações do feminino no cinema de Glauber.

PALAVRAS-CHAVE: Glauber Rocha, Cinema Novo, gênero.

RESUMO EXPANDIDO

O filme *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967) se passa na fictícia República de Eldorado, onde Paulo Martins (Jardel Filho) é um jornalista e poeta ligado ao político conservador Porfírio Diaz (Paulo Autran) e à sua amante Sílvia (Danusa Leão). Quando Diaz se elege senador, Paulo se afasta e vai para a província de Alecrim, onde conhece a ativista Sara (Glauce Rocha). Juntos os dois resolvem apoiar o populista Felipe Vieira (José Lewgoy) para governador na tentativa de lançarem um novo líder político, que poderia guiar uma mudança na situação de miséria de Eldorado. Ao ganhar a eleição, entretanto, Vieira se mostra controlado pelas forças econômicas locais que o financiaram, o que leva Paulo, desiludido, a abandonar Sara e o populista, retornar à capital e voltar a se encontrar com Sílvia.

Boa parte da bibliografia que analisou *Terra em Transe* esteve centrada no protagonista Paulo e apontou a importância das duas personagens femininas (Sara e Sílvia) como intermediárias na sua relação com os dois líderes políticos entre os quais Paulo oscila - Diaz e Vieira. Entretanto, essas análises trataram apenas de forma lateral dessas personagens femininas.

Minha pesquisa objetiva apontar a importância de Sara, como uma das raras personagens femininas ligadas ao mundo da política no cinema brasileiro dos anos 1960. Além disso, chama a atenção na caracterização da personagem o componente da racionalidade. Em vários momen-

tos do filme, os argumentos de Sara procuram conferir uma coerência à sua posição política e persuadir Paulo a ficar do seu lado. Em uma subversão do que é característico das relações de gênero no cinema clássico, em *Terra em Transe* é o personagem masculino que aparece como exaltado, impulsionado pelo delírio, enquanto sua companheira tenta trazê-lo de volta à razão.

Sílvia, por outro lado, cumpre o papel de uma mulher totalmente dependente da figura masculina: ela se mantém muda como um objeto com o qual se contracena, sobre o qual se fala - ela funciona como um símbolo, articulando Paulo à Diaz, mas sem intervir efetivamente nas relações constituídas (diferente, portanto, de Sara, que intervém ao articular Paulo a Vieira). Nos momentos em que Paulo se reaproxima de Sílvia e de Diaz, o poeta aparece em festas representadas como orgias, onde todos parecem exaltados, entregues aos “prazeres da carne”, o que corrobora a associação de Sílvia com um objeto sexual de Paulo. Há um sentido negativo nessas cenas, associando a liberação do corpo a um sinal de decadência moral.

BIBLIOGRAFIA

- GERBER, Raquel (org.). *Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- _____. *O mito da civilização Atlântica: Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente*. Petrópolis : Vozes, 1982.
- PINSKY, Carla Bassanezi. *Mulheres dos anos dourados*. São Paulo: Contexto, 2014.
- ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. *Revolução do Cinema Novo*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo, Cosac Naify, 2014.

REPRESENTAÇÕES DA MULHER CAIPIRA NO CINEMA DE AUTORIA FEMININA DA RETOMADA

Erika AMARAL

Universidade de São Paulo

erika.amaral.pereira@usp.br

RESUMO

Durante o cinema da Retomada, dois filmes de ficção dirigidos por cineastas mulheres tematizaram aspectos da vida da mulher caipira. *Amélia* (2000), escrito e dirigido por Ana Carolina, registra o encontro inesperado entre três matutas do interior de Minas Gerais e a célebre atriz francesa Sarah Bernhardt, no Rio de Janeiro de 1905. *Uma vida em segredo* (2001), dirigido por Suzana Amaral, acompanha a jovem Biela em sua chegada a uma pequena cidade onde vivem seus primos, após partir de sua estimada fazenda do Fundão. Em ambos os filmes, o protagonismo é de mulheres caipiras submetidas à necessidade de migração do campo para a cidade. Enfrentam questões como o conflito cultural causado pelos hábitos da cidade e da artista estrangeira, a ruína das relações familiares e o medo constante do roubo de suas terras, no filme de Ana Carolina, e a pressão social pelo casamento, a adaptação à etiqueta do meio urbano e a saudade da fazenda, no filme de Amaral. Nesta comunicação, buscamos analisar comparativamente a representação da caipira de modo a investigar como a cultura caipira transparece nas diegeses por meio da construção das personagens e dos recursos de *mise-en-scène*.

PALAVRAS-CHAVE: cinema brasileiro; cinema de autoria feminina; representação da mulher.

RESUMO EXPANDIDO

Esta comunicação tem como objetivo apresentar os primeiros resultados do estudo comparativo entre dois filmes brasileiros, escritos e dirigidos por cineastas mulheres no período conhecido como Cinema da Retomada, cujas protagonistas são mulheres caipiras. Buscamos evidenciar tanto a representação da mulher caipira quanto o fato de esta representação ter sido construída em filmes de autoria feminina, ambos temas de grande interesse para o campo dos estudos de cinema brasileiro. Partimos, nas análises a seguir, de um posicionamento político orientado pelas teorias feministas do cinema, bem como pelo campo dos estudos de gênero, para pensar questões que cerceiam a representação de mulheres nos filmes e a representatividade de mulheres por trás das câmeras em um ambiente predominantemente ocupado por homens¹.

O conceito de “caipira” com o qual operamos nesta pesquisa diz respeito às práticas culturais próprias das populações campesinas do interior de estados como São Paulo e Minas Gerais. Nas definições de dicionário (MICHAELIS, 2015), “caipira” indica inadequação para determinadas regras sociais dominantes e corresponde ao padrão do meio urbano, como modos de se vestir. É atrelada ao “caipira” a ideia de rusticidade e rudeza, seja nos modos, seja no traquejo social, ao mesmo tempo em que certas suposições sobre seu caráter e personalidade são presumidas, tais

¹ Esta pesquisa é realizada com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2018/13482-7.

como malandragem e vadiagem.

Nesta pesquisa, entretanto, a ideia de cultura caipira será incorporada a partir de outra perspectiva, que se diferencia das definições de dicionário: buscamos compreender “caipira” com base nos recursos oferecidos pelo viés sociológico sobre os hábitos e práticas culturais associados à categoria caipira. Para construir uma definição que permita expandir as possibilidades de interpretar a personagem caipira nos filmes compõem nosso recorte, mobiliza-se a obra pioneira de Antonio Cândido (2010), originalmente publicada em 1964, sobre as relações sociais que configuram a vida no Brasil rural, sobretudo no que diz respeito às relações familiares e manifestações culturais. Ainda que esta publicação se situe historicamente, e considerando as transformações pelas quais a cultura caipira pode ter sofrido desde a pesquisa realizada por Cândido, consideramos esta obra um recurso basilar para empreender uma aproximação com a representação desta manifestação cultural no cinema.

A cultura caipira, segundo Cândido (2010), pode ser definida como as relações, práticas e modos de vida presentes na trajetória de moradores das zonas rurais do Brasil, subscrita à área de influência histórica paulista e das missões exploratórias, promovidas pela Coroa portuguesa, que se infiltram do litoral para o interior do Brasil nos séculos XVI, XVII e XVIII.

Através da caracterização das principais manifestações da cultura caipira, Cândido obtém uma descrição de como decorrem as relações sociais, de gênero e familiares nos vales paulistas. Em virtude de sua análise esmerada da realidade campesina, à década de 1940, a obra de Cândido compõe uma referência sociológica basilar para iniciar uma análise da representação da cultura caipira, a qual influencia diversas outras gerações de pesquisadores sobre Sociologia Rural e estudos de cinema como os trabalhos de Célia Tolentino (2001). Nesta pesquisa, o tratamento da mulher caipira não prevê a comparação de personagens cinematográficas a sujeitos da vida social, dado o caráter de criação artística que atua sobre a elaboração das mesmas, mas abre-se às possíveis infiltrações e reminiscências da cultura caipira que podem incidir sobre a construção das personagens.

Diante deste quadro, seguimos para a análise dos dois filmes que integram esta pesquisa, *Amélia* e *Uma vida em segredo*. Ambos os filmes são dirigidos por cineastas mulheres e lançados nos anos da Retomada, entre meados de 1995 e 2002 (ORICCHIO, 2003; MARSON, 2006) que marca o momento de recuperação do cinema brasileiro após o fechamento de instituições governamentais para o fomento da indústria cinematográfica, como a Embrafilme.

Em *Amélia*, a narrativa se inicia em 1905: Francisca e Oswalda, herdeiras de uma fazenda em Cambuquira, em Minas Gerais, veem suas terras ameaçadas de venda por sua irmã Amélia. Amélia, a caçula, havia abandonado a vida na fazenda, partira para a França e lá se tornara assistente e confidente da estrela do teatro Sarah Bernhardt. Por meio de uma carta, Amélia declara que deseja vender as terras e que as irmãs foram incumbidas de costurar os figurinos

para o espetáculo de Bernhardt na capital carioca, cuja vinda à América significava a fuga de seus credores em Paris e a tentativa de conquistar novo fôlego para sua carreira. Para salvar sua propriedade, as mulheres viajam para o Rio de Janeiro, em companhia de sua “criada” Maria Luísa, onde são informadas do falecimento de Amélia. Em meios aos trâmites para a transferência dos valores deixados pela falecida, as mineiras entram em diversos conflitos com a francesa.

No filme de Ana Carolina, as mulheres caipiras ocupam o protagonismo da narrativa ao mesmo tempo em que se estabelece um contraste entre seu mundo e o mundo da diva francesa. Daí advém um conflito cultural, marcado pela incomunicabilidade linguística (já que nem as caipiras compreendem francês, nem Bernhardt o português), das diferenças de etiqueta, comportamento e de valores simbólicos, visto que a atriz domina os objetos da alta cultura e, com isso, busca constantemente impingir humilhações às três mineiras.

Outro traço marcante que compõem as personagens de Francisca, Oswalda e Maria Luísa é a ruína das relações familiares. Ao longo do desenvolvimento da trama se explicita o esfacelamento dos códigos que justificariam a coesão familiar: Amélia, a irmã mais nova, é a única que abandona a fazenda em busca de uma nova forma de vida, a qual a leva até a França. Desta forma, a caçula passa a rejeitar ostensivamente a rotina da fazenda e almeja vender sua parte das terras, tal como declara na fatídica carta que envia a Cambuquira. Em outra medida, a própria Francisca, primogênita, confessa seu desejo de sair de Cambuquira, de fazer o mesmo que Amélia e ir-se embora, embora tente defender as terras a todo custo. Assim, a propriedade rural se torna o espaço de herança familiar em que as relações familiares estariam preservadas: pelas forças contrárias movidas por Amélia, este núcleo seria rompido e tal laço simbólico estaria perdido. Ao cabo, mesmo a caçula já tendo falecido sem nunca reencontrar suas irmãs após a última carta, é exercida uma pressão que retira as caipiras da fazenda, leva-as ao Rio de Janeiro e, por fim, faz com que ocupem o espaço vazio outrora preenchido por Amélia: tornam-se também acompanhantes da atriz francesa em Paris.

Este destino é reforçado pela perda das terras de Cambuquira, cujas escrituras foram roubadas a mão armada pelo ator português, Lano. Em suma, o maior medo das irmãs se confirma e elas perdem sua grande posse, sua garantia de sobrevivência e estabilidade. Tal desfecho se manifesta sub-repticiamente ao longo da narrativa através da sensação de melancolia e tristeza causada pela lembrança de Cambuquira, logo após a chegada ao Rio de Janeiro, através da trilha sonora e da citação de frases escritas por Amélia em sua carta. Assim, o processo de migração, de partida da terra natal para um ambiente novo e hostil, emerge constantemente, demarcando um prolongamento do passado no tempo presente.

O segundo filme que tem como protagonistas mulheres caipiras é *Uma vida em segredo* (2001), com direção e roteiro de Suzana Amaral, baseado no livro homônimo do escritor mineiro Autran Dourado, cuja primeira edição data de 1964. O filme retrata a história de Biela, órfã de mãe desde menina, que, com a morte de seu pai, é levada da Fazenda do Fundão para morar na casa de

um primo da cidade, Conrado, casado com Constança. Diante das dificuldades de se adaptar às regras e práticas que permeiam a vida urbana, como vestimentas, etiqueta, modos de fala e a exigência do casamento, Biela gradativamente se afasta da família, em um movimento que a leva a se aproximar dos empregados da casa. Consequentemente, a jovem reconstitui na cidade um modo de vida mais próximo do que levava no Fundão. Assim, Biela retira-se para o quintal, onde passa a viver mais perto de plantas e animais, e regozija-se com a prática de guardar moedas, ganhas com o seu trabalho como limpadora e cozinheira nas casas vizinhas, trabalho este desprezado por seus familiares.

O filme de Suzana Amaral encontra outras maneiras de relatar nuances da vida da mulher caipira. Biela é submetida a pressões constantes que operam sobre jovens mulheres, tal como a necessidade de se vestir bem, com roupas feitas de tecidos caros e costuras apertadas que demarcam o corpo feminino. Naquelas roupas totalmente diferentes de seus vestidos largos de chita, Biela se move desajeitadamente, sem qualquer naturalidade, cedendo às exigências de etiqueta da cidade sobre seu próprio corpo.

Outra expectativa depositada pelos familiares sobre Biela é o casamento. Sob a influência da cunhada, recebe a corte de um amigo de seu primo, um homem introvertido que subitamente a abandona e foge da cidade. Frustrada, Biela conhece a amargura da rejeição, e fecha-se para esta dimensão da vida social.

Esta adaptação conturbada ao modo de vida urbano é posta em contraste com a nostalgia causada pela infância e pela saudade da fazenda do Fundão. A canção de ninar, a memória de sua mãe, a lembrança do monjolo e do som da água que surgem em meio à narrativa sedimentam uma presença ubíqua do passado na nova vida de Biela. O desejo de se reaproximar de suas origens, somado às decepções do casamento e demais conflitos com os parentes e vizinhos, faz com que a jovem rejeite as determinações de Conrado e Constança: Biela passa a comer na cozinha junto dos empregados da casa, passa a trabalhar, guarda meticulosamente cada moeda ganha sob sua cama, muda-se para um cômodo instalado no quintal da casa e adota um cachorro ao qual dedica-se ternamente. Assim Biela reproduz aspectos de sua vida no Fundão naquele ambiente que tanto lhe trazia angústias.

Se colocarmos em aproximação os filmes de Ana Carolina e de Suzana Amaral, é possível notar semelhanças: as protagonistas de ambos os filmes padecem de uma saudade da fazenda que se prolonga em seu cotidiano nas cidades. Os sentimentos e imagens do passado afloram constantemente no presente, através da trilha sonora e de *flashbacks*, marcando o descompasso entre o modo de vida urbano e as práticas tradicionais da fazenda conforme vivenciado pelas caipiras.

É possível concluir, portanto, que ambos os filmes lançados durante a Retomada e dirigidos por mulheres que tematizam a cultura caipira, embora particulares entre si, constroem imagens de

mulheres caipiras que lamentam a desintegração de sua vida anterior nas fazendas. Em razão disso, tais personagens acionam formas de resistência à perda de suas tradições, seja pelo enfrentamento à Sarah Bernhardt operado pelas irmãs em *Amélia*, seja pela recusa à aceitação das regras do meio urbano por Biela em *Uma vida em segredo*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*. Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. 11^a edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- MARSON, Melina Izar. *O Cinema da Retomada*: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, 2006.
- MICHAELIS. *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2015.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo*: um balanço crítico da Retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

REPRESENTAÇÕES SUBJETIVAS EM RETRATOS DE HIDEKO, HIA SÁ SÁ – HAI YAH E MENINAS DE UM OUTRO TEMPO

Hanna Henck Dias ESPERANÇA
Mestranda no PPGIS da UFSCar
hanna.esperanca06@gmail.com

RESUMO

Entre 1980-1989 as mulheres ocuparam mais de 30% da direção de documentários de curta e média-metragem no Brasil. Mesmo com a grande quantidade de produções, podemos notar uma filmografia que é, em sua maioria, preocupada com as questões sociais, prevalecendo uma abordagem que recai na diferença entre as cineastas e o outro. *Retratos de Hideko* (1981), *Hia Sá Sá – Hai Yah* (1985), de Olga Futemma e *Meninas de um outro tempo* (1986), de Maria Inês Villares, entretanto, tomam um caminho diferente ao utilizarem de representações subjetivas para tratarem de seus temas. Nesse sentido, o objetivo deste trabalho é analisar de que forma as experiências pessoais das diretoras são incorporadas nos seus respectivos filmes.

PALAVRAS-CHAVE: anos 1980; cinema de mulheres; curta e média-metragem; documentário brasileiro; Maria Inês Villares; Olga Futemma.

RESUMO EXPANDIDO

A proposta da nossa apresentação está inserida em uma pesquisa muito mais ampla, que tem o objetivo de investigar documentários de curta e média-metragem dirigidos por mulheres no contexto brasileiro dos anos 1980. Enquanto há um crescimento cada vez maior e mais diversificado dos estudos voltados ao cinema de mulheres, seja na forma de pesquisas ou na criação de espaços e eventos para discussão, ainda existe um direcionamento desses estudos focado nos filmes de longa-metragem de ficção. O curta e o média documentais permanecem, portanto, um território pouco explorado, mesmo que as mulheres tenham produzido com bastante vigor em ambos os formatos. É o que aconteceu no Brasil nos anos 1980, quando as mulheres ocuparam mais de 30% da realização documentária de menor metragem, com aproximadamente 160 filmes¹, graças a uma série de aspectos que viabilizaram não só as condições propícias para a produção como também a distribuição e exibição. Primeiramente tivemos a chamada Lei do Curta que teve seu início ainda no governo de Getúlio Vargas (1930-1945), em 1932. A medida tornava obrigatória a exibição de curtas-metragens nacionais em 28 dias por ano. Em 1975, essa lei se modificou e a obrigatoriedade passou a valer para todos os programas com filme estrangeiro de longa-metragem, não sendo mais limitada a uma quantidade mínima anual. (PADOVAN, 2001: p. 25) Depois, a organização da classe cinematográfica em torno da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD), entidade que surgiu em 1973 na II Jornada de Curta-metragem da Bahia, “com o intuito principal de defender o curta-metragem” (*ibid.*: p. 20), através de ações que

¹ Informações coletadas do catálogo do Documentário Brasileiro. Disponível em <<http://documentariobrasileiro.org/catalogo/>>. Acesso em: 20 de jul. 2019.

pudessem pressionar órgãos públicos a incentivar o financiamento do filme curto e garantir uma reserva de mercado para esse tipo de produção. Finalmente, o surgimento de alternativas para a distribuição e exibição externas ao circuito comercial e a discussão ativa de pautas feministas desde meados dos anos 1970, são apenas alguns fatores que tornaram possível não só o grande número de produções documentárias de curta e média-metragem nos anos 1980, como também a inserção ativa das mulheres nesse processo. É olhando por esse viés que a década oitentista se torna um período rico para o estudo voltado à direção feminina.

Apesar de razoável variedade nos estados produtores, como Pernambuco, Paraná e Rio de Janeiro, o estado de São Paulo foi um dos mais atuantes do período, com 158 produções só de documentários curtos². O Prêmio Estímulo, incentivo financeiro e material da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, foi uma das principais medidas que resultaram na grande quantidade de filmes produzidos. Esse prêmio visava o estímulo da produção cinematográfica paulista através do curta-metragem³ e tinha como principal característica a destinação exclusiva do financiamento a realizadores que nunca tivessem dirigido um longa, funcionando também como estímulo aos cineastas que estavam no início de suas carreiras (*ibid.*: p. 49-50), como era o caso de muitas mulheres nas primeiras décadas em que ocorreram os editais. Além disso, a Universidade Estadual de São Paulo formava cada vez mais turmas especializadas em cinema na Escola de Comunicação e Artes (ECA), construindo um ambiente de troca profissional e de conhecimento entre os alunos e facilitando o empréstimo de equipamentos.

É nesse contexto que se inserem Olga Futemma, Maria Inês Villares e seus respectivos filmes *Retratos de Hideko* (1981), *Hia Sá Sá – Hai Yah* (1985) e *Meninas de um outro tempo* (1986). Futemma formada em 1974 e Villares em 1978, ambas pela ECA, as diretoras conseguiram realizar seus documentários com recursos do Prêmio Estímulo, e desempenharam diferentes funções no período. Villares, por exemplo, trabalhou como assistente de direção tanto em *Retratos* quanto em *Hia Sá Sá*, enquanto Futemma trabalhou no argumento de *Meninas*, sendo possível perceber a troca profissional que se estabelecia entre as pessoas envolvidas no meio cinematográfico paulista da época.

Além de trajetórias semelhantes e caminhos cruzados, os filmes de Futemma e Villares compartilham de temáticas e elementos de linguagem muito próximos. O conflito entre gerações em *Retratos de Hideko* e *Hia Sá sá – Hai Yah*, e a perspectiva da velhice em *Meninas de um outro tempo*, envolve, nesses documentários, uma construção filmica do problema geral apresentado filtrado pela experiência pessoal das diretoras. Incorporam, portanto, outros elementos além da narrativa documentária convencional através de representações subjetivas como metáforas

2 Ver nota de rodapé 1.

3 O Prêmio Estímulo era, inicialmente, um recurso exclusivo aos documentários de curta-metragem, incorporando a ficção aos seus editais somente em 1977, de acordo com Padovan. (2001: p. 47-48)

visuais, a voz *off* em primeira pessoa ou a autobiografia. Comparativamente com outros filmes da produção em questão, o aspecto social não ganha tanto destaque. Ao invés disso, o que realmente prevalece no discurso é a relação subjetiva das diretoras com o tema.

Retratos de Hideko é um curta-metragem de dez minutos, filmado em 35 mm. O filme abre com uma mulher vestida de gueixa. A primeira voz que ouvimos é a de Futemma, atrás das câmeras. Ela pergunta à mulher se é feliz morando no Brasil e o que sente quando está enfeitada daquele jeito. Logo depois, junto a um *freeze frame* do plano da gueixa, ouvimos Futemma novamente, mas dessa vez em *off*. Não mais na posição de entrevistadora, ela agora fala com nós espectadores sobre a sua vontade enquanto diretora naquele filme: “Eu não quis fazer um filme sobre a mulher japonesa, suas filhas, suas netas. Eu quis apenas desenhar seus retratos. Este é um filme de retratos.” Assim, o documentário estabelece desde o início que a visão representada não será a da mulher japonesa histórica, generalizada, mas sim uma percepção pessoal e subjetiva que a própria diretora tem em relação as diferentes gerações de mulheres japonesas que mostrará, e pelas quais possui vínculos que vão além daquele entre diretora e objeto fílmico, ou seja, vínculos familiares, de amizade, de aproximação e, principalmente, de pertencimento de uma mesma comunidade. Futemma desenha retratos de pessoas que conhece e cita seus nomes como se também as conhecêssemos. Sua voz alterna entre o diálogo com o espectador e o diálogo com as próprias mulheres que filma, como em uma carta. No caso do primeiro, existe uma exposição do seu fazer fílmico, como “pedi que falasse”, “eu quis fazer um filme”, reforçando a presença da diretora e sua subjetividade também na construção do documentário. A dança ocupa grande importância para as metáforas que o curta cria. Em dois palcos, duas danças ocorrem paralelamente. A montagem as colocam em alternância, uma seguida da outra, intensificando os elementos conflitantes do quadro. A primeira dança é a da gueixa que vimos se preparando no início. Vestida e maquiada conforme a tradição da cultura oriental, a dança da gueixa é lenta, delicada, contida e rigorosamente marcada. A outra, interpretada por uma mulher mais nova e sem adornos, é uma dança contemporânea, rápida, de movimentos bruscos e livres, tão expansivos e agressivos que necessitam de todo o palco. Nesse sentido, o filme versa sobre as diferenças cruciais entre as gerações de mulheres japonesas, em que as mais novas incorporam cada vez mais os aspectos ocidentais no seu cotidiano, resultado direto da vivência desde muito cedo no Brasil. Outro conflito que o documentário e a própria Futemma vivenciam, é a tensão entre a vontade de manter certos elementos da cultura japonesa, de suas raízes, e a criação de uma identidade própria, como explicitado em voz *off* quando Futemma fala com as mulheres da sua geração:

Hideko, Ivonice e Miriam. Falar sobre vocês é falar sobre mudanças que ainda se processam, o que vejo são rugas, medo e uma vontade de compreender o que nossas mães, nossas avós não podiam. Ao mesmo tempo não perder tudo o que elas sabiam.

Hia Sá Sá – Hai Yah, de forma muito aproximada, também lida com o conflito entre gerações, entre a tradição e o moderno, mas dessa vez focado nas relações ambíguas que a diretora e sua geração têm dentro da comunidade okinawana de São Paulo, a qual Futemma compartilha sua

origem e pertencimento. Com trinta minutos de duração e filmado em 16 mm, alguns elementos de *Retratos de Hideko* se repetem, como a narração de Futemma em *off*, o choque de planos com elementos contrastantes e a presença da dança como metáfora. No primeiro plano do filme, um menino anda pela orla de uma praia. Letreiros aparecem sob a imagem: “Okinawa, arquipélago a 600 km do Japão. Okinawa é o Japão, mas seu coração sempre foi okinawano. Nós, brasileiros, descendentes de okinawanos, herdamos esta primeira ambiguidade.” Assim, Futemma estabelece uma relação subjetiva diferente daquela de *Retratos*, em que a primeira pessoa do singular se torna plural.

Já *Meninas de um outro tempo*, de Maria Inês Villares, incorpora mais timidamente as representações subjetivas em seu filme, assemelhando-se mais com a forma documentária de outras produções do período. Com vinte e sete minutos de duração e também filmado em 16 mm, Villares utiliza sobretudo do depoimento para debater sobre a velhice. As mulheres entrevistadas são idosas, e sentimos vidas permeadas por tristeza e solidão. É interessante notarmos que as perguntas de Villares são direcionadas para os mais variados assuntos, como o sexo, o amor, a felicidade e a maternidade, mas são justamente esses elementos que são relatados como falta no cotidiano da velhice dessas mulheres e, portanto, se constituem como uma visão problematizadora do abandono e da negligência que a mulher idosa sofre. Comparativamente com o restante da produção oitentista do documentário curto, o uso marcado da entrevista e a representação denunciativa de uma categoria de mulheres, são características bastante presentes nessa filmografia, preocupada principalmente com questões sociais e de gênero, colocadas quase sempre a partir de uma perspectiva coletiva da situação. Assim, podemos citar até mesmo *Como um olhar sem rosto (As presidiárias)*, também dirigido por Villares em 1983 como exemplo. Apesar de ser essa a abordagem que se sobressai em *Meninas*, a representação subjetiva de Villares emerge quando descobrimos que uma das idosas entrevistadas é sua mãe, relação só revelada depois de alguns minutos do filme. A partir de então, todo o significado do documentário muda. Não enxergamos mais um filme sobre os desprazeres da velhice, mas sobre a relação que a diretora tem com o processo de envelhecimento e, consequentemente, da aproximação da morte da mãe. Dessa relação, também emerge o próprio medo de Villares da perspectiva da velhice, explicitado pelos planos próximos do rosto da diretora, de olhos jovens, mas que já apresentam rugas, contrastados com os planos próximos da mãe. A representação subjetiva em *Meninas* ocorre, portanto, através da inserção imagética de Villares, enquanto nos filmes de Futemma a subjetividade era colocada somente através da voz e da construção filmica em primeira pessoa. Os três filmes, entretanto, carregam em comum as relações pessoais das diretoras como ponto de partida do objeto filmico, ou seja, uma relação que é sobretudo autobiográfica. De acordo com Lebow (2012: p. 3), a relação com o outro é parte fundamental do documentário em primeira pessoa:

O próprio ato de se comunicar, seja escrevendo ou filmando, implica em um outro, pelo menos um interlocutor ou uma audiência. De fato, muitas vezes percebemos que o fazer filmico em primeira pessoa vai além, muito além do eu, focando sua visão no outro como o “protagonista”, a atração principal, e o “sujeito” do filme, seja ele um amante, ícone, inimigo, familiar, amigo ou um fenômeno ou um coletivo maior (afetivo, próximo, comunidade imaginada, clã, grupo, etc.). Isso necessariamente implica em um diálogo entre os sujeitos,

em vez de insistir nas relações sujeito/objeto do documentário tradicional.⁴

Considerando os elementos apresentados, podemos dizer que, apesar das representações subjetivas e da inserção do eu serem consideradas características cada vez mais marcantes do documentário contemporâneo, é possível perceber que elas já se manifestavam de formas muito interessantes ainda nos anos 1980. Não afirmamos o pioneirismo de *Futemma* ou *Villares*, mas enxergamos certa ruptura com o cinema predominante da época. Rupturas estas que ecoam atualmente, principalmente no que se convencionou a chamar de “cinema de autoria feminina”, em que os mesmos elementos e relações apresentados aqui reverberam no hoje. *Passaporte Húngaro* (Sandra Kogut, 2001), *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2011) e *Elena* (Petra Costa, 2012) são alguns exemplos de documentários contemporâneos dirigidos por mulheres que utilizam de abordagens subjetivas semelhantes para tratarem de si e do outro como sujeitos fílmicos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACERVO DO MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. Disponível em: <<http://acervo.mis-sp.org.br/>>.
- AVELAR, Lúcia; BLAY, Eva (Orgs.). *50 anos de feminismo: Argentina, Brasil e Chile*. São Paulo: EdUsp, 2019.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 2008.
- CATÁLOGO DO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO. Disponível em: <<http://documentariobrasileiro.org/>>.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- FILMOGRAFIA BRASILEIRA. Disponível em: <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p>>.
- FUENTES, Susana. Um novo olhar para o envelhecimento na obra de Eunice Gutman. *Revista Graphos*, v. 18, n. 01, p. 66-75, 2016.
- HOLANDA, Karla. Cinema (documentário) e feminismo no Brasil. In: CORSEUIL, Anelise; HOLANDA, Karla; NÚÑEZ, Fabián (Orgs.). *Cinema e América Latina: estética e culturalidade*. São Paulo: Editora Socine, 2016.
- _____. Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina.
- Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 42, n. 44, p. 339-358, nov. 2015. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/103434/106941>>. Acesso em 28 jan. 2019.
- HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina (Orgs.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papirus, 2017.
- LABAKI, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006.
- LABAKI, Amir; MOURÃO, Maria Dora (Orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac & Naif, 2005.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus Editora, 2005.
- PADOVAN, Carlos José. *Audácia e diversidade: curta-metragem e Prêmio Estímulo (1968-1984)*. 2001. 150 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- PEREIRA, Ana Catarina. *A mulher-cineasta: Da arte pela arte e uma estética da diferenciação*. Covilhã: LabCom.IFP, 2016.
- SILVA, Denise. *Vida longa ao curta*. 1999. 188 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- TEIXEIRA, Francisco. *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.
- TELES, Paulo César. *Filmes de média-metragem (1960-1990): “abandonados no tempo?”*. 2001. 199 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- VEIGA, Ana Maria. *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fuga, especificidades*. 2013. 397 f. Tese (Doutorado em História Cultural) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.
- XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

4 Tradução da autora. No original: “The very act of communicating, whether writing or filming, implies an other, at the very least an interlocutor or audience. Indeed, many times we find that first person filmmaking goes further, well beyond the self, focusing its sights on another as the ‘protagonist’, the main attraction, and ‘subject’ of the film, be it a lover, icon, nemesis, relative, friend or some larger collectivity (affective, proximate, imagined community, clan, group, and so on) or phenomenon. This necessarily implies a dialogue between subjects, rather than insisting on the subject/object relations of the traditional documentary.”

O DOCUMENTÁRIO QUE OBSERVA E TROCA COM O ANTECAMPO

Laís de Lorencô TEIXEIRA
Multimeios – Unicamp
laís.ltei@gmail.com

RESUMO

Trabalhando a partir de técnicas observacionais, entrevistas e depoimentos, os curta-metragens *Retrato de Carmem D.*, de Isabel Joffily (2015, Brasil) e *La Internacional*, de Tatiana Mazú (2015, Argentina) articulam uma relação afetiva entre realizadora e objeto, mediada pela câmera, e não pela presença em corpo da realizadora. Ao passo que as personagens em tela invocam o antecampo (onde estão as realizadoras que tem relação extra-filmica com seus objetos), impera-se pensar como se dão as trocas com o antecampo, de suas diversas formas, e como são colocados e articulados os afetos que partem disto nos filmes. Pensamos assim, majoritariamente através do espaço doméstico e da casa, como estes elementos se colocam como arena de construção e, também, reflexo destas relações.

PALAVRAS-CHAVES: Curta-metragens documentais, antecampo, espaço doméstico, afeto.

RESUMO EXPANDIDO

A tratar de *La Internacional* (Tatiana Mazú, 2015) e *Retrato de Carmem D.* (Isabel Joffily, 2015), escolhemos pensar os modos de observação que, no primeiro momento, os filmes escolhem trabalhar. Entretanto, o desenvolvimento da narrativa destes curtas-metragens nos faz ir além e pensar como há a presença de formas distintas de construção documental que se imbricam na narrativa, como a presença do antecampo, que remete a uma relação (anterior) dos objetos destes relatos com as realizadoras.

Em *La Internacional* acompanha-se o cotidiano (entre doméstico e público-político) da militante Sofía, irmã da realizadora. A câmera procura observar a protagonista, mas são nas recusas deste registro, que Sofía interpela a irmã-realizadora, mudando a forma inicial do relato. No início, Tatiana procura observar e se abster, mas é chamada a ser parte da troca, também com a presença da mãe, que funciona como elemento de conexão entre ambas as filhas, mediando, defendendo uma, e/ou sendo cúmplice na realização da obra.

Retrato de Carmem D. aborda a vida de Carmem, uma psicanalista que sofreu um ataque de companheiros de profissão depois que um paciente teve um infarto em uma clínica sob sua responsabilidade. Sua carreira e vida domésticas são afetadas, o curta-metragem busca retomar e atualizar este acontecimento, mostrando seus resultados atuais, em contato com sua filha Marcela e a própria Carmem, além da casa como cenário e protagonista deste relato.

São filmes que organizam sua narrativa dentro do doméstico. O que compreendemos como doméstico são estas construções e trocas entre essas mulheres, dentro do ambiente da casa, mas que se buscam, apesar de claramente construídas, mostrar um cotidiano como se nada alheio aquele ambiente (como a câmera e a equipe) estivessem alí. Seguem cozinhando, brigando,

comendo, conversando, deitadas na cama e sentadas lendo seu jornal ou cuidando dos animais, militando ou mesmo rejeitando a câmera, sem uma busca de postura distinta perante a ela.

Ao pensar estes filmes, inicialmente sobre o prisma da observação, se faz uma relação ao pensamento de Bill Nichols e o Documentário Observativo, no entanto, nos utilizaremos deste referencial como modo de identificar formas e técnicas de construção discursiva que o autor estadunidense relaciona a este modo e não como modelos para identificar estes filmes. Desse modo, concordamos com Stella Bruzzi em como o autor cria uma “árvore genealógica”, que impõe uma falsa cronologia, organizando os documentários em décadas específicas de desenvolvimento. Assim, o Documentário Observativo seria dos anos 60, mas defendemos como o processo de criação documental é permeado por diversas criações, e desse modo, fomentado e contaminado pelos diversos modos possíveis de formas discursivas (não se atendo a características específicas a cada tipo de documentários).

Bruzzi (2006:4), em adendo, diz que não há nenhum problema em organizar os documentários em tipos, de acordo com as suas características formais, o problema está, entretanto, em pensar como estes seriam desenvolvimentos lineares uns dos outros, uma questão que o próprio Nichols retoma e elucida, ao afirmar que eles interagem e se sobrepõem, não sendo excludentes entre si.

Afirmamos que o documentário baseado na observação como um ato em que a realizadora e sua equipe estão presentes no ambiente, mas não interferem no que ocorre como inverossímil, seria uma idealização a “observação espontânea da experiência vivida” (NICHOLS, 2010:146).

Então, o que associa estes curtas-metragens à observação? Pensando como o Documentário Observacional prezava pela não intervenção, levando esta premissa até mesmo à montagem, em uma recusa da voz-over, música, efeitos sonoros, e como ainda permeia estas obras. Identificamos assim, em ambos os curta-documentários não há presença destes elementos, apenas registro de ruídos que fazem parte deste ambiente. No Documentário Observacional havia até mesmo uma recusa inicial à entrevista, mas *Retrato de Carmem D.* se baseia fortemente neste recurso, juntamente com o registro de conversas entre mãe filha e seu cotidiano. Do mesmo modo, *La Internacional* acaba por registrar conversas entre mãe e filhas que dizem muito ou mais que entrevistas, explorando eventos cotidianos e quebra ainda mais com a pretensa observação (que inicia o filme), no momento em que a irmã se recusa a ser filmada, e interpela diretamente a câmera, ou melhor, a irmã que está atrás desta.

A premissa básica do Documentário Observativo é quebrada nos dois filmes “o que vemos é o que teria acontecido se a câmera não estivesse ali para observar” (NICHOLS, 2010:151). Seja quando Carmem, após uma discussão com a filha, olha para a câmera, falando com a equipe sobre como Marcela age de modo distinto com os outros. E também Sofía e a mãe, que fazem uma triangulação de olhares com a câmera (manuseada por Tatiana, a diretora), conversando e trocando sobre problemas da família. Embora estes filmes partam de movimentos de observação, a relação de quem está a frente e atrás das câmeras se impõe, e intervém, principalmente a pedido daquelas que estão no foco do registro, as protagonistas. A câmera sempre como o objeto estranho que ingressa no ambiente doméstico, mas, nesse caso, este elemento intruso é

incorporado, brinca e constrói em conjunto com a relação pré-existente.

Pensamos, em conjunto com Bruzzi (2006:10,11), então, como a “colisão entre aparato e sujeito é o que constitui o documentário – não a visão utópica do que poderia haver sucedido se a câmera não estivesse presente”. A autora procura pensar, dessa forma, o documentário como o resultado da intrusão do realizador ou realizadora na situação que é registrada, assim como do que surge da relação que se impõe entre realizador, sujeitos e espectadores.

Se pensássemos com Nichols (2010:153), o Modo Participativo poderia suprir a entrada da realizadora na cena e como este se encontra com as pessoas e ambiente que vai retratar, no entanto, este modo se baseia na presença da câmera como sendo o disparador dos acontecimentos mostrados, e não nos parece produtivo pensar a partir deste caminho, visto que o registro se dá do ambiente e de uma relação doméstica e que esta engloba processos relacionais complexos. Por este motivo, buscamos pensar o encontro afetivo, sendo a relação entre as personagens e o antecampo (equipe e diretoras). É assim, pelas brechas, pelas interpelações e olhares, que a troca ocorre e se inscreve nos filmes, reconhecendo esta que está atrás das câmeras. Mesmo que a contragosto, as diretoras que aparecem querer se abster, são convocadas.

Identificamos como estes filmes se desenvolvem dentro de um ambiente doméstico e, por isso, é importante compreender as trocas que os filmes registram entre as personagens. Em *La Internacional* o objetivo de registrar entre o doméstico e o político a irmã, Sofía, se converte em um registro também da relação entre mãe e filhas. O filme mostra os momentos fora da casa, de marchas, intercalando com as conversas e discussões das três mulheres sobre o pai e eventos de família. Entretanto, é essencial pensar os momentos fora da casa, da militância de Sofía, também como seu espaço de conforto. Ela vive isso cotidianamente, como a própria mãe destaca “a militância inclui a casa também”, pensando assim como estes dois campos se conectam e comunicam, não há momento em que não esteja envolvida politicamente, até mesmo dentro de sua casa.

Retrato de Carmem D. não sai em momento algum do ambiente doméstico, observa-se mãe e filha sempre dentro da casa, a única cena que mostra o exterior é filmada de dentro deste ambiente, com as grades enquadradas como prova. A troca entre mãe e filha oscila entre informativa (quase ensaiada, em que a Marcela pergunta a Carmem como foi o incidente da morte do paciente) a brigas entre as duas. De resto, o que temos são entrevistas – em que não escutamos perguntas ou a voz da realizadora Isabel, que ao contrário do filme argentino, exclui sua voz e não responde aos movimentos em sua direção, que a convocam ao filme. No entanto, os olhares mostram que há um antecampo, seja num momento em que Carmem conta sobre seus inimigos, ou de Marcela (amiga da diretora) relembrando como sua mãe sofreu após do processo. A briga entre mãe e filha, que termina com Carmem olhando para o antecampo e buscando cúmplices é o ápice do reconhecimento destes que estão atrás da câmera. O filme se reconhece como filme também, reflexivamente, ao manter uma cena em que Carmem chama a Marcela, e ela, no meio de uma entrevista, diz que não pode ir pois está gravando. Apesar de deixar clara sua construção, o filme escolhe, ao invés de colocar a voz da equipe e sua relação com estas duas mulheres, mantê-las, na imagem, sozinhas na casa, apenas com ruídos de trânsito, animais, cachorros, telefonemas, que acompanham todo o filme. De alguma forma, construindo uma representação,

também sonora, do cotidiano doméstico daquela casa, em que as duas convivem, praticamente sozinhas, rodeadas por todos estes sons.

O antecampo nada mais é do que o espaço atrás da câmera e os sujeitos ali envolvidos na realização do filme. Ao ser convocado pelos sujeitos filmados, possibilita o envolvimento, na obra, do realizador, sendo envolvidos nos afetos tratados nos filmes, visto que ele faz parte destes. As realizadoras estão no antecampo, ou seja, as instâncias construtoras desse discurso. As personagens interpelam e trocam com elas atrás da câmera, as convocam, criando uma relação contínua com o que não é focalizado pela câmera, explicitando assim, a relação com essas com quem constrói em o discurso documental e com quem têm uma relação prévia (Tatiana é irmã de Sofia e Isabel amiga de Marcela).

André Brasil pensa o antecampo como “um espaço ético que não deixa de ser recurso estilístico e recurso estilístico que não deixa de ser espaço ético.” (2013: 578), um espaço que é convocado, no caso dos filmes analisados, pelos sujeitos frente a câmera, ou senão, sugerido pelos olhares entregues ao aparato, trazendo para o centro do filme o que não é visível e mostrado, ou seja, a relação entre retratada e realizadora. Desse modo,

A explicitação do antecampo participa assim do contínuo abalo do regime representativo clássico, no qual ver significa objetivar (tornar objeto), pressupondo um recuo, um ocultamento do próprio ato de olhar (e do corpo daquele que olha). A exposição do antecampo revela um olhar situado, participante, que sofre, em retorno, os afetos do mundo. (BRASIL, 2013: 580)

É comum o olhar direcionado ao antecampo, em busca de apoio no que se diz ou mesmo na recusa ao registro. O antecampo é o que explicita o encontro entre essas mulheres, não há presença do corpo da realizadora, apesar da voz de Tatiana em *La Internacional* se colocar frequentemente, são os olhares direcionados à câmera que nos dizem mais, a troca de olhares com os sujeitos que não vemos. Em *Retrato de Carmem D.* a presença do antecampo é sutil, sendo convocado poucas vezes pelas personagens, entretanto, permeia todo o desenvolvimento da narrativa, já que o filme tem várias entrevistas, as protagonistas estão sempre em contato com este alguém atrás da câmera, um espaço entre esses dois elementos que consideramos de afeto (de troca entre duas mulheres, que já se conhecem, e juntas procuram contar uma história).

Essa troca afetiva, que ocorre nos dois filmes, é organizada principalmente pela triangulação de relações entre mulheres que identificamos. Seja Tatiana que registra sua mãe e irmã, e se coloca constantemente como voz e movimento de câmera ao manejar e movimentar o aparato. Ou com Isabel, que registra a vida de sua amiga e sua mãe, com intuito de contar sua história. Essas relações, a três, permeiam ambas as obras. No processo de contar a história de uma mulher à qual têm uma relação, acabam por serem convocadas a participar, a trocar com outros elementos desse espaço doméstico ao qual tem uma intimidade, e nisso, o antecampo onde estão é convocado.

O espaço doméstico foi historicamente destinado a mulher, mas nos interessa mais, ao analisar estes filmes, pensar as trocas que são empreendidas neste espaço, do que simplesmente cair em uma determinação essencialista. Pensamos que há uma experiência compartilhada entre mulheres, mas este não precisa se impor como o tema deste trabalho. Refletimos, assim, o es-

paço doméstico como representado pela casa, presente nos dois filmes, sendo esta o que torna o homem, ou a mulher, um ser contínuo, em um desenvolvimento ao longo do tempo, sem ela, Bachelard (1989) afirma que estaríamos dispersos no mundo. A casa é onde se guardam as intimidades e se desenvolvem as subjetividades específicas, se conservam elementos do passado. Sendo assim, “Mais urgente que a determinação das datas é, para o conhecimento da intimidade, a localização nos espaços de nossa intimidade” (BACHELARD, 1989:30). E a casa é o local privilegiado que permite esconder/armazenar a intimidade. Ao definir o lugar da pessoa no mundo, seja o ambiente onde escolheu viver ou por onde passou, é possível compreendê-la.

Em suma, “O espaço deve ser analisado, se quisermos privilegiar a subjetividade de seus ocupantes, como algo estruturado socialmente, onde são trocados (em direção à preservação ou à mudança) objetos, ideias, intenções e afetos.” (EWALD, GONÇALVES, BRAVO 2008:768). Neste processo contínuo de troca e construção conjunta, trabalham os filmes que buscamos analisar brevemente, se usam do espaço doméstico como arena para construção dos afetos, memórias e histórias de si. O documentário, que de início se apresenta do ponto de vista da observação, acaba por usar mão de seu antecampo, colocando as realizadoras neste jogo, criando uma nova forma, que é a troca baseada em afetos e construída nos filmes com a imposição e presença dos que tendem a se ocultar.

O modo de abordar estes filmes focou em questões específicas de construção formal, mas com intuito de pensar e indicar novas reflexões possíveis a partir deles, propomos o uso de imagens de arquivo doméstico em *La Internacional*, em que já se identifica a troca com o antecampo entre as irmãs que se filmam entre si. E, também, a possibilidade de explorar a casa, em *Retrato de Carmem D.*, como um personagem a mais no relato da história da psicanalista, suas reverberações atuais e a relação com sua filha. A casa, então, como uma representação desta relação, que sob choques, conflitos, confusão, segue erguida e operante.

BIBLIOGRAFIA

- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BRASIL, André. Formas do Antecampo: notas sobre a performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. **Revista Famecos**; Vol 20, No. 3, 2013.
- BRUZZI, Stella. **New documentary**. 2nd ed. London; New York, NY: Routledge, 2006.
- EWALD, Ariane Patrícia; GONÇALVES, Rafael Ramos; BRAVO, Camila Fernandes. O espaço enquanto lugar da Subjetividade. **Rev. Mal-Estar Subj.**, Fortaleza, v. 8, n. 3, p. 755-777, set. 2008. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1518-61482008000300009&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 07 maio 2019.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 5. ed. Campinas, SP: Papirus, 2010.
- RENOV, Michael. **The subject of documentary**. Minneapolis: Univ. of Minesota, 2004.

ENTRE O FEMINISMO DECOLONIAL E AS TEORIAS FEMINISTAS DO CINEMA - REFLETINDO A CRÍTICA LATINO-AMERICANA

Letícia Moreira de OLIVEIRA

Mestranda em Multimeios - UNICAMP

lettie.moreira@gmail.com

RESUMO

As Teorias Feministas do Cinema inauguraram importantes rupturas teóricas e metodológicas nos estudos do audiovisual, em especial no que se refere ao campo da recepção. Compreendendo a relevância de uma abordagem crítica e historicizada, o presente artigo convoca uma perspectiva decolonial para a crítica feminista latino-americana, inspirada nos feminismos decoloniais. Parte-se, portanto, de uma revisão das principais contribuições e trajetórias desses dois campos - a crítica feminista de cinema e o feminismo decolonial - em um esforço de traçar um diálogo e perceber desafios que estão postos para o fazer crítico na América Latina, bem como a construção de epistemologias feministas diversas na recepção cinematográfica.

PALAVRAS-CHAVE: Teorias Feministas; Teoria Decolonial; Espectatorialidade; Estudos de Cinema

RESUMO EXPANDIDO

Introdução

É cada vez mais nítida, no campo do audiovisual, a profusão de discussões sobre o lugar das mulheres, dentro e fora das telas. Tal preocupação não é recente, visto que, desde meados do século XX, intervenções feministas nos estudos de cinema, como em outros espaços, instauraram novos olhares e práxis analíticas, resultando na explanação das bases patriarcais que estruturam o cinema. Algumas correntes vêm tentando compreender a complexidade da experiência espectatorial, e muitas o fazem situando empiricamente os sujeitos em seus contextos, considerando certos marcadores sociais.

De modo análogo, o crescimento do pensamento decolonial, nos últimos anos, tem potencializado questionamentos sobre as epistemologias levadas a cabo nas ciências sociais latino-americanas, iluminando caminhos para se pensar uma superação do eurocentrismo acadêmico na construção de interpretações e saberes localizados. Tensionando as definições tradicionais dos conceitos de “raça” e de “gênero”, pensadores/as decoloniais expõem como, nos processos de colonização, estas noções foram basilares para a dominação dos povos e corpos colonizados, bem como à implantação do sistema capitalista moderno colonial.

Situando o cinema enquanto produto histórico da modernidade capitalista, é possível compreender que o imaginário patriarcal e racista se inscreve tanto nas instâncias produtivas, como no regime de imagens e narrativas que conformam os filmes. Os discursos que compõem as histórias, junto às formas visuais, refletem as formações e os imaginários simbólicos socialmente compartilhados.

Essa perspectiva é essencial às críticas feministas de cinema latino-americanas, que, para além dos pressupostos das teorias feministas de cinema clássicas, devem abarcar a problematização das estruturas coloniais sexistas e racistas, especialmente a partir de uma postura interseccional que possibilite o tensionamento dos aspectos de classe, poder e dominação que marcam a história e formação dos países do Sul global.

O feminismo decolonial ilumina caminhos para pensarmos como o exercício crítico e feminista, no audiovisual, se depara com interpretações e elaborações de noções como homens, mulheres, feminino(s), a diferenciação dos sexos e sua relação com a ideia de gênero, os corpos e imagens em tela, bem como comportamentos, papéis e expectativas atribuídas aos diferentes sujeitos.

As múltiplas perspectivas das Teorias Feministas de Cinema

Na efervescência dos movimentos sociais das décadas de 1960/70, eclodem os estudos feministas de cinema, como discursos fortemente ativistas, que buscam evidenciar o modo como o cinema reflete a ideologia patriarcal. Ann Kaplan (1983) pontua que começa a se consolidar uma “crítica feminista” que, partindo do movimento de mulheres, passa a identificar limitações nas teorias, propondo abordagens que continuaram a inspirar, por anos, diversas possibilidades de estudos de gênero no audiovisual. Tal crítica emerge, com mais força, nos estudos de recepção cinematográfica. Como pontua a pesquisadora Tania Montoro (2013):

O uso da categoria gênero (como um conceito relacional) levou ao reconhecimento de uma variedade de formas de interpretação, simbolização e organização das diferenças sexuais nas relações sociais e perfilou um discurso crítico que se espalhou também pelas ciências da comunicação audiovisual (MONTORO, 2013:70)

Karen Hollinger, em *Feminist Film Studies* (2012), reconstrói a trajetória desta corrente, demonstrando como a teoria feminista, no geral, teria um caráter dualista: a crítica ao cinema *mainstream* e a militância prática por um cinema alternativo ou um contra cinema. A autora considera que as primeiras teóricas estariam ancoradas em diferentes perspectivas metodológicas. A primeira, conhecida como *Images of Women Approach* e de abordagem sociológica, desenvolveu-se com mais intensidade no cenário estadunidense e tinha como foco a análise de filmes hollywoodianos e os modos como as mulheres na tela refletiam uma sociedade altamente patriarcal. Como limitação, Hollinger (2012: 9) afirma que seus trabalhos possuíam uma visão restrita da representação feminina.

Feministas britânicas recorrem, assim, à psicanálise, semiótica e ao pós-estruturalismo para traçar uma crítica mais consistente que as precursoras. Nessa segunda vertente, analisam como os filmes “trabalham ideologicamente para construir as mulheres como signos em um complexo sistema que apóia e até naturaliza a ideologia patriarcal ao definir mulheres como não-homens”. (HOLLINGER, 2012, p. 10). Aqui se destaca Laura Mulvey, uma das principais referências, e sua obra inaugural *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1974) representa um marco para as teorias do cinema como um todo.

Essa abordagem psicanalítica apresentava uma visão generalista das/os espectadoras/es, tidas como um coletivo homogêneo, o que se tornou alvo de críticas, principalmente no momento em que os estudos culturais ganhavam força. Assim, a vertente culturalista insere uma “preocupação maior com a relação público-texto e são mais conscientes da diversidade de público em termos não apenas de gênero, mas também raça, orientação sexual e nacionalidade.” (HOLLINGER, 2012: 17).

Ainda que a irrupção feminista tenha sido fortemente contestatória, e inserido no debate as minorias de gênero, raça e classe, não há um diálogo forte com perspectivas periféricas¹ do Sul. Autoras comumente tomadas como cânones, normalmente partem dos marcos acadêmicos ocidentais (como a psicanálise, o pós-estruturalismo), cujos autores são majoritariamente homens brancos. Mesmo na abordagem contextualista, quando se convoca uma maior diversidade, as epistemes continuam hegemonicamente situadas. A própria ideia de feminismo permanece no *hall* dos movimentos ocidentais eurocêntricos. Assim, vozes não-hegemônicas permanecem abafadas no feminismo europeu e estadunidense.

Desse modo, para qualquer proposição crítica latino-americana, parece fundamental que seja problematizada a hegemonia epistemológica na perspectiva feminista no campo do cinema. Categorias decoloniais apontam um potencial crítico para contribuir com posturas analíticas, especialmente pelos modos como pesquisadores entendem o conceito de gênero e sua relação com o capitalismo, e como consideram a relação entre imagens e dominação, nos sistemas modernos. María Lugones (2004) considera o feminismo decolonial como a possibilidade de superar a colonialidade do gênero, abrindo caminho para novas abordagens.

O Giro Decolonial e a emergência de um pensamento feminista decolonial

Assim como na trajetória do paradigma feminista no cinema, a transdisciplinaridade também está imbricada na formação da corrente trazida à tona pelo Grupo Modernidade/Colonialidade. Problematizando o pós-culturalismo e o pós-colonialismo como correntes firmadas em paradigmas eurocêntricos, esse grupo representa uma renovação crítica das ciências sociais na América Latina, a partir da “radicalização do argumento pós-colonial (...) por meio da noção de “giro decolonial” (BALLESTRIN, 2013:89).

O conceito de “colonialidade concerne ao padrão de poder que transcende o colonialismo. O “decolonial” representa, portanto, um confronto necessário a essas estruturas. Este conceito traz de inovador, como já pontuado, a leitura do racismo e da opressão de gênero como princípios fundantes do sistema moderno capitalista. A colonialidade, diz Ballestrin (2013) se expressa em várias dimensões.

1 O termo subalterno é utilizado aqui em consonância com a sua utilização pelos pós-coloniais e decoloniais, referindo-se àqueles grupos ou conhecimentos cujos saberes, valores e rituais são negados pelos regimes da verdade que detém o poder de legitimar os discursos nas ciências. Não é um uso que visa demarcar um lugar de inferioridade, noção que pode estar presente no imaginário lusófono.

O feminismo decolonial, com autoras como Maria Lugones, Breny Mendoza e Rita Segato, expõem, a partir da noção de “colonialidade de gênero”, como imaginários em torno do “gênero” não são universais. Teóricas feministas africanas e indígenas, diz Lugones (*apud* MENDOZA, 2014:22), provam como “raça” e “gênero” não são estruturantes em todas as sociedades, mas construtos coloniais para racializar e generalizar os povos colonizados. Lugones (2014: 939) observa como a distinção homem x mulher foi operacionalizada e põe, como consequência semântica dessa colonialidade, que “mulher colonizada” é uma categoria vazia – nenhuma mulher é colonizada, nenhuma fêmea colonizada é mulher.

Breny Mendoza (2014), por sua vez, reforça que a categoria unitária (moderna) do gênero excluiu as mulheres pobres, indígenas, afrodescendentes, lésbicas, entre outras. No cinema, essas lógicas se evidenciam não apenas nos textos e imagens, mas na própria organização do campo profissional, por exemplo, na predominância masculina branca e heterossexual em cargos mais altos.

É preciso, portanto, decolonizar a própria crítica feminista aos produtos audiovisuais para encontrar interlocuções com as teorias feministas clássicas, enriquecer o fazer crítico, bem como a recepção e realização de filmes. “Descolonizar o gênero é necessariamente uma práxis. É decretar uma crítica da opressão de gênero racializada, colonial e capitalista visando uma transformação vivida do social” (LUGONES, 2014:940).

Conclusão

Refletir sobre as categoriais mais urgentes para a crítica feminista decolonial é essencial, especialmente com a transformação das arenas de comunicação e dos modos de espectatorialidade, a partir da centralidade das mídias digitais. Isto implica repensar a teoria feminista do cinema com os desafios postos por este paradigma, cujos contornos estão em constante movimento. A interseccionalidade é fundamental, assegurando que marcadores sociais (como raça, gênero, classe, etnias) não sejam hierarquizados, silenciando as violências que ainda sustentam as estruturas de dominação e desigualdade no mundo globalizado. A experiência crítica se dá a partir da vivência dos sujeitos empiricamente localizados, e tais marcadores são determinantes nos modos como experimentamos e interpretamos a vida social. Sendo assim, são indissociáveis na relação que as audiências estabelecem com os produtos da indústria cinematográfica, bem como nas instâncias criativas.

Um exemplo que inspirou a proposta de estudo apresentada neste artigo é o Elviras - Coletivo de Mulheres Críticas de Cinema do Brasil. Percebendo o domínio dos homens no campo da crítica no Brasil, um grupo de profissionais começou a se articular, em meados de 2016, para formar um coletivo que reunisse as mulheres da crítica em todo o país e que além, de promover reflexões e atividades conjuntas, dê visibilidade às críticas e pensadoras de cinema, bem como de produções de cineastas mulheres. Este é um indicativo prático de alternativas possíveis para

uma organização feminista na reflexão e mobilização no cinema.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o Giro Decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, no 1, 2013. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010333522013000200004&script=sci_abstract&tlang=pt. Acesso em 07 de nov. 2019.
- HOLLINGER, Karen. **Feminist Film Studies**. New York: Routledge, 2012.
- KAPLAN, E. Ann. **A Mulher e o Cinema**: Os dois lados da câmera. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- LUGONES, Maria. Rumo a um feminismo descolonial. **Estudos Feministas**. Florianópolis, 22(3), 320, 2014. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755>>. Acesso em 02 dez. 2018.
- MENDOZA, Breny. La epistemología del sur, la colonialidad del género y el feminismo latinoamericano. In: CORREAL, Diana; ESPINOSA, Yuderkis; MUÑOZ, Karina (Org.). Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala. Popayán: **Editorial Universidad del Cauca**, 2014. Disponível em <<http://www.acuedi.org/ddata/9455.pdf>>. Acesso em 11 dez. 2018.
- MONTORO, Tania. Estudos da recepção do audiovisual na interface com estudos de gênero e crítica feminista. In: BAMBA, Mahomed. **A Recepção Cinematográfica**: Teoria e estudos de caso. Salvador: EDUFBA, 2013.
- MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: **Film Theory and Criticism**: Introductory Readings. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 833-44. 1999.

EMPODERAMENTO INDIVIDUALISTA NO FEMINISMO MIDIÁTICO DE MULHER-MARAVILHA E CAPITÃ MARVEL

Natalia Engler PRUDENCIO
Mestranda do PPGMPA da ECA-USP
nataliapru@gmail.com

RESUMO

A recente emergência de discursos e ideias feministas na cultura midiática tem se dado em meio a um contexto de ênfase no indivíduo que traz o empoderamento como uma de suas questões centrais, dentro de um quadro neoliberal de autoempreendedorismo que tende a não desafiar estruturas de opressão. É a partir dessa perspectiva que interrogamos o ideal de empoderamento implicado nas narrativas e imagens dos filmes *Mulher-Maravilha* e *Capitã Marvel* — fortes catalisadores de discussões de gênero no contexto do cinema hollywoodiano e exemplos de textos nos quais pode ser mapeada a emergência dos feminismos midiáticos —, e sua relação com um novo tipo de sujeito feminista que aceita total responsabilidade pela construção de sua própria autoestima e confiança, sob uma biopolítica que disciplina corpos e mentes.

PALAVRAS-CHAVE: Mulher-Maravilha, Capitã Marvel, empoderamento, feminismos midiáticos, representação, cinema.

RESUMO EXPANDIDO

Introdução

Em um momento de ressurgimento do ativismo feminista (HOLLANDA, 2018) e emergência de discursos e ideias feministas nos meios de comunicação (GILL, 2016), torna-se relevante examinar os textos midiáticos em que essa emergência pode ser mapeada, a partir do pressuposto de que as diferentes mídias, incluindo o cinema, atuam como “tecnologias de gênero” (assim como de outras diferenças) — “com poder de controlar o campo do significado social e assim produzir, promover e ‘implantar’ representações de gênero” que constroem o gênero à medida que o representam (LAURETIS, 1994: 228).

É a partir dessa perspectiva que colocamos sob exame os filmes *Mulher-Maravilha* (*Wonder Woman*, Patty Jenkins, 2017) e *Capitã Marvel* (*Captain Marvel*, Anna Boden e Ryan Fleck, 2019), exemplos significativos da emergência desses feminismos midiáticos¹ — como fortes catalisadores de discussões sobre desigualdade de gênero no cinema hollywoodiano e como

¹ O conceito de feminismos midiáticos se refere a diferentes tipos de feminismos que têm em comum o fato de circular em uma cultura midiática — no sentido de produtos da moderna indústria cultural consumidos pelas massas, e que circulam por diferentes instâncias da mídia (HALL, 2003; WILLIAMS, 1983; KELLNER, 2001).

marcos nesse mesmo contexto², cuja circulação se eu com frequência em meio a debates sobre representação e empoderamento.³

Nesse sentido, os filmes se relacionam à passagem de uma lógica de *libertação* (entendida como forma de lidar com desigualdades estruturais, característica da segunda onda do feminismo) para uma lógica de *empoderamento* (entendido a partir de um ponto de vista que enxerga o gênero como canal importante de estímulo à economia), caracterizada por uma ênfase no indivíduo e em soluções de mercado para desigualdades, dentro de um contexto neoliberal de empreendedorismo individual, que vem sendo observada nos feminismos midiáticos contemporâneos (BANET-WEISER, 2015a; BANET-WEISER; GILL; ROTTENBERG, 2019). É a partir desse quadro que nos propomos a analisar a construção do ideal de empoderamento em *Mulher-Maravilha* e *Capitã Marvel*.

Antes, porém, cabe esclarecer o que entendemos como empoderamento, conceito que vem se tornando palavra de ordem para vários feminismos e hoje se aplica tanto à política quanto à comoditização (BANET-WEISER, 2015a: 59). A partir de uma perspectiva feminista que leve em conta desigualdades e estruturas de dominação, fortemente influenciada por teóricas do feminismo negro, empoderamento toma o sentido de enfrentamento da opressão e equalização da existência em sociedade, em um processo que parte da tomada de consciência individual, mas deve necessariamente chegar ao coletivo, pois somente a transformação social permite o enfrentamento dos sistemas de dominação (BERTH, 2018). Assim, o empoderamento deve ser mais do que construções psicológicas como autoestima, autoeficácia, competência, autocontrole, e incluir as dimensões cognitiva, psicológica, política e econômica (Ibid.: 21; 35).

Mulher-Maravilha

Sob esse enquadramento, a construção do ideal de empoderamento nas imagens e na narrativa de *Mulher-Maravilha* se dá a partir de uma ênfase no corpo, questão central para as economias de visibilidade.⁴ Em um nível aparente, o poder de Diana tem duas origens, que constroem seu corpo não como objeto, mas como sujeito: sua força física sobre-humana, herança da ascendência divina; e sua agência como guerreira hábil, que nasceu e cresceu em uma ilha mítica povoada em harmonia apenas por mulheres guerreiras, fora do alcance de forças disciplinadoras que

2 São os primeiros longas-metragens de super-heróis com protagonistas femininas desde 2005 (apesar da predominância comercial do gênero desde 2008), os primeiros filmes do gênero dirigidos ou co-dirigidos por mulheres neste mesmo período, os maiores orçamentos já dirigidos por mulheres (excluindo-se animações), e as maiores bilheterias com direção de mulheres (ENGLER, 2017 e 2019; WELK, 2019; FOLHA DE S.PAULO, 2017; SHAW-WILLIAMS, 2019).

3 Ver MARINO, 2017; POLISTCHUCK, 2019; CRISTINA; MORAIS, 2017; ENGLER, 2018; GUARIM, 2016; MARINO, 2019.

4 Podemos definir as economias de visibilidade como uma modalidade de políticas de representação em que a visibilidade das identidades é absorvida pela economia e se torna um fim em si mesma em vez de um caminho para a política; o que está em questão é a validação dessas identidades como sujeitos econômicos neoliberais (BANET-WEISER, 2015a).

governam o “mundo dos homens”.

No entanto, essa construção é enfraquecida mesmo antes de a heroína partir para Europa (onde pretende por fim à Primeira Guerra Mundial). Ainda que a câmera não adote pontos de vistas abertamente sexualizantes e que haja uma referência irônica à concepção de que são masculinos os olhares que estruturam o cinema hollywoodiano dominante (MULVEY, 1983) (em uma cena em que esse olhar objetificante se volta para o corpo masculino nu do par romântico masculino), a imagem de Diana é apresentada sempre de modo a valorizar seus atributos físicos, com figurinos diminutos e recorrendo a recursos típicos da publicidade, como poses artificiais e cabelos esvoaçantes, encarnando códigos sociais de feminilidade desejável e mais facilmente “vendável” sob a biopolítica implicada nas economias de visibilidade.

A partir da chegada de Diana a Londres, o deslocamento da posição de sujeito para a de objeto é intensificado. Ali, sua aparência e beleza passam a ser o primeiro traço observado e ressaltado verbalmente nas primeiras interações com os personagens que são introduzidos. Essa ênfase em relação a uma personagem cujas ações deveriam estar em primeiro plano revela que, apesar da força física sobre-humana, seu corpo é dócil, disciplinado pela vigilância constante, submisso a valores dominantes que subentendem que o poder das mulheres está localizado em sua fisicalidade, em seus corpos, no visível (BANET-WEISER, 2012; 2015b).

Até há a intenção de ridicularizar os esforços para disciplinar o corpo da personagem, como as tentativas infrutíferas de cobrir o corpo de Diana de forma “adequada” e fazer com que se comporte de modo a não chamar atenção. A crítica, no entanto, não é suficiente para que o filme rompa com o foco excessivo colocado sobre esse corpo e com a lógica que o transforma em produto cujo valor “é constantemente debatido, avaliado, julgado e esmiuçado”, em uma dinâmica dual que regula e produz o ser visível e trabalha para “criar o corpo e o ser como uma *grife*” (BANET-WEISER, 2015a: 56).

O controle do corpo ocorre também na conformação da sexualidade a valores dominantes. Diana parte de uma origem ambigamente queer — viveu toda sua vida em uma ilha só de mulheres e afirma que, embora os homens sejam integrais para a reprodução, são desnecessários para o prazer sexual — para a reconsolidação de normas de gênero em torno da matriz heterossexual⁵ hollywoodiana, onde deve necessariamente formar uma ligação romântica e ter uma noite de sexo com Steve Trevor (soldado aliado cujo avião cai na ilha das Amazonas e é salvo pela heroína) antes da batalha final — subtrama que não é em nada essencial para a jornada da personagem em termos narrativos.

Capitã Marvel

Por sua vez, *Capitã Marvel* traz para o centro da jornada de sua protagonista outro ponto crucial

5 “A grade de inteligibilidade cultural por meio da qual os corpos, gêneros e desejos são naturalizados” (BUTLER, 2015: 258).

para a noção individualista de empoderamento: a questão da autoestima e da confiança, sob a lógica da construção de um tipo de sujeito feminista que aceita responsabilidade total por seu próprio bem-estar e autocuidado (BANET-WEISER; GILL; ROTTENBERG, 2019). É bastante didática a construção da trajetória dessa mulher que supera suas inseguranças e rompe com forças que a controlam, para então descobrir seus poderes latentes, que a transformam literalmente no ser mais poderoso do universo.

Quando encontramos Carol Danvers pela primeira vez, ela não tem memória de seu passado e está insegura em relação a sua identidade e seu poder. De seu mentor, ouve que deve controlar as emoções e usar seus poderes com racionalidade, um aceno para séculos de construções sociais que associam as mulheres à imprevisibilidade da natureza e os homens à racionalidade da cultura. Em flashbacks, vemos vários momentos em que seu desenvolvimento foi dificultado simplesmente por ser mulher: quando era uma criança que queria correr de kart e ouve do pai que ali não é seu lugar; na academia militar, onde seus colegas dizem que ela não será capaz de completar o treinamento; na Força Aérea, onde a presença de mulheres em combate não é permitida. Aos poucos, ela redescobre sua própria história, constrói autoconfiança, rebela-se contra os propósitos escusos de seu mentor e começa a se empoderar.

Uma alegoria bastante literal demonstra que esse empoderamento se dá a partir de construções psicológicas: em uma cena decisiva, Danvers luta dentro de sua própria mente com uma forma de inteligência artificial alienígena apropriadamente denominada de Inteligência Suprema, e ouve dela que nunca teve a força para controlar sozinha seus poderes. A heroína é lembrada de suas fraquezas, mas se dá conta de que sua força está na capacidade de resiliência humana, e consegue por fim vencer a Inteligência Suprema. São particularmente significativas as palavras que diz nesse momento: “Faz tempo que venho lutando em desvantagem. Mas o que vai acontecer quando eu finalmente me libertar?”.

Neste universo diegético, investimento em si e autoconstrução — a biopolítica que constitui o ser visível nas economias de visibilidade — atuam a partir de um jogo dual, tanto na forma do poder externo que tenta controlar a heroína quanto por meio de seu esforço psicológico individual para se libertar dessa força limitante e se construir como sujeito empoderado, o que também constitui uma forma de disciplina. O controle do corpo aqui é secundário — sua imagem é cuidadosamente dessexualizada, embora permaneça ligada a códigos sociais de beleza e feminilidade desejável.

Considerações finais

Dessa forma, ainda que com ênfases diferentes (no corpo ou na autoestima), é patente que o ideal de empoderamento em *Mulher-Maravilha* e *Capitã Marvel* nos coloca diante de uma lógica individualista e autorreguladora que tende a esvaziar o empoderamento feminino a partir de uma visão superficial que o define como superação individual de certas opressões, sem romper com as estruturas opressoras (em uma perspectiva interseccional que considere raça, sexualidade, classe etc., além do gênero). O perigo desse empoderamento reside, entre outras coisas, no fato

de que mulheres individualmente empoderadas continuam sujeitas às violências estruturais que atingem sua coletividade (BERTH, 2018).

Além disso, para além da trajetória das personagens no interior das narrativas, as leituras dominantes que os dois filmes receberam como projetos de inclusão das mulheres no cinema hollywoodiano se relacionam com um tipo de feminismo neoliberal no qual a inclusão torna solução para as desigualdades de gênero, como se a mera presença de mulheres necessariamente alterasse ou desafiasse as estruturas que as excluem, em vez de apenas validá-las como sujeitos econômicos neoliberais (BANET-WEISER; GILL; ROTTENBERG, 2019). Quanto às políticas de representação, é preciso lembrar que a visibilidade midiática representa uma forma de poder, mas não é um acesso garantido ao ele, porque “*supõe* que a igualdade esteja latente no modo de representação, em vez de *lutar* por ela como uma prática”, obscurecendo assim “outros modos por meio dos quais cidadãos marginalizados são alijados de poder” (BANET-WEISER, 2015b: 190).

No entanto, é preciso reconhecer que a erosão da autoestima de grupos subalternizados faz parte de projetos políticos de dominação (HOOKS, 2019: 63). Assim, confiança, autoestima e liderança são elementos importantes de subjetividade, especialmente para mulheres que foram tradicionalmente socializadas para serem submissas, inseguras e subordinadas (BANET-WEISER, 2015b). Ainda que esse empoderamento individual possa encorajá-las a se sentirem donas de si em uma cultura que trabalha o tempo todo para posicioná-las como inferiores, também contém em si o potencial de gerar desafios a essa cultura (BANET-WEISER, 2014).

Por tal razão, mesmo que nos preocupemos com a reestruturação das políticas feministas por uma lógica neoliberal com foco no indivíduo, é preciso observar como os feminismos midiáticos são apropriados pelos indivíduos que os consomem, e reconhecer os paralelos entre sua visibilidade e o ressurgimento de movimentos de base e de protestos em larga escala como forças políticas em potencial. É justamente nessa ambivalência que reside o potencial para que os feminismos midiáticos se tornem espaços de abertura para, e conexões com, práticas feministas transformadoras (BANET-WEISER, 2018). É nesse sentido que, ainda que grande parte dos feminismos altamente visíveis se conforme à heteronormatividade, à universalidade da branquitude, às formações econômicas dominantes e a uma trajetória capitalista de sucesso, eles abrem espaço para ouvirmos mensagens feministas silenciadas por muito tempo e para imaginarmos um conjunto diferente de normas de gênero e diferença sexual, abrindo caminho para a difusão de movimentos feministas de massa mais militantes (BANET-WEISER; GILL; ROTTENBERG, 2019: 16-17).

BIBLIOGRAFIA

- BANET-WEISER, Sarah. **Authentic TM**: the politics of ambivalence in a brand Culture. Nova York e Londres: New York University Press, 2012.
- _____. Am I pretty or ugly? Girls and the market for self-esteem. **Girlhood Studies**, v. 7, n. 1, 2014.
- _____. this\rlnarticle locates them within a self-identificatory gendered neoliberal brand culture\rlnso as to examine the ways in which they reproduce an economic model of the successful white middle class girl.”, “author”:[{“dropping-particle”:"", “family”：“Banet-Weiser”, “given”：“Sarah”, “non-dropping-particle”:"", “parse-names”：false, “suffix”：“”}], “container-title”：“Girlhood Studies”, “id”：“ITEM-1”, “issue”：“1”, “issued”：“date-parts”:[{“2014”, “1”, “1”}], “title”：“Am I Pretty or Ugly? Girls and the Market for Self-Esteem”, “type”：“article-journal”, “volume”：“7”}, “uris”:[“<http://www.men->

deley.com/documents/?uuid=d255e1bb-b914-309d-867d-40ca8fad4b00"]]}, "mendeley": {"formattedCitation": "BANET-WEISER, Sarah, Am I Pretty or Ugly? Girls and the Market for Self-Esteem, *Girlhood Studies*, v. 7, n. 1, 2014.", "manualFormatting": "_____. \", \"plainTextFormattedCitation\": \"BANET-WEISER, Sarah, Am I Pretty or Ugly? Girls and the Market for Self-Esteem, *Girlhood Studies*, v. 7, n. 1, 2014.\", \"properties\": {\"noteIndex\": 0}, \"schema\": \"https://github.com/citation-style-language/schema/raw/master/csl-citation.json\"} Keynote address: media, markets, gender: economies of visibility in a neoliberal moment. **The Communication Review**, Charlottesville, v. 18, n. 1, p. 53-70, 2015 this article locates them within a self-identificatory gendered neoliberal brand culture\nso as to examine the ways in which they reproduce an economic model of the successful white middle class girl.", "author": [{"dropping-particle": "", "family": "Banet-Weiser", "given": "Sarah", "non-dropping-particle": "", "parse-names": false, "suffix": ""}], "container-title": "Girlhood Studies", "id": "ITEM-1", "issue": "1", "issued": {"date-parts": [[2014, "1", "1"]]}, "title": "Am I Pretty or Ugly? Girls and the Market for Self-Esteem", "type": "article-journal", "volume": "7"}, "uris": ["http://www.mendeley.com/documents/?uuid=d255e1bb-b914-309d-867d-40ca8fad4b00"]]}, "mendeley": {"formattedCitation": "BANET-WEISER, Sarah, Am I Pretty or Ugly? Girls and the Market for Self-Esteem, *Girlhood Studies*, v. 7, n. 1, 2014.", "manualFormatting": "_____. \", \"plainTextFormattedCitation\": \"BANET-WEISER, Sarah, Am I Pretty or Ugly? Girls and the Market for Self-Esteem, *Girlhood Studies*, v. 7, n. 1, 2014.\", \"properties\": {\"noteIndex\": 0}, \"schema\": \"https://github.com/citation-style-language/schema/raw/master/csl-citation.json\"} ja. \nConfidence you can carry!: girls in crisis and the market for girls' empowerment organizations., **Continuum**, v. 29, n. 2, p. 182-193, 2015b.

_____. **Empowered**: popular feminism and popular misogyny. Durham e Londres: Duke University Press, 2018. *E-book*. BANET-WEISER, S.; GILL, R.; ROTTENBERG, C. Postfeminism, popular feminism and neoliberal feminism? Sarah Banet-Weiser, Rosalind Gill and Catherine Rottenberg in conversation. **Feminist Theory**, Londres, v. 0, n. 0, p. 1-22, 2019. Sarah Banet-Weiser, Rosalind Gill and Catherine Rottenberg conduct a three-way 'conversation' in which they all take turns outlining how they understand the relationship among postfeminism, popular feminism and neoliberal feminism. It begins with a short introduction, and then Ros, Sarah and Catherine each define the term they have become associated with. This is followed by another round in which they discuss the overlaps, similarities and disjunctions among the terms, and the article ends with how each one understands the current mediated feminist landscape. Keywords #Metoo, neoliberal feminism, neoliberalism, popular feminism, postfeminism As feminist media studies and cultural studies scholars, we have been preoccupied for many years with the various ways in which feminist concepts, expressions, practices and sensibilities-and backlashes against them-have circulated and manifested in popular and media culture. Rosalind Gill has written extensively Feminist Theory 0(0) BERTH, Joice. **O que é empoderamento?**. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. CAPITÃ Marvel. Direção: Anna Boden e Ryan Fleck. Burbank, CA (EUA): Walt Disney Pictures. 123 min. Título original: Captain Marvel. CRISTINA, Karin; MORAIS, Nathalia de. Carol Danvers: o protagonismo feminino e a nova cara do MCU. **Delirium Nerd**, 24 mai. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2MgifRu>. Acessado em: 25 jul. 2019.

ENGLER, Natalia. Maravilhosa: demorou 75 anos, mas filme da Mulher-Maravilha chega no melhor momento possível. **UOL**, São Paulo, 31 mai. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2LHwa3A>. Acessado em: 30 jun. 2019.

_____. Você acha que Mulher-Maravilha revolucionou Hollywood? Então pense melhor. **UOL**, São Paulo, 22 fev. 2018. Disponível em <https://bit.ly/2JT8Ttv>. Acessado em 25 jul. 2019.

_____. Larson vibra, Marvel vende, mas qual é o real feminismo de "Capitã Marvel"? **UOL**, São Paulo, 8 mar. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2YfJ3nj>. Acessado em: 10 mai. 2019.

FOLHA DE S.PAULO. **"Mulher-Maravilha" bate recorde entre filmes dirigidos por mulheres**. São Paulo, 25 jun. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2Y22VPE>. Acessado em: 23 out. 2018.

GILL, Rosalind. Post-postfeminism?: new feminist visibilities in postfeminist times. **Feminist Media Studies**, Abingdon, v. 16, n. 4, p. 610-630, 2016.

GUARIM, Nínive. Mulher Maravilha: Um grande símbolo do Feminismo. **Delirium Nerd**, São Paulo, 24 mar. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2MeNxIA>. Acessado em: 25 jul. 2019.

HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do popular. In: SOVIK, Liv (org.). **Da diáspora**: identidade e mediações culturais / Stuart Hall. Belo Horizonte e Brasília: Editora UFMG e Unesco, 2003, p. 247-263.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Explosão feminista**: arte, cultura, política e universidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001.

_____. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

MARINO, Dani. Lições do filme Mulher-Maravilha. **Minas Nerds**, São Paulo, 8 jun. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2K3ayLJ>. Acessado em: 25 jul. 2019.

_____. Quando nos diminuímos para não ferir o ego masculino. **Minas Nerds**, 22 mar. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2JSdRqd>. Acessado em: 25 jul. 2019.

MULHER-MARAVILHA. Direção: Patty Jenkins. Los Angeles: Warner Bros., 2017. 1 disco *blu-ray* (141 min.). Título original: Wonder Woman.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 437-453.

POLISTCHUCK, Lígia. Capitã Marvel não é para homens. Entenda. **Garotas Geek**, São Paulo, 27 abr. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2GuMLmY>. Acessado em: 25 jul. 2019.

SHAW-WILLIAMS, Hannah. Every Record Captain Marvel Has Broken. **Screen Rant**. Quebec, 9 abr. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/30XAyPG>. Acessado em: 10 mai. 2019.

WELK, Brian. 9 Women Who Have Directed Movies With \$100 Million Budgets. **The Wrap**. Los Angeles, 8 mar. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2Yc2q5P>. Acessado em: 10 mai. 2019.

WILLIAMS, Raymond. **Keywords**: a vocabulary of culture and society. Nova York: Oxford University Press, 1983.

CURTAS-METRAGENS FEITOS POR DIRETORAS BRASILEIRAS DE 1966 A 1985: FILMES E EQUIPES TÉCNICAS¹

Nayla Tavares GUERRA

Graduanda em Audiovisual, Escola de Comunicações e Artes, USP

naylaguerra@usp.br

RESUMO

Este trabalho busca compreender o cenário relativo à realização de curtas-metragens por diretoras brasileiras no período da ditadura civil-militar e da Segunda Onda Feminista. A partir de um levantamento dos filmes feitos e de suas equipes técnicas, traça-se o perfil dessas produções bem como as características do acesso de mulheres ao fazer cinematográfico.

Palavras-chave: história do cinema brasileiro, curta-metragem, gênero, feminismo, ditadura civil-militar.

RESUMO EXPANDIDO

Introdução

Ana Carolina, Helena Solberg, Tereza Trautman, Adélia Sampaio são alguns dos nomes de diretoras que iniciaram suas carreiras nas décadas de 1960 e 1970 e que vêm sendo cada vez mais conhecidas e reconhecidas na Academia. Graças aos estudos feministas que colocam o gênero no centro da análise e tecem uma crítica ao apagamento de mulheres na historiografia do cinema, algumas cineastas, como as citadas, começaram a ter mais visibilidade. Em sua maioria, elas têm em comum o fato de terem dirigido ao menos um longa-metragem. Os curtas, por sua vez, permanecem pouco revisitados. Historicamente, a eles é atribuída menor importância política, histórica e social, independentemente de sua época. Contudo, é neles que as mulheres tinham e têm mais espaço de realização. A partir disso, esse artigo objetiva preencher duas lacunas existentes nos estudos acadêmicos: uma relacionada à produção de filmes feitos por mulheres e a outra à história do curta-metragem, partindo da ditadura civil-militar como recorte temporal para análise.

O duplo contexto

Ao realizar um levantamento dos curtas-metragens feitos por diretoras brasileiras durante o período da ditadura civil-militar, foram encontrados 85 filmes feitos por 46 diretoras diferentes, considerando codireções². Apesar de suas singularidades, todas tinham em comum o fato de serem cineastas mulheres produzindo conteúdo sob ditadura. Elas tinham, assim, ao menos três desa-

1 Esse texto é oriundo da pesquisa de Iniciação Científica em andamento intitulada “Entre apagamentos e resistências: curtas-metragens feitos por diretoras brasileiras (1966-1985)” orientada pelo Prof. Dr. Eduardo Morettin e apoiada pela FAPESP.

2 Apenas codireções com mulheres foram consideradas. Percebeu-se uma facilidade muito maior em encontrar informações e cópias dos filmes que continham homens na codireção, o que foge à proposta de estudo dos apagamentos e resistências.

fios: o de ser mulher em uma estrutura social patriarcal e sexualmente excludente, o de ocupar um cargo de direção no cinema e, por fim, o de exercer o papel de artista em um contexto de repressão e censura. Ademais, inseridas em um “duplo contexto”, como aponta Ana Maria Veiga (VEIGA, 2013), elas eram também influenciadas no âmbito social e cultural pela Segunda Onda Feminista.

A sublevação de mulheres iniciada na década de 1960 nos Estados Unidos e na Europa impulsiona sobretudo pelas publicações de Betty Friedan e Simone de Beauvoir repercutem no Brasil no início da década de 1970, como ilustra o documentário *O pessoal é político* (Vanessa de Araújo Souza, 2018). Este processo de contraposição ao patriarcado potencializa as discussões sobre gênero, o que nos curtas feitos por diretoras é mais evidente a partir do início da década de 1980. Com o passar dos anos, aumenta o número de filmes do levantamento que apontam claramente para uma reflexão acerca do ser mulher e das opressões a essa identidade associadas. A partir da análise das sinopses é possível traçar diálogos entre os curtas e as pautas da Segunda Onda Feminista. A título de exemplo, pode-se citar *Só o amor não basta* (Dilma Lóes, 1977), que aborda a problemática das mães que trabalham fora e não tem onde deixar seus filhos, trazendo uma reflexão sobre os baixos salários e a necessidade de creches. Também é emblemático, nesse sentido, *Balzaquianas* (Eliane Bandeira e Marília de Andrade, 1981), que estabelece uma ligação direta entre o casamento e a subordinação da mulher. Por fim, destaca-se *Deus lhe pegue* (Maria Letícia, 1982), que retrata a relação fetichista entre uma mulher e um esqueleto para introduzir elementos relacionados à opressão e ao poder.

As equipes técnicas

Faz-se necessário sublinhar que é comum, entre os curtas do levantamento, uma mesma pessoa desenvolver várias funções. As diretoras, não raro, são também creditadas no argumento, roteiro e produção, o que dialoga com as características do “cinema de autora/autor”³. Com essa condensação de funções em uma indivídua ou indivíduo, muitas equipes são compostas com um número reduzido de pessoas. Nesse sentido, destaca-se o curta *Experiência 3* (1969), que tem todas as funções realizadas por Suzana Amaral. Outros filmes foram feitos com duas pessoas apenas, como é o caso de *Rosa Rosae* (Rosa Maria Antuña, 1968), *Meio-dia* (Helena Solberg, 1969) e *Guerra do Paraguai* (Ana Carolina, 1970).

O tamanho reduzido das equipes é um indicativo do tamanho da produção. Naturalmente, um curta-metragem demanda uma equipe menor que a de um longa. Todavia, uma equipe com duas ou três pessoas é consideravelmente pequena, mesmo para um filme de menor duração. A constatação da característica diminuta das produções é um indicativo de baixo ou nenhum orçamento para os filmes. Assim, conclui-se que - mesmo conquistando certo espaço no cinema por meio da direção de curtas-metragens - as mulheres ainda ficavam, muitas vezes, restritas a produções e orçamentos reduzidos. Com o passar dos anos - sobretudo após a década de 1980 - é evidente

³ O conceito de “cinema de autor” surge com a Nouvelle Vague, movimento que colabora para a construção do cinema enquanto linguagem e meio de expressão artística

um aumento no número de pessoas por equipe técnica (ver gráfico abaixo), o que leva a supor que houve um crescimento também do tamanho das produções e dos orçamentos.



Essa melhora do cenário cinematográfico para os curtas-metragens feitos por diretoras brasileiras brancas⁴ pode ser atribuída, entre outros fatores, à abertura de escolas de cinema no Brasil. É nesse contexto que inauguram os cursos na Universidade de São Paulo, na Universidade Federal Fluminense e na Universidade de Brasília, abrindo um novo meio de ingresso de mulheres à área. Vale ressaltar que diversos dos filmes presentes no levantamento realizado foram produzidos no âmbito universitário, sobretudo na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Apesar da melhora apontada, a maioria das cineastas do levantamento não conseguiu realizar mais do que um curta-metragem. Como exceção, destaca-se Lygia Pape, que é a diretora com a maior quantidade de filmes no levantamento (6 créditos de direção no período analisado). Há também Eliane Bandeira e Suzana Amaral (com 5 créditos) e Adélia Sampaio, Ana Carolina, Olga Futemma, Regina Jehá e Tânia Savietto (com 4 créditos). Além da dificuldade em fazer o segundo ou o terceiro filme, no contexto estudado, são poucas as que conseguiram realizar longas-metragens. Desses, destacam-se Adélia Sampaio (*Amor maldito*, 1984), Ana Carolina (*Getúlio Vargas*, 1974; *Mar de Rosas*, 1978; *Das tripas coração*, 1982; *Sonho de valsa*, 1987; *Amélia*, 2001), Anna Muylaert (*Que horas ela volta*, 2015; *Mãe só há uma*, 2016), Helena Solberg (*Carmem Miranda: Banana is my business*, 1994; *Vida de Menina*, 2004; *Meu corpo minha vida*, 2017), Suzana Amaral (*A hora da estrela*, 1985; *Uma vida em segredo*, 2001; *Hotel Atlântico*, 2009) e Tereza Trautman (*Os homens que eu tive*, 1973).

Em consonância com tal colocação, Inês Castilho, diretora de três curtas do levantamento (*Mulheres da boca*, 1981; *Três Marias*, 1982; e *Histerias*, 1983) afirma em entrevista que “Não tenho uma carreira cinematográfica, exatamente. Fiz cinema durante alguns anos, na primeira metade

4 É fundamental fazer um recorte de raça quando falamos da melhora do contexto cinematográfico para as mulheres. Essa melhora não foi homogênea, visto que, das 46 diretoras presentes no levantamento, apenas uma é negra. Esta é Adélia Sampaio, primeira mulher negra a dirigir um longa-metragem no Brasil (*Amor maldito*, 1984). O 2º longa feito por uma mulher negra a estrear comercialmente no Brasil, *O caso do homem errado* (Camila de Moraes), é de 2017, o que revela a manutenção da disparidade entre mulheres negras e brancas no audiovisual.

dos anos 80, e nunca mais. Mãe e pai de família, precisava de sustento. A vida falou mais alto – um fato comum na vida das mulheres de cinema". Castilho demonstra, desse modo, clareza na dificuldade coletiva de acesso das mulheres a essa profissão e aponta o elemento familiar como um dos entraves.

Além dos desafios de acesso das mulheres à direção no cinema, havia a manutenção de dificuldades para a execução das demais funções. Observa-se que, mesmo em curtas dirigidos por mulheres, o número de mulheres no resto da equipe ainda era diminuto. Diversas equipes técnicas às quais foi possível ter acesso contam com o trabalho de poucas ou nenhuma mulher (para além da diretora). Também não foi encontrada nenhuma menção a essa questão na bibliografia ligada à crítica feminista de cinema da época. Apesar desta refletir bastante sobre a presença da mulher na direção, parece não haver - neste momento - uma preocupação no sentido de dar oportunidade para mulheres em outras funções.

Contudo, vale ressaltar que especificamente os filmes dirigidos por Inês Castilho contam com mais mulheres. *Mulheres da boca*, codirigido por Cida Aidar, possui 7 mulheres e 5 homens na equipe e *Histerias* tem 9 mulheres e 8 homens. É interessante observar que ambos os filmes abordam questões ligadas ao universo da mulher e - pela sinopse - já é possível notar uma perspectiva assumidamente feminista em *Histerias*.

Em pesquisa sobre a diretora, descobriu-se que "Inês Castilho é um nome de referência na luta feminista no Brasil. Tem trajetória longa e importante nesse ativismo, inclusive com trabalhos pioneiros em publicações como *Nós mulheres, e Mulherio*" (MULHERES DO CINEMA BRASILEIRO, 2017). Em entrevista, a diretora fala sobre seu filme *Mulheres da Boca* e conta que este foi realizado no seio do coletivo feminista que editou o jornal *Nós Mulheres* entre 1976 e 1979. Ela afirma que "o projeto é meu e da Cida, mas na esteira do espírito do coletivo do feminismo foram incorporadas várias outras mulheres, como se pode ver nos créditos" (MULHERES DO CINEMA BRASILEIRO, 2017). Além dos filmes citados de Inês Castilho e Cida Aidar, há apenas mais três filmes no levantamento cujas equipes possuem o número de mulheres maiores que o de homens: *Bicho* (Cristina Santeiro, 1979), *A estória de Clara Crocodilo* (Cristina Santeiro, 1981) e *Agora um Deus dança em mim* (Adélia Sampaio, 1981).

Considerações finais

O distanciamento do curta-metragem em relação ao cinema comercial foi fundamental para proporcionar maior abertura desse formato fílmico às mulheres. O menor orçamento – resultado tanto da menor duração quanto da simplificação da técnica cinematográfica – facilitava (e facilita ainda hoje) que as mulheres, excluídas da indústria, tivessem acesso a esse meio de produção.

O acesso à direção de longas-metragens permanece como um desafio para as mulheres, sobretudo para as mulheres negras e periféricas. Dada a essa persistente dificuldade, o destaque a obras de menor duração, às quais as mulheres conseguem ter mais acesso, é uma forma de

salientar a contribuição das diretoras para o cinema brasileiro e opor-se a essa lógica de mercado avessa a elas.

BIBLIOGRAFIA

- CINEMATECA BRASILEIRA: Filmografia Brasileira. Disponível em: <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILEMOGRAFIA&lang=p>> Acesso em: 17 jul. 2019.
- HOLANDA, Karla e TEDESCO, Marina Cavalcanti (Orgs.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papirus, 2017.
- MULHERES DO CINEMA BRASILEIRO: Inês Castilho. 2017. Disponível em: <https://www.mulheresdo-cinemabrasileiro.com.br/site/entrevistas_depoimentos/visualiza/213/Ines-Castilho> Acesso em: 20 jul. 2019.
- VEIGA, Ana Maria. *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: Cruzamento, fugas, especificidades*. Tese de Doutorado em História. Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.
- XAVIER, Ismail. *Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor*. In: XAVIER, Ismail; BERNARDET, Jean-Claude e PEREIRA, Miguel. *O desafio do cinema. A política do Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1985, p.7-38

“QUE PENA, O DARWIN SER HOMEM!”: UM TRANSFORMISTA DE SUCESSO NOS PALCOS E TELAS DO INÍCIO DO SÉCULO XX

Sancler EBERT
PPGCine/UFF, FIAM/FAAM, UNICEP
sanclerebert@yahoo.com.br

RESUMO

A partir da trajetória do transformista Darwin, conhecido como imitador do belo sexo, buscamos refletir sobre a relação da travestilidade nos palcos e telas e a sociedade carioca do início do século XX. No mesmo período em que Darwin fazia sucesso nos palcos dos cineteatros cariocas (1914-1932) e em decorrência disso participava do filme “Augusto Annibal quer casar” (1923) de Luiz de Barros, travestir-se em público constituía uma violação do Código Penal, podendo levar a detenção.

PALAVRAS-CHAVE: travestilidade; cineteatros; Rio de Janeiro.

RESUMO EXPANDIDO

Darwin: cantora nos palcos, noiva nas telas

Nesta comunicação, buscamos iniciar uma discussão sobre a negociação da arte transformista com a sociedade do Rio de Janeiro no início do século XX, por meio da trajetória de Darwin, conhecido como imitador do belo sexo, que fazia sucesso nos palcos dos cineteatros cariocas. Essa apresentação é um recorte de uma pesquisa maior, que utiliza a carreira de Darwin para pensar as relações entre palco e tela nos cineteatros do Rio e que está sendo desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine-UFF).

Darwin esteve presente na cena cultural carioca num período em que os filmes concorriam com atrações de palco, que variavam desde apresentações de mágica, passando por números com acrobacias, teatro de bonecos, show de cômicos, entre outras atrações curiosas (FERRAZ, 2012).

A partir da pesquisa nos periódicos *Correio da Manhã* e *Gazeta de Notícias*, podemos afirmar que Darwin apresentou-se de 1914 a 1932 tanto no Centro da cidade como em bairros da Zona Sul e Zona Norte carioca, nos palcos dos cineteatros America, Americano, Atlântico, Broadway, Centenário, Central, Cine E. de Dentro, Cine Smart, Cine Theatro Brasil, Cine Theatro Oriente, Cine-Theatro Modelo, Eldorado, Haddock Lobo, Palace Theatre, Pathé, Palais, República e Rialto. Os espetáculos do artista, de nacionalidade espanhola, eram compostos por apresentações de canções de diferentes nacionalidades, a imitação de trejeitos femininos e pela exibição de figurinos de luxo (EBERT, 2018a).

Embora seus shows de música e desfiles de roupas encantassem a plateia, era sua perfeita imitação do sexo feminino, no entanto, que lhe destacava. O jornalista e político Costa Rego

defendia que “o que desperta furor em Darwin não é propriamente ele: é a sua ilusão” (CORREIO DA MANHÃ, 21/04/1922: 2). Ainda que apontasse o uso de sedas, peles e plumas somado ao uso de maquiagens como responsável por fazer de Darwin uma bela mulher, Costa Rego acreditava que era a observação do artista sobre o corpo feminino que o tornava tão famoso:

(...) porque Darwin não seria perfeito se não houvesse estudado a maneira como a mulher costuma apoiar-se sobre o pé direito, deixando ligeiramente suspenso o pé esquerdo; dos dotes pessoais¹, porque essa observação de nada lhe valeria se a natureza não houvesse dado um phisico accessivel ao esforço da adaptação (Ibidem).

Devemos ressaltar que os espetáculos de Darwin eram anunciados como para toda família, tanto que o termo familiar virou adjetivo para designar o seu repertório e o seu gênero de variedades. As notas na imprensa apontam que o público do transformista era composto por homens e mulheres, e até mesmo por crianças. O sucesso do transformista com o sexo feminino aparece de forma mais constante. “As mulheres levantavam-se nas frisas e nos camarotes para ovacionarem Darwin. E mordiam os lábios nervosamente...” insinua o *Gazeta de Notícias* (01/11/1914: 2). O *Correio da Manhã* afirma que o transformista é um “verdadeiro ídolo das moças” (29/08/1922: 4), que o aplaudem como “se tratasse de uma “estrela” de opereta” (Ibid, 21/04/1922: 2). Já a reação dos homens ao trabalho do artista aparece menos e na maior parte das vezes em tom jocoso.

O menor número de citações sobre o apreço do público masculino ao trabalho de Darwin pode estar relacionado ao machismo da sociedade, uma vez que, um homem que confessasse interesse no transformista poderia ser considerado menos homem ou ter sua masculinidade questionada. Além disso, observando as notas e publicidades, podemos compreender que o trabalho de Darwin era colocado como uma arte e a sua travestilidade vista como um motivo de graça, dessa forma, uma presença maior de menções a fãs do sexo masculino poderia suscitar um olhar sexualizado sobre o trabalho do artista, algo que não parece ser o que buscavam a imprensa e os proprietários dos cíneos (EBERT, 2018c: 269).

Uma das menções ao encanto do transformista sobre os homens, em tom cômico, apareceu na crítica de Mendes Fradique para o filme *Augusto Annibal quer casar* (Luiz de Barros, 1923), do qual Darwin participa.

(...) Manda, entretanto, a verdade declarar em que pése ao mulherio, depois da srta. Yara Jordão, a mulher mais bela do film é... é... Darwin.

O dr. Ataulpho Nápoles de Paiva, que, ao meu lado, assistia a projecção com os olhos vidrados de patriotismo, monologou pezaroso, enxugando uma lagrima:

- Que pena, o Darwin ser homem!...

Justamente a esta altura, o imitador do bello sexo, atirando-se ao divan, arrancava a peruka feminina. E o conspicuo desembargador engoliu o cuspo. (O JORNAL, 19/09/1923: 5)

No filme, Darwin é contratado para passar-se por mulher e casar com Augusto Annibal. Com o casamento consumado, Darwin passa a agir como homem fazendo o protagonista fugir pendurado em um hidroavião (A SCENA MUDA, 13/09/1923: 6-7,31). De acordo com Araújo

1 Nesta comunicação optamos por manter a grafia das palavras conforme elas constam nos periódicos pesquisados.

(2015), a comédia de Barros vai acionar artistas de diferentes artes para compor o elenco, como o comediante Augusto Annibal que lotava teatros com a revista *Auenta Felipe!*; as dançarinas do famoso grupo francês Ba-ta-clan que estavam em turnê pelo país; Yara Jordão, vencedora de um concurso de beleza e Darwin, transformista de sucesso dos palcos dos cineteatros. Embora o conto publicado em *A Scena Muda*, com a trama do filme, aponte que Darwin aparece apenas no terço final da película, sua presença nas publicidades da comédia é de grande destaque, com fontes diferenciadas em relação aos outros artistas e em tamanho que se equipara ao do protagonista Augusto Annibal (EBERT, 2018b).

O convite para a comédia de Barros já é uma prova do sucesso de Darwin nos cineteatros cariocas, mas não a única. A imprensa retratou ao longo dos anos a carreira bem sucedida do transformista, principalmente nos anos 1920, que podemos considerar seu auge. Nas páginas do *Correio da Manhã* encontravam-se trechos como “continuação do colossal sucesso que está obtendo no nosso palco um artista que passou a ser ultra-querido do público, Darwin (o imitador do belo sexo)” (18/04/1922: 5); “O êxito crescente e ruidosíssimo do mais perfeito e admirável imitador do belo sexo: Darwin, o sem rival” (06/05/1922: 12); “Darwin, em toda a parte onde se tem exibido, consegue temporadas brilhantes, como ultimamente aconteceu nos cine-teatros Americano e America” (06/04/1922: 4). Além disso, podemos afirmar a notoriedade de Darwin no Rio de Janeiro também pelo fato do artista estampar a capa de partituras que vinham na revista *Selecta*, nas quais eram usadas fotografias suas como homem e travestido de mulher. No acervo do Almirante no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro encontramos 14 partituras de canções que faziam parte do repertório do transformista. Dessas 3 fox-trots e 11 tangos. O artista era usado como chamariz para as partituras, que tinham letra e música de outros artistas, mas que faziam parte do repertório do transformista.

A partir do que foi exposto, podemos observar que o imitador do belo sexo foi um personagem importante da cena cultural carioca no início do Século XX, num período em que a travestilidade em público constituía-se como uma violação do Código Penal (até 1940), podendo levar a detenção (GREEN, 2000: 172). O que nos leva a questionar: como isso era possível?

“Ora é uma linda mulher, ora é um rapaz simpático e insinuante”: o transformismo como arte

Para tentarmos responder esse questionamento, precisamos entender o que significava ser um imitador do belo sexo no início do século XX e como o transformismo estava presente na sociedade. De acordo com Trevisan (2018), em 1780 foi promulgado um decreto no Brasil que proibia a presença de mulheres no palco dos teatros, assim como nos seus bastidores, pois os artistas teatrais eram considerados gente da pior espécie e não era adequado que as senhoras convivessem com esses indivíduos (2018: 221). Como consequência, os atores passaram a usar da travestilidade para interpretar os personagens femininos, algo que não ficou restrito aos grandes centros urbanos, uma vez que, em Porto Alegre, a Sociedade de Teatrinhos possuía um elenco de rapazes especializados em papéis femininos, por volta de

1830 (TREVISAN, 2018: 227).

Embora hoje possa parecer curioso que no final do século XIX as peças eram interpretadas apenas por homens, com boa parte deles travestidos, naquela época “(...) ninguém estranhava um costume perfeitamente inserido nos padrões de moralidade da época. Pelo contrário, o travestismo podia até mesmo atrair o público” (Ibidem: 228). Para Trevisan, foi a partir dessa travestilidade teatralizada que surgiram duas vertentes diversas, sendo uma delas a dos imitadores do belo sexo.

Uma – meramente lúdica – floresceu de modo esfuziante, no carnaval, protagonizada por homens (inclusive pais de família) vestidos como roupas de suas esposas (ou irmãs ou mães ou amigas), durante pelo menos três dias ao ano. (...) A outra vertente do travestismo voltou-se para um objetivo mais profissional, com o surgimento nos palcos do ator-transformista, que passou a viver profissionalmente da imitação das mulheres e, com frequência, tornou-se travesti também na vida quotidiana (TREVISAN, 2018: 232-243).

É a essa segunda vertente a qual Darwin pertencia, no entanto, nossas pesquisas até o momento apontam que o artista travestia-se apenas para os palcos, vivendo na sua forma masculina. Um relato sobre a primeira cena de Darwin no filme de Barros reforça isso. Na trama, as moças que querem dar uma lição em Augusto Annibal procuram o transformista em sua casa e ele as recebe vestido de homem. Outro ponto importante é o fato do artista optar por um nome masculino, o que deixa a questão do gênero em evidência, principalmente quando vemos seu nome associado a sua profissão: Darwin, o imitador do belo sexo. Ou seja, um homem fazendo-se passar por mulher.

Um detalhe que aparece registrado tanto nas notícias sobre as apresentações nos palcos quanto na trama do filme é a estratégia do artista de desfazer a ilusão frente ao público. Nos palcos, Darwin revela sua voz masculina ou se desmonta; no filme, o transformista passa a agir como homem e arranca a peruca. A necessidade de reforçar seu verdadeiro gênero e com isso, de que o que ele faz é uma encenação, é arte, parece ser a chave para entendermos o sucesso e a aceitação da travestilidade nesse período. Se nos primeiros anos podemos encontrar citações como “Mas, às vezes, é preciso pôr um ponto final no entusiasmo da platéa masculina e Darwin faz ouvir a sua verdadeira voz, grossa e cheia, que arrefece todas as audácia em perspectiva” (CORREIO DA MANHÃ, 21/12/1923: 5) ou “Tira depois a cabeleira em cena e Darwin é o rapaz formoso (...) (GAZETA DE NOTÍCIAS, 01/11/1914: 2), nos últimos anos, vamos encontrar descrições de que apontam que Darwin se apresenta também em sua forma masculina.

(...) No seu gênero, Darwin é atualmente o maior artista do mundo. (...) Ora é uma linda mulher cujos vestidos feitos pelos melhores costureiros de Paris encantam principalmente as senhoras; ora é um rapaz simpático e insinuante que canta maravilhosamente tangos e rancheiras (...) (CORREIO DA MANHÃ, 20/12/1932: 10)

Assim como o trecho acima, outros textos sobre as performances de Darwin vão marcar o seu

trabalho como uma arte, a sua imitação como um dom, deixando claro o seu gênero como homem.

A sua linda figura em cena dominou logo a assistência. As mulheres levantavam-se nas frisas e nos camarotes para ovacionarem Darwin. (...) A exterosação é perfeita. É perfeita pela verdade do gesto, pela leveza do caminhar, pelo encanto das poses. Engana maravilhosamente. Darwin, que é um rapagão formoso, em cena, dentro de um vestido decotado, onde o seu colo desabrocha, como uma flor muito branca e muito linda, é fascinada criatura, uma perfeita mulher com toda a perturbação do seu encanto dominador. (...) E a graça encantadora das mulheres fascinadoras, das mulheres que seduzem, está estampada na sua expressão do seu rosto, na doçura de seu sorriso, na meiguice daquele seu olhar rasgado e quente. Darwin então é mulher. (...) Bendita seja a arte de Darwin, o formoso. (Gazeta de Notícias, 01/11/1914: 2).

A partir disso, acreditamos que a negociação do trabalho do transformista com a sociedade carioca do início do século XX passava pelo entendimento de que sua imitação do sexo feminino era uma arte e não uma forma de vida. Tanto que os espetáculos de Darwin vão ser programados a outras atrações como homens que mastigam vidro, cômicos caipiras, ilusionistas, ventríloquos (EBERT, 2019), apontando para uma leitura de seu trabalho como mais um tipo de atração curiosa.

BIBLIOGRAFIA

- ARAÚJO, Luciana Corrêa de. *Augusto Annibal quer casar!*: teatro popular e Hollywood no cinema silencioso brasileiro. *Alceu*, v.16, n.31, julho/dezembro 2015, p.62-73.
- EBERT, Sancler. Darwin nos palcos: entre cômicos, telepatas, fantoches e Pixinguinha. In: XXII Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE), 2019, Goiânia. Anais de Textos Completos do XXII Encontro SOCINE. São Paulo: SOCINE, 2019. v. 1. p. 964-969.
- _____. Darwin, o imitador do belo sexo: dos palcos às telas. *Anais de textos completos do XXI Encontro da SOCINE*. Organização editorial Cesar Migliorin... [et al.]. São Paulo: SOCINE, 2018a. p. 651-657.
- _____. “Darwin noiva de Augusto Annibal”: a travestilidade no filme de Luiz de Barros de 1923. Intensidades políticas en el cine y los estudios audiovisuales latinoamericanos: identidades, dispositivos, territórios. *Actas del VI Congreso Internacional AsAECA*. Kriger, Clara ... [et al.] – 1a ed, 2018b. p. 380-391.
- _____. Darwin conquista a plateia do Rio: uma análise dos públicos do imitador do belo sexo pelos periódicos cariocas. In: IV Colóquio de Cinema e Arte da América Latina e II Colóquio Cinema de Autoria Feminina, 2018, Niterói. *Anais do IV Colóquio de Cinema e Arte da América Latina e II Colóquio Cinema de Autoria Feminina: campos vadios, mitos minados*, 2018c. v. 1. p. 265-271
- FERRAZ, Talitha. *A segunda Cinelândia carioca*: cinemas, sociabilidade e memória na Tijuca. Rio de Janeiro: Multifoco, 2012.
- GREEN, James. *Além do Carnaval*. A homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: Editora Unesp, 2000.
- MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. Rio de Janeiro. Coleção Almirante.
- TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso*: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

Periódicos

- A SCENA MUDA. Disponível em <<http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/>>
- CORREIO DA MANHÃ. Disponível em <http://hemerotecadigital.bn.br/correio-da-manh%C3%A3/089842>
- GAZETA DE NOTÍCIAS. Disponível em <<http://hemerotecadigital.bn.br/gazeta-de-noticias/103730>>
- O JORNAL. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1919-1974. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/jornal/110523>>

MODERNIDADE/ COLONIALIDADE: DOS SABERES AO(S) GÊNERO(S)

Seiji WATANABE
UFF / FAPERJ
seijirw@id.uff.br

RESUMO

A episteme ocidental-moderna produz a matriz colonial de poder, a qual tem implicações tanto nas tecnologías de generización homem/mulher, quanto na produção de conhecimento. A partir dessa premissa, utilizando como intercessor o filme chileno *Uma mulher fantástica* (Una mujer fantástica, Sebastián Lelio, 2017), esse trabalho objetiva refletir: 1) Se os termos da Teoria Queer ainda operam nos termos binários da episteme moderna; 2) Se a adesão à Teoria Queer por parte dos estudos de gênero latino-americanos ainda se circunscreve na colonialidade do saber, uma vez que a teoria norte americana não contempla formas de vida e inscrições sexuais empreendidas desde um perspectivismo próprio da América Latina. No mais, esse trabalho se baseia no conceito de corpo-gênese para propor um corpo que seja capaz de desarticular a lógica moderna/colonial.

PALAVRAS-CHAVE: Chacha-warmi, colonialidade do saber, Teoria Queer.

RESUMO EXPANDIDO

Usando como intercessor o filme chileno *Uma mulher fantástica* (Una mujer fantástica, Sebastián Lelio, 2017), esse trabalho tem como objetivo refletir acerca (i) dos termos da Teoria Queer, performatividade e identidade de gênero, formulados pela pensadora estadunidense Judith Butler (ii) e também de sua adesão teórica por parte dos recentes estudos de gênero latino-americanos. Minha hipótese se baseia pensar em: (i) como os novos termos inaugurados pelo Queer ainda são contribuintes de uma tradição epistemológica da qual buscariam se distanciar; (ii) como esses recentes estudos de gênero na América Latina aderem academicamente à Teoria Queer, e ao fazerem-no, evidenciam - o que a crítica decolonial chama de - colonialidade do saber.



Santiago do Chile, Chile, 2017. Marina é uma mulher transsexual que se envolve romanticamente como um homem cis mais velho, Orlando. Numa noite, Orlando é vítima de um mal-súbito e morre. A partir desse ponto, a película de Sebastián Lelio (2017) se torna interessante ao retratar cenas de transfobia vividas no quotidiano de Marina. Similarmente à tragédia de Antígona, Marina é impedida de se despedir do corpo de seu ente. Com ressalva de que, diferentemente da trama grega, a interdição direcionada à Marina se explica pela sua sexualidade apartada do conven-

cional heterossexual. Melhor dizendo, em termos butlerianos, a despeito de sua performance recobrir certa feminilidade, sua identidade transsexual a entrega. Essa é a origem do preconceito do qual Marina é alvo por parte dos familiares de Orlando. Vale lembrar que Marina é uma jovem chilena, cujos traços físicos não se assemelham à branquitude europeia. Provavelmente carrega em si origens dos povos que, antes da invasão ibérica, habitavam os altiplanos andinos.



Um dos frames chama atenção pela duplicidade da imagem da protagonista. Ela se vê no espelho, e sua imagem a vê. É um jogo recombinante em que a pessoa e a sua imagem refletida se vêm atreladas uma a outra. É um certo binarismo que sorrateiramente a acompanha. Nesse ponto, busco refletir acerca dos binarismos, que foram legitimados pelas práticas coloniais no decorrer da Modernidade. De um lado, há um homem, e de outro, há uma mulher. O binarismo também se verifica em outros binômios: corpo/alma, natureza/cultura e por aí em diante. O que esse frame me faz suscitar é o binarismo do qual a Teoria Queer, apesar de criticá-lo, ainda é contribuinte pelos seguintes fatores: a performance de gênero/identidade de gênero constituem um par que configuraria as sexualidades contemporâneas. A performance e identidade, teoricamente, não atuariam sozinhas, ou seja, precisariam de uma a outra para conceber certa inscrição sexual.

Mas afinal, o que é Teoria Queer?

A Teoria Queer, pensada por Butler, é formulada entre a década de 80 e 90 a partir de livros como *Gender Trouble* (1990), *Bodies that matter* (1993). Queer, em inglês, significa: 1) estranho; 2) pejorativamente homossexual, que escapa da expectativa binária homem/mulher. Butler emprega o nome para batizar sua teoria, segundo a qual buscaria explicar a questão de gênero como algo performativo, que subverteria as regras heterossexuais, ou heternormatividade. Os indivíduos queer, portanto, seriam sujeitos com sexualidades fluidas, não-binárias, performativas.

Na sua formulação original por Quijano, o “patron colonial de poder” (matriz colonial de poder) foi descrito como quatro domínios inter-relacionados: controle da economia, da autoridade, do gênero e da sexualidade, e do conhecimento e da subjetividade. Os eventos se desdobraram em duas direções paralelas. Uma foi a luta entre Estados imperiais europeus, e a outra foi entre esses Estados e os seus sujeitos coloniais africanos e indígenas, que foram escravizados e explorados. (MIGNOLO, 2017: 5)

Embora o *Queer* tenha importância ao dar visibilidade à novas inscrições sexuais, constituindo um espectro para além do par homem/mulher, ele não é suficiente para explicar as dinâmicas de gênero num contexto latino-americano. No mais, há certa intraduzibilidade da palavra *Queer* seja para o espanhol, seja para o português. Há aproximações como *viado*, *maricón*, mas ambos não possuem um sentido de estranho, como na língua inglesa. Nesse ponto me indago, a adesão dos

recentes estudos de gênero na América Latina se inscreveriam na *colonialidade de saber* – embasada pela *Matriz Colonial de Poder*?

Para tanto, é preciso pensar no que Aníbal Quijano chama de Matriz Colonial de Poder. Produzida no decorrer da Modernidade/Colonialidade, se descreve a partir de domínios de relação: controle da economia, de saberes, de sexualidade e de subjetividade. Elas decorrem das práticas no decurso da Colonialidade. Privilegio aqui, portanto, (i) relações de sexualidade, em que a relação sexualizante entre homem/mulher se estabelece a partir de uma hierarquização; (ii) e de saberes, em que se preteriu epistemologicamente as cosmologias ameríndias em favor da produção de conhecimento originário da metrópole européia. Colonialidade do saber. Esses dois fenômenos explicariam parcialmente o processo de colonização, que não há implicações puramente econômicas, mas sim, epistêmicas, sexuais.

Nesse ponto, penso em como consentimento à Teoria Queer pelos estudos de gênero latino-americanos reduzem a potencialidade local a uma explicação teórica norte-americana, *queer*. O *queer* não contemplaria outras formas de vida e inscrições sexuais, pensando num contexto a rigor latino-americano

“Chacha-warmi: Desde uma perspectiva biológica es: Chacha = hombre; warmi = mujer. Desde uma perspectiva sociocultural es matrimonio: Unión de dos seres humanos opuestos, que rigen el modelo aymara.” (MAMAMI, 1999: 307)

É o caso do princípio aymara *chacha-warmi*, que foi borrado de cena durante a dominação colonial. *Chacha-warmi* representa a relação matrimonial entre homem-mulher, partindo da premissa de que os pares opositivos, num estado de igualdade, não só se contrapõem, mas também se complementam.

Diferente da cosmologia judaico-cristã, a qual estabelece os pares opositivos a partir de uma relação hierárquica. Ressalto que no perspectivismo *aymara*, cada elemento prescinde de um par num sentido de complementaridade.

En efecto, en chacha-warmi cada miembro ejerce su rol con poderes y decisiones compartidas, buscando el equilibrio de estatus y posición individual. Lo anterior significa que hay un poder compatible con el concepto de panipacha, en el que ambos poseen fuerzas internas y externas que permiten le regular y mantener la equidad dual... (Ibidem: 309)

Não é à toa *chacha-warmi* é uma das saídas proposta pelos movimentos feministas na Bolívia para despatriarcalizar as relações sociais. Embora haja certa diferenciação do que poderíamos chamar de gênero, *chacha y warmi*, todos os indivíduos dispõem de poderes individuais e coletivos que, de certa forma, manteriam as relações equilibradas.

REFERÊNCIAS

- BUTLER, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York. Routledge, 1993.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- MAMAMI, Manuel M. Chacha-Warmi Paradigmas e identidade matrimonial aymara en la Provincia de Parinacota. Chungara. Iquique, v. 31. n. 2. p. 307-317, 1999.
- MIGNOLO, Walter. Colonialidade: O lado mais escuro da Modernidade. Tradução de Marcos Oliveira. RBCS, RBCS. v.32. n. 94. p.1-18, 2017.

III - ARTE E CINEMA EXPERIMENTAL NA AMÉRICA LATINA: HISTÓRIA E CRÍTICA

Entre os fortes influxos mundiais e a interação com as condições locais, de que modo a sensibilidade estética de artistas e cineastas latinoamericanos tem se arranjado no terreno da experimentação face à sua cultura e suas específicas tradições críticas? A análise comparativa exerce forte atrativo mesmo quando seus pressupostos básicos rareiam e a fortuna crítica das obras é precária e oscilante. O mapeamento e a prospecção histórica da produção experimental revelam-se tarefa primordial dado que são muitas vezes coisa recente e cheia de lacunas, o que afeta o exercício cada vez mais necessário da crítica.

Coordenação: Rubens Luis Ribeiro Machado Jr., Maria Alzuguir Gutierrez, Fábio Diaz Camarneiro, Fábio Raddi Uchôa

“Blak Mama: um jogo onírico e experimental “pautado” pela cultura popular do Equador” Denise Tavares (UFF)	169
“JMB na transa das imagens” Emilia de O. Santos (UNICAMP)	174
“A construção do espaço no cinema indígena: fronteiras entre aldeia e cidade” Fabio Camarneiro (UFES)	178
“O binômio Chaplin-Artaud no sistema de jogo de Helena Ignez” Pedro Guimarães (Unicamp), Sandro de Oliveira (Unicamp)	184
“Um dia na vida: material gravado como filme para pesquisas futuras” Juliana Martinatti Penna	189
“Desconectar do quê?” Maria Alzuguir Gutierrez	195
“Da febre de Luis Buñuel ao transe de Glauber Rocha” Mateus Araujo Silva (USP)	200
“A vanguarda caipira do cinema experimental” Rafael F. A. Bezzon (UNESP)	204
“E quando utopias encontram lugar? Walter Zanini e as inserções institucionais da videoarte” Tálisson Melo de Souza (UFRJ)	209
“Glauber rocha e o cinema <i>underground</i> ” Theo Costa Duarte (Unicamp)	214

BLAK MAMA: UM JOGO ONÍRICO E EXPERIMENTAL “PAUTADO” PELA CULTURA POPULAR DO EQUADOR

Denise TAVARES
Universidade Federal Fluminense
denisetavares51@gmail.com

RESUMO

Ao investir em um projeto narrativo que se estrutura em diálogo com estratégias associativas muito inspiradas no surrealismo dos anos 1960, que na América Latina é significativamente nuancado pela retórica barroca do realismo mágico e, também, pela recorrência à livre associação, à paródia, ao onírico, ao absurdo, etc – *Blak Mama* (Equador, 2009, 93 minutos), acomoda-se em um nicho de produção que costumeiramente chamamos de “experimental”. Mas, se neste lugar é possível localizar as matrizes que balizam a linguagem, os cenários, as sequências de acontecimentos e os personagens acionados, resta questionar se a obra de Patrício Andrade e Miguel Alvear acaba circunscrita às fabulações que celebram a competência de seus realizadores ou se é possível, de algum modo, conectar-a, também, às transgressões que expressam, direta ou indiretamente, um posicionamento político (e crítico) às ordenações de uma realidade ainda brutal, desigual e conservadora que estrutura a realidade latino-americana, incluindo, claro, o próprio país de onde se origina o filme.

PALAVRAS-CHAVE: cinema experimental; cultura popular; cinema equatoriano

RESUMO EXPANDIDO

Uma das fontes mais acionadas pelo cinema latino-americano, nas suas diversas propostas, é a cultura popular. Observada como um caminho identitário que articula resistência, fidelidade às origens e conexão a um sentido “verdadeiro” da vida, ou emparedada, de forma restrita, às manifestações folclóricas, a cultura popular latino-americana aciona, em um ou outro lugar, narrativas que se posicionam, quase sempre, como manifestos políticos. Um lugar nada simples, considerando os embates que envolvem um “continente” construído sob a dizimação contínua dos seus povos originários, pela transformação territorial abrupta e pautada pela destruição ambiental e, principalmente, pelo contínuo aprofundamento dos seus abismos sociais, econômicos e culturais. Um percurso, portanto, que no caso do cinema, deve ter como acréscimo um outro pulsar: as movimentações e diálogos em torno da arte ocidental, quase sempre envelopada em manifestos e “escolas”, além das perspectivas do mercado e, até mesmo, autorais.

É neste lugar marcado por muitas veredas que localizamos, inicialmente, o filme equatoriano de 2009, *Blak Mama*, de 93 minutos, dirigido por Patrício Andrade e Miguel Alvear. Trata-se de uma obra construída a partir de sete anos de investigação que se cerze com fios distintos, cujas cores, em alguns sentidos, procuram enlaçar os aspectos míticos, místicos e oníricos da grande festa da Mama Negra. No entanto, também buscam outros tons que emergem de uma matriz que trabalha na perspectiva de amalgamar, contrapor e questionar suas próprias fontes inspiradoras, ou seja, os signos e simbologias desta festa, problematizando um imaginário cujos sentidos podem ter

se esvaziado no largo processo de manutenção caricata dos festejos populares, cuja chama manteve-se “acesa”, muito mais por seus potencias de atração turística do que pela potência de significados que carregam para a população que os viabilizam e vivenciam.

Comecemos, então por localizar a festa. Mama Negra é festejada na cidade de Latacunga, capital da Província de Cotopaxi, fundada em 1534, localizada a 89 km ao sul de Quito e que tem atualmente pouco mais de 100 mil habitantes, a maioria composta por indígenas ou mestiços. Dos seus atrativos destaca-se a proximidade com o vulcão Cotopaxi, distante a apenas 25 km da cidade, cuja fúria aplacada em 1742 gestou a festa à Virgen de la Merced, proclamada “Advogada e patrona do vulcão”. Ou seja, Mama Negra é, em sua origem, uma celebração à virgem, aquela que impediu a tragédia da devastação da cidade pela erupção do vulcão. Uma sobrevivência ritualizada em dois momentos: em setembro, para a virgem. E, em novembro, pelo viés político da independência da cidade conseguida em 11 de novembro de 1820, quando ocorre um grande desfile de personagens escolhidos pelo que representam para a cidade naquele ano. A duplicidade, assim, consolida duas relações específicas: a religiosa, nos dias 23 e 24 de setembro, pautada pela Igreja Católica e, a política, em novembro.

O filme inicia com uma narração em off que anuncia a chegada protetora do “anjo exterminador hermafrodita” e a do “Capitão Lua” (ou, capitão coyote) à Terra, como ocorre anualmente, no início do verão. O som é gutural, grave, e a trilha sonora afinada à tradição da ficção científica, identificação reforçada pelas imagens animadas de um céu estrelado atravessado por simulações dos fenômenos celestes, tais como bola de fogo, espirais estelares etc. São imagens e ruídos que evocam cosmogonias ao sobrepor em sobreporem sobre um céu estrelado o ingresso dos personagens citados, em representação pautada pela estética visual da iconografia popular. Eles vão à Terra, não só para proteger os desprotegidos, mas também para celebrar e honrar a Virgem. O prólogo continua apresentando os três personagens que foram escolhidos para “passarem para o outro lado”: um trio formado por recicladores de papel que vive na Avenida dos Conquistadores, em Quito. Na sequência, eles são apresentados. O primeiro é “Blak Mama”, o maestro maior, aquele que foi eleito o sacerdote, aquele que tem o segredo; depois é mostrado o rosto de Bambola, concumbina de Blak Mama. Ela é a “miss congenialidade” ao mesmo tempo que é a empregada da lavanderia e, também, miss simpatia, sacerdotiza diabólica etc. E, finalmente, há Ninja, o “I Don Dance”, que é DJ, reciclador, travesti, polícia, entre outras classificações. Tais apresentações mantém, ainda, a lógica da animação: são rostos desenhados e recortados sobre um fundo onde há várias inscrições que completam as informações do áudio. Este reforça que nenhum dos três sabe que são os escolhidos e, por isso mesmo, quando dormirem à noite, tanto o capitão quanto o anjo entrarão nos seus sonhos e os guiarão até a porta do perdão.

Com o fim aparente do prólogo, o registro animado sai de cena dando espaço para a representação em “live action”. O cenário tem como espaço um galpão precário, exageradamente tomado por pilhas de papéis, que é apresentado em plongée por uma câmera que se move rápida, o que acentua o tom de fábula. Há agora, pequenos sinais dos diálogos políticos que vão ocorrer por todo o filme. Aqui, destaca-se a destruição, num só golpe, da Constituição - a pretexto, claro,

da reciclagem de papel, finalidade do trabalho ali - e, em seguida, de outras obras da literatura latino-americana. A interpretação dos atores é caricata, especialmente a de Bambola, a autora dos golpes de falcão certeiros, que sempre chegam acompanhados dos clássicos “Rá”, gritos marcantes das cenas de lutas. A câmera é trepidante e se aproxima dos personagens e destaca alguns símbolos, como a referência à “mama negra” escrita com caneta pilot sobre um jornal. A sequência, no entanto, é interrompida para nova incursão de animação a pretexto de apresentar os atores. Um dado interessante é Bambola ser interpretada por três atrizes, enquanto o papel de Blak cabe a um dos diretores e roteirista, Patrício Andrade.

Só agora, realmente, inicia a narrativa que apresentará a travessia dos três personagens a partir dos sonhos invadidos, a estratégia que torna possível uma fabulação marcada pelo desenraizamento do real. Isto é, não há qualquer princípio de verossimilhança, ao contrário: trata-se de um discurso que se tece por cruzamentos de situações absurdas, paródicas e com rituais que remetem a uma filmografia dos anos 1970 e início dos 80, quando há uma franca proximidade com o teatro e as soluções cênicas pautadas por improvisos e alinhadas à tradição dos festejos populares. Não à toa, portanto, que os cenários e, principalmente a caracterização das personagens, assumem as soluções “kitsch”, com figurinos que incorporam adereços prateados, óculos escuros, correntes e anéis exagerados. Também a movimentação em cena e a interpretação dos atores assume o tom próximo ao paródico, marcado por um devir que sempre aproxima as situações às festas da Mama Negra de Latacunga, em suas duas versões.

Trata-se, assim, de uma reelaboração estética e narrativa cujo “start” é um desejo de viagem apresentado, no filme, como uma trilha imperativa para se chegar à Porta do Perdão e ali render tributo à “Virgem Wolf”, apresentada como uma “misteriosa deidade andina”. Volta-se, aqui, à tradição dos ritos de iniciação que acompanham a ideia de formação de um território latino-americano, isto é, a necessidade do deslocamento já que este é um “continente” ainda desconhecido dos seus habitantes, seja pelo soterramento das suas origens, história e personagens, seja pelo atrelamento a uma geografia circunscrita, resultante de um processo de independência que redesenhou os territórios sem levar em conta as distribuições espaciais dos povos originários. Neste processo de reelaboração mítica, destacam-se as recorrências às máscaras circulares que remetem à estética do cinema mudo, em que o sonho, o universo onírico, não poucas vezes foi acionado. Ao mesmo tempo, recorre-se a uma simbologia de fácil de identificação como, por exemplo, catedrais mostradas como em vertigens ou a sagrada família na simbólica travessia pelo deserto.

No entanto, a despeito da trilha musical trabalhar em registro sinfônico, o que pode acentuar a reverência a esta imagens, logo as referências são subvertidas pois a proposta, se de um lado forja pontes que cimentam o tecido social conservador religioso, rapidamente esta percepção se desintegra com a invasão dos fragmentos da festa popular que, a despeito da celebração da Virgem, constrói-se no diapasão carnavalesco. São passagens que se apresentam em fluxo graças à estratégia de se apresentar pelo viés do inconsciente. A este, sabemos, é possível se realizar pela recorrência às memórias, sem necessariamente preservá-las. Uma lógica que o

filme explora forjando as dessacralizações em duplo viés a partir de inferências paródicas: tanto há o desmonte do ritual religioso como pouco sobra das elegias populares. Não sobra, assim, nenhuma brecha para valorização ou redescoberta de significados potentes para que algum relato ou narrativa possa ser reinventada em um novo sentido. Ao contrário, a proposta nutre-se da descrença em relação a qualquer potência afirmativa das entregas, sejam estas individuais ou coletivas. Sob esta perspectiva vai buscar trazer à tela uma retórica marcada pela representação das pulsões destrutivas que foram assumidas pelo surrealismo, em versão ação pelo impacto das teorias de Freud, em especial o anelo entre a repressão sexo e o desejo de morte.

Trata-se de uma abordagem que, na América Latina, ganhou fôlego em diversos projetos anelados às vanguardas que se apresentavam nos anos 1960/70, já se posicionando para além de uma crítica política circunscrita ao realismo. A postura ou proposta era justificada tanto pela percepção da impotência da esquerda – a esta altura, bastante destruída em função da repressão feroz que se estabeleceu em diversos países do continente em função das ditaduras instauradas nestes períodos – como pela própria busca de uma linguagem que ampliasse o diálogo do cinema com outras artes, particularmente o teatro e as artes plásticas. Encontros que garantiram a hibridez de linguagens e o investimento em um cinema não-narrativo. A aposta, ao contrário, era na potência do simbólico, na exacerbação sínica entrelaçada ao rompimento explícito de todos os comportamentos e gestos que se encaixavam nos limites pequeno-burgueses, em especial, o pudor com que se expunham as relações afetivas e sexuais, marcadas pela repressão imposta, tantas vezes, pela tradição religiosa judaico-cristã.

Não bastasse, há ainda a própria relação da América Latina com o surrealismo. Como coloca Carpentier (1985), os latinos-americanos são intrinsecamente surrealistas, pois convivem naturalmente com o que, aos olhos dos europeus, é absurdo. Há, assim, um universo de narrativas e situações pautadas por uma relação com o mágico, com o maravilhoso, que se embrenham no cotidiano sem se apresentarem pela excepcionalidade. Tais convivências estabelecem uma modelagem de figuras e relatos que se espalham nas mais diversas manifestações culturais, embebendo a tradição numa duplicitade que ora aponta para a subserviência ora posta-se em seu caráter de resistência e identidade. Um cenário capitaneado por protagonistas como os que *Blak Mama* aciona, convocando, ao que parece, os mecanismos que poderiam criar pontes para um projeto de experimentação onde subjaz, nas diversas induções que promove, a chave da subversão ou, no mínimo, da transgressão. Afinal, a subalternidade de recicladores de papel, elevados a protagonistas com direito a uma jornada que pode ser vista como iniciática, traria, como princípio, um elo imediato às denúncias, à insatisfação ou diagnósticos similares.

No entanto, o filme, em sua consagração de um universo em que tudo e todos se desfazem carrega, talvez, um outro risco: será que tal excesso não condensa, ao mesmo tempo, uma ferocidade em que nada sobra? Será que tal investimento crítico não instaura uma perversidade ao amalgamar o transcendente e a opressão, fabulado em tecido deliberadamente tosco que remete ao primarismo? Enfim, mesmo que reconheçamos a potência do surrealismo que se aventurou no rompimento da lógica racional, que incluiu a pulsão dos desejos mais irrealizáveis pelo

sentido pecaminoso que carregam, poderemos francamente afirmar que os desmantelamentos que o filme provoca não estão encharcados demais pela reverência oposta, isto é, pela ideia da impossibilidade de frestas nesta simbologia constituída por uma longa travessia histórico-cultural? Este é um *detour* que se mantém aberto em um momento em que, sem dúvida, o cinema experimental ressente-se do excesso de apego ao real e onde a metáfora, o simbólico e o onírico buscam veredas para existirem nas reinvenções da arte que são tão necessárias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADDOR, Felipe. **Teoria Democrática e Poder Popular na América Latina**. Florianópolis: Insular, 2016.
- BRADBURY, Malcom; McFARLANE, James. **Modernismo – Guia Geral**. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- CARPENTIER, Alejo. **O reino deste mundo**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1985.
- FORACCHI, Marialice M. **A Juventude na Sociedade Moderna**. São Paulo: EdUSP, 2018.
- LECOUR, Guzmán M. Carriquiry. **Uma aposta pela América Latina – Memória e destino histórico de um continente**. São Paulo: Paulus, 2004.
- LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e Melancolia**. São Paulo: Boitempo, 2015.
- PONGE, Robert (Org). **Surrealismo e o Novo mundo**. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999.
- ROFMA, Nora Sack. **Uma Puesta en Escena de la Incertidumbre – El Laberinto y su Representación em el Cine Latinoamericano**. Rosario: UNR Editora – Universidad Nacional de Rosario, 2007.
- SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas Latino-americanas**. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- TODOROV, Tzvetan. **Teorias do símbolo**. São Paulo: Ed. Unesp, 2014.

JMB NA TRANSA DAS IMAGENS

Emilia de O. SANTOS

UNICAMP

emaildaemiliasantos@gmail.com

RESUMO

Friccionando as fronteiras entre linguagens artísticas, Jomard Muniz de Britto realiza filmes superoitistas que em sua forma e conteúdo contribuem para reflexões sobre novas escritas do corpo e da cultura, durante os anos 70 em Pernambuco. A partir da análise do curta-metragem *Vivencial I* (1974) o artigo visa compreender como se agenciam as rupturas estéticas impressas em sua *mise-en-scène*, e como sua filmografia possibilitaria novos caminhos, a partir do exercício da montagem, sobre novas escritas da sexualidade no cinema nacional, contrapondo-se aos discurso oficiais.

PALAVRAS-CHAVE: Superoitismo, cinema experimental, marginália 70, sexualidade, contracultura.

RESUMO EXPANDIDO

Integrando parte da dissertação de mestrado em andamento intitulada “*O sexo contra os dogmas: na simpatia da bitola de JMB*”, o presente artigo busca apresentar a partir da análise filmica do curta-metragem *Vivencial I* (Super-8 13'31”, cores, 1974) impressões sobre as rupturas estéticas apresentadas pela obra superoitista do artista Jomard Muniz de Britto, durante os anos 70 em Recife, a partir de estudos sobre sua *mise-en-scène*. Utilizando das ambiguidades travadas sobre as fronteiras entre as linguagens artísticas, sexualidades e relações culturais, JMB tensionaria esteticamente, além dos cânones do fazer cinematográficos, a instrumentalização de imagens e discursos construtores de arquétipos, que aprisionam os gestos e que percorrem a formulação de signos sobre os corpos e sexualidades na cultura nacional. Portador de um cinema intelectual, de caráter ensaístico e de poesia, JMB busca a partir da transa de imagens, servindo-se da tônica de uma guinada subjetiva durante os anos 60/70 reflexionadas em um cinema revolucionário -Cinema Novo e posteriormente Cinema Marginal-, novos caminhos para exercer na contracorrente do cinema engajado/político, um cinema mais radical, contestador de valores hegemônicos, chegando a produzir cerca de 30 títulos¹ na bitola superoitista entre os anos de 74 a 81. O superoitismo praticado em amplo território nacional durante os anos 70, chega a alcançar, conforme o pesquisador Rubens Machado versa em seu artigo “*Cidade e cinema, duas histórias a contrapelo nos anos 70*” - metade ou dois terços das realizações cinematográficas brasileiras- de forma anárquica sem a preocupação de uma unidade estética, alcançaria grande parte da esfera da classe média. Segundo o cineasta Geneton Moraes Neto, em seu filme “*A flor do lácio é vadia*” (1978), era “*a cura do ócio dos filhos da nova classe média, mas nem sempre*”. Artistas, intelectuais, agitadores culturais e cineastas aproveitaram-se dessa “febre” para produzir um vasto e impuro material filmico, “*arranje uma câmera, reúna a turma, e vá para a rua. A transa*

¹ Levantamento encontrado no site “plataformajmb.com” em arquivos filmografia em super8. Acesso em 07/2019.

é *filmar*”, dizia Geneton Moraes Neto, influenciando Torquato Neto em sua coluna *Geleia Geral* (PEREIRA, 2016).

O desregramento com a moral e com os bons costumes, características encontradas nesta eclosão do movimento superoitista, acompanharam JMB em toda sua produção artística. Atuante no *Cineclube Vigilanti Cura* desde 1954, foi integrante do grupo de educadores do programa de alfabetização de adultos criado por Paulo Freire durante os anos 60, foi preso e teve sua obra literária “*Contradições do Homem Brasileiro*” recolhida pelo regime militar. Formado em filosofia e impedido de lecionar, é aposentado precocemente aos 27 anos. Vendo-se neste cenário de violência e reclusão, JMB em 1974 adquire uma bitola superoitista e carrega para sua gramática cinematográfica aspectos adquiridos pela prática de exercícios de uma pedagogia libertária, calcada na autonomia e na valorização da experiência, onde o sujeito é ativo na produção dos saberes. Ao inflexionar os códigos de representação dos corpos e das sexualidades, julgados e classificados pela ordem de um discurso sócio político dominante como abjetas e dissidentes, JMB propõe a partir de sua materialidade filmica (formas, cores, texturas, temperatura, enquadramentos, posicionamentos de câmera e temporalidades e montagem) a composição de novas escritas sobre o corpo em suas obras.

Revelando signos antidogmáticos, de acordo com as propostas estéticas relacionadas a contracultura e ao um movimento de desbunde, será em seu encontro com o grupo de teatro Vivencial *Diversiones de Olinda* (1973-1984) sendo este formado “*basicamente de favelados e travestis deserdadas*” (TREVISAN, 2002, p. 327), que o corpo fluido, marginal, dissidente, abjeto, subalterno e periférico alcançaria uma alta potência transgressora, rendendo ao cineasta mais de 13 filmes superoitistas em parceria com o grupo. A partir da análise filmica do curta-metragem *Vivencial I* (Super-8 13'31”, cores, 1974), um filme de montagem dirigido por JMB, o primeiro filme da parceria, que conta com imagens de Carlos Cordeiro, sonorização de Rali e direção da “colagem teatral” realizada por Guilherme Coelho (diretor do grupo teatral), atentando-se aos efeitos que surgem na montagem, nota-se que o cineasta orquestra pela inventividade da prática cinematográfica e do descondicionamento no ato da filmagem, uma enorme profusão de contrastes, propondo um cinema de poesia em busca de reflexões sobre a linguagem cinematográfica e sobre novas significações em relação aos corpos, a cultura nordestina e suas representações.

Com uma narrativa aberta, fragmentada, o filme apresenta um deleite desbundante de cenas que assinalam aspectos estéticos referentes aos famigerados anos 70. O contato entre linguagens artísticas ressoam no filme construindo o caráter estético-político da obra. JMB engendra imagens antagônicas aos tradicionalismos para questionar o sagrado, o profano, o tempo, a caretice, o espaço, o corpo e as sexualidades, propondo na conjunção de signos contrastantes aos que percorrem o imaginário de fabulação sobre a cultura nordestina, o engendramento de novos códigos. Buscando o descondicionamento do olhar do espectador, o cineasta tensiona as negociações sociais frente as instituições religiosas, políticas e formadoras de cultura, inseridos em um contexto de contracultura e revolução sexual. O filme orquestra, pela modulação temporal

de seus planos, e por uma postura irônica, encontrada em um movimento de desbunde, presente já em suas sequências iniciais, a fricção entre planos detalhes de curta duração. Expondo corpos nus enquadrando suas bocas, peitos, bundas, umbigos, em contato com planos abertos, de sequências rodadas na igreja católica, nas ruas do comércio, e em monumentos históricos da cidade, JMB propõe o choque entre o contato de imagens dissonantes para questionar estes símbolos de poder. O contato entre um plano fixo aberto, que enquadra as escadarias de uma Igreja católica, onde três atores performam trajados de padres, bispos e mãe de santo, representando os gestos referentes aos signos culturais marcados pelas diferentes matrizes religiosas, justaposto pela inserção de um plano onde os corpos delgados dos atores vestindo pouquíssima roupa, dançam e entrelaçam-se, entre as ruínas do velho senado de Câmara de Olinda ao som recém-lançado da banda de rock nacional, Secos e Molhados, interagindo com a objetiva, seduzindo o olhar do espectador, é revelado pela articulação da montagem, os agenciamentos simbólicos dos códigos expostos em cena. As corporalidades fluidas apresentadas na mise-en-scène, ambíguas aos padrões de comportamento tradicionalistas, opõe-se ao cenário das ruas de Olinda: enquanto as ruínas e igrejas explanam as formas conservadoras da moral cristã e o culto ao tradicionalismo da época, o comportamento social é posto em xeque pela possibilidade de representação de gestos que afrontam as docilizações dos corpos na malha social.

A montagem propositora de conflitos, sendo um elemento central da realização do discurso fílmico eisensteiniano, dada as possibilidades de justapor textos imagéticos, provoca no espectador, novas perspectivas de leitura propostas pela imagem-conceito, a imagem síntese criada pela interação dos diversos planos. Exaltada pela febre superoitista, a carga simbólica das imagens sínteses são exploradas por JMB para compor em *Vivencial I* novos significados na conjunção de seus planos. Um plano detalhe de um punho em riste que é justaposto aos fragmentos de planos das ruas e ruínas da cidade de Olinda, friccionados, provocam na leitura do filme, novas conexões aos códigos expostos na mise-en-scène. A resistência do corpo marcada pelo signo do punho em riste, frente às instituições sociais, econômicas e religiosas ressoa na narrativa novos caminhos de exercício político ao corpo, pelas conexões criadas da imagem-conceito.

“Arre, estou farto de semideuses! Onde é que há gente no mundo? Então sou só eu que é vil e errôneo nesta terra?” (05’34”- 07’30”). Os questionamentos levantados nesta próxima sequência do filme, pela declamação do poema de Fernando Pessoa “Poema em linha reta”, encenado em um restaurante tradicional da cidade, reforçam a crítica do filme às relações sociais. O conflito entre as etiquetas que regem os corpos nos espaços sociais, e revelam a falsidade e hipocrisia dessas relações, aparecem expostos na mise-en-scène pela encenação da performance da atriz. Em seu discurso corporal, a atriz comporta-se ansiando pela invenção de novas formas de escritas de si, de se comportar no mundo, buscando em sua movimentação pelo espaço, o afrontamento com os costumes e a quebra da tranquilidade dos clientes do restaurante. Exposto pelo jogo entre a objetiva que percorre o espaço do restaurante, repleto de clientes homens, vestindo ternos e comendo conforme as normas de etiquetas sociais, o contraste gritante entre o corpo da atriz, que transita suavemente entre as mesas, vestindo um figurino hippie, declamando o poema em tom menestrel, em contato com a clientela do restaurante, que dado o efeito da

montagem parece ignorar sua presença, torna aparente os contrastantes códigos estéticos de tensionamentos sociais, culturais e sexuais. É pelo jogo entre o corpo da câmera em trânsito pelo espaço, o da atriz que realiza a performance e declama o poema, e dos atores sociais que participam da cena, que os códigos de contrastes se organizam no espaço da *mise-en-scène*. A provocação realizada por um corpo agente, ativo na construção dos gestos e na autonomia de sua performance, imprimindo em seus gestos a sua experiência e subjetividade, proposito do que podemos compreender enquanto o conceito de *auto mise-en-scène*, cunhado por Claudine de France, e que conforme Comolli apresenta em sua reflexão (COMOLLI, 2008, p. 84), é dado pelo encontro entre o que filma e aquele que é filmado. O jogo que revela o *habitus*, que acabaria por intervir e se engajaria na *mise-en-scène*, apresentando-se nesta sequência tanto pela forma de construção do quadro, na ação da atriz que coloca seu corpo consciente dos olhares e da captação da câmera, como pela operação da montagem, tornando evidente os contrastes entre os corpos forjados pela malha social e aqueles que por estes são julgados e estão relegados às margens, a invisibilidade.

A ironia paródica que acompanha a ordenação das imagens nesta montagem fragmentária, e que percorre o filme como um *leitmotiv* aparece na fisicalidade do filme em seu cunho político-ideológico, construído pelo impacto formativo da articulação das imagens. Já na última sequência do filme, a tomada de posicionamento de ruptura abrupta com as tradições é revelada no descortinamento da performance dos atores na escadaria da igreja. De forma elíptica a sequência retorna na narrativa para a suspensão da produção de gestos mecanizados, dada a mímese dos signos culturais referentes as matrizes religiosas, abrindo espaço para um *strip-tease* dos atores, que ao som da música “*Tinindo Trincando*” do grupo Novos Baianos tiram suas batinas e descem as escadarias da igreja ao encontro dos outros atores, que dançam freneticamente na praça em frente, e das pessoas que assistem a performance interagindo com os atores. O cotejo entre as imagens dos espaços da cidade em contato com os corpos dos atores, que performam para a câmera, seduzindo-a e agredindo-a, assinalam as reinvenções estéticas inscritas no discurso fílmico de JMB, em busca da construção de uma nova ordem social, pelo aspecto sensorial provocado pelo filme. Tributário de um longo percurso das articulações entre as linguagens artísticas, o superoitismo de JMB elabora a partir da radicalização da apresentação dos corpos e da urgência provindas da performance, a inversão de códigos classificatórios impostos na malha social, reformulando novos encadeamentos poéticos aos gestos. Será por um corpo fluido, que embaralha as fronteiras da inteligibilidade e deforma as representações canônicas, e que o deslocamento provocado na espontaneidade da performance, revelado no jogo travado entre o corpo da câmera e o corpo dos atores possibilitaria novas formas de escrita ao cineasta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BURCH, Noel. *Práxis do Cinema*. São Paulo, Perspectiva, 1992.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder – A inocência Perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- FIGUEIRÔA, Alexandre. *O Cinema Super 8 em Pernambuco: do lazer doméstico à resistência cultural*. Recife: Fundarpe, 1994.
- MACHADO, Rubens. *O inchaço do presente: Experimentalismo Super-8 nos anos 1970*. *Filme Cultura*, v. 54, p. 28-32, 2011.
- XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema: antologia*/Ismail Xavier organizador. - Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983.

A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO NO CINEMA INDÍGENA: FRONTEIRAS ENTRE ALDEIA E CIDADE

Fabio CAMARNEIRO

UFES

fabio.camarneiro@ufes.br

RESUMO

A construção do espaço fílmico (e de seus limites) é central para o cinema de povos originários. A questão da fronteira – que pauta as reivindicações pelos direitos sobre a terra – encontra eco na forma cinematográfica: ora os limites do quadro são redefinidos pelos sons extracampo da floresta; ora, em um mesmo enquadramento, coexistem distintas realidades (humanas, animais ou espirituais). Dois filmes contemporâneos (realizados por não-indígenas) servem como base para nossas análises: em “Chuva é cantoria na aldeia dos mortos” (2019), o som é elemento central para estabelecer o contato entre vivos e mortos e para construir o espaço da cidade a partir de uma saturação que causa estranhamento. Em “Los silencios” (2018), a decupagem aproxima realidades (e temporalidades) distintas: sobre a ideia da circularidade, elabora-se o passado como presença e o presente enquanto ausência, colocando em questão distintas visões da história da América Latina.

PALAVRAS-CHAVE: cinema indígena; América Latina; espaço cinematográfico; análise fílmica.

RESUMO EXPANDIDO

Uma primeira questão se impõe: como definir o “cinema indígena”? A expressão, cada vez mais recorrente para agrupar obras realizadas por cineastas de diferentes povos originários brasileiros, não deixa de ser bastante problemática. Haveria uma característica em comum entre os diferentes cinemas indígenas? Ou seria mais exato falar em, por exemplo, um “cinema guarani” ou um “cinema yanomami”? Um “cinema maxakali” ou um “cinema terena”? Na expressão “cinema indígena”, a palavra “indígena” – que já levou e segue levando a uma série de concepções estereotipadas – seria melhor substituída por “dos povos originários”? Ou “cinema indígena” seria apenas todo e qualquer filme com temática relacionada a essas populações? Ou apenas os filmes, independentemente de sua temática, realizados por cineastas dessas populações?

Além do problema em torno do conceito, é preciso atentar para a definição de autoria no chamado cinema indígena. Raramente não há, em alguma etapa da realização desses filmes, algum tipo de troca entre indígenas e não-indígenas, seja nas filmagens, na edição, na finalização etc. Dito isso, é notório que cada vez mais indígenas têm tomado a frente para pensar suas questões através de imagens e de sons, num movimento que poderíamos definir como indo da representação (pelo outro) para a auto-representação (para o outro e para si mesmos).

Esta comunicação não tem por objetivo lidar com as definições e os limites do que seria o cinema indígena. Ao invés disso, tratamos de dois longas-metragens que, mesmo realizados

por não-indígenas, possuem, no tema e na estética, pontos de contato com a produção dos povos originários. São eles “Los silencios” (Beatriz Seigner, 2018) e “Chuva é cantoria na aldeia dos mortos” (João Salaviza; Renée Nader Messora, 2019). Em ambos, identificamos o tema da fronteira a se impor: fronteira entre o mundo dos vivos e o dos mortos, entre Brasil e América Latina, entre aldeia e cidade, entre indígenas e não-indígenas.

Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos

No início de “Chuva é cantoria na aldeia dos mortos”, Henrique Ihjäc Krahô está parado em frente a uma cachoeira. Ouve-se a voz de seu pai morto (som que se confunde com a própria queda d’água) a convocá-lo à ação. Mas de onde exatamente vem essa voz? Na teoria do cinema, quando aquele que emite a voz não se encontra na imagem, temos duas possibilidades: a voz pode ser off (diegética) ou over (não-diegética). Mas o que dizer da voz dos mortos, como na cena em citada? Esse som faz parte da diegese, do universo da ficção? Seria então o *post-mortem* parte da diegese? Ou seria uma espécie de segunda narrativa, que surge a partir da narrativa principal? (Nesse caso, seria a crença do personagem no mundo dos mortos que o levaria a ouvir sons que não estariam exatamente ali.) Chion afirma que os limites exatos entre os sons diegéticos e os extradiegéticos não são claros. (CHION) Mas a questão aqui não se trata de uma taxonomia, de decidir como classificar essa voz do pai morto. Na verdade, começamos a tatear nosso problema.

No cinema indígena, assim como em sua cosmologia, a separação entre vivos e mortos não é tão estrita como para nós, não indígenas. “Chuva é cantoria” mostra que os mortos ao mesmo tempo são e não são parte deste mundo. (Mais adiante, veremos como “Los silêncios” recupera essa mesma ideia.) Assim, de volta às questões da narratologia, é como se a voz do pai morto ao mesmo tempo fizesse e não fizesse parte da diegese. O mundo dos mortos se confunde e se mistura com o dos vivos, em uma relação mais rizomática que hierárquica. Assim, podemos concluir, ainda que de maneira provisória, que, se a voz do morto não é nem exatamente diegética (off) nem exatamente não diegética (over), ela talvez seja *interdiegética*: um som que funciona como ponte entre esses dois campos.

Ainda na cena da cachoeira, observamos que a imagem está saturada com a cor azul. O uso desse filtro indica, em primeiro lugar, que se trata de uma cena noturna (efeito conhecido como “noite americana”). Além disso, o excesso de saturação confere um tom artificial – ou, melhor dizer, “não-natural” – à cena: afinal de contas, não se trata de uma noite trivial, uma noite qualquer, mas do momento de um contato especial entre vivos e mortos, em que ocorre uma comunicação direta, uma demanda. Mesmo que depois nos seja informado que essa sequência descreve um sonho, isso pouco altera nossa interpretação. Da mesma maneira que o som atravessa os limites entre diegético e não-diegético, a imagem azulada faz com que a separação entre sonho e vigília seja borrada. Toda a primeira parte de “Chuva é cantoria” parece preocupada em borrar fronteiras, em descrever o mundo indígena como um universo “integrado”, em que as divisões e compartimentações dos não-indígenas perderiam o sentido.

O pai morto conclama o filho a realizar uma cerimônia fúnebre e ocupar o lugar de pajé. Como hesita em cumprir esse chamado, Henrique – em um arremedo de fuga – resolve ir até a cidade, onde fica adiando seu retorno à aldeia. Começa então a segunda parte do filme, em que a cidade, de forma contrária ao espaço da aldeia, apresenta espaços associados a uma ideia de confinamento. Em diversas cenas temos muros, grades, paredes, janelas, que fazem com que o quadro cinematográfico apareça muitas vezes re-enquadrado (ou super-enquadrado). Vejamos alguns desses planos, que chamaremos de “planos de encarceramento”: enquanto Henrique joga videogame (em uma máquina de *arcade*), vemos, ao fundo da imagem, uma grade e, além dela, vegetação. (fig. 1) Em um plano similar, enquanto fala ao telefone, Henrique está ao lado de uma janela com grades; ao fundo, vegetação e algumas casas. (fig. 2) Nesses dois exemplos, o esquema é parecido: o personagem usa algum equipamento (o videogame, o telefone), em um ambiente interno de onde se pode ver o ambiente externo (com vegetação). Entre um ambiente e outro, grades. E talvez o plano que sintetiza o encarceramento, quando Henrique está sentado no chão a olhar para fora (através de uma parede com tijolos vazados) e outro corpo, visível apenas da cintura para baixo, encontra-se de pé, não muito distante do índio krahô. Esta imagem parece remeter à iconografia das prisões, com corpos, alguns deles anônimos, que fazem nada além de esperar. Além disso, há uma distinção aqui em relação às outras imagens anteriores: se a atenção de Henrique antes estava no videogame ou na conversa telefônica, aqui ele não faz nada além de olhar para fora. (fig. 3) Como se fosse seu olhar agora a convocá-lo (como antes seu pai o convocara) à ação.

Ao lembrarmos da voz do pai morto, há ainda outro paralelo possível. Na cidade, quando Henrique vai procurar uma consulta médica, vemos o personagem acossado por paredes brancas enquanto ouvimos a voz (em off) da médica. De alguma maneira, temos uma repetição da cena do início do filme, na cachoeira: trata-se de uma outra voz que reclama para si um certo saber (aqui, um saber médico) e o instrui. Mas o paralelo termina aí: ao tornar a voz da médica em algo impessoal, o filme parece desautorizar seu discurso. Além disso, os sons da cidade são muito distintos daqueles da aldeia: incessantes (em toda cena há ruídos, de carros, de alto-falantes etc.) e em alto volume, ajudam a criar uma sensação de desconforto e de estranhamento.

A terceira e última parte do filme mostra Henrique de volta à aldeia, em cumprimento à convocação de seu pai. Os espaços voltam a ser amplos, os sons do ambiente natural preenchem a banda sonora. Na decupagem, Henrique aparece mais centralizado.

Los Silencios

“Los silencios” aproxima realidades (e temporalidades) distintas, a partir da figura de dois personagens exilados (mãe e filho), que buscam meios de sobrevivência ao mesmo tempo em que procuram seus familiares (pai e filha), desaparecidos após um ataque contra militantes (pela preservação ambiental da região amazônica e pelos direitos dos povos originários).

Temos então dois grupos de personagens sem lugar, marcados pelo exílio. Mãe e filho precisam

de novos documentos, não possuem casa e precisam contar com a solidariedade de um grupo de parentes, que os acolhem. Estão na fronteira entre nacionalidades e entre idiomas, o que marca esse lugar “estranho” do Brasil, que muitas vezes demonstra dificuldade em se reconhecer como parte da América Latina. Por outro lado, pai e filha não encontram descanso e seguem em uma luta de resistência contra a destruição da floresta e dos povos originários.

Exilados no espaço (sem lugar), os personagens são também exilados no tempo (sem história): seu passado é uma narrativa tênue, sob o risco constante de ser apagada. Marca disso é o recorte de jornal que faz referência ao episódio do desaparecimento do personagem do pai. E, se o passado corre o risco do esquecimento, o futuro é de grande incerteza, condição que a personagem da mãe dribla não sem grande dose de perseverança.

O filme de Beatriz Seigner tenta tornar presente essa invisibilidade e esse silenciamento (uma das referências do título). Para isso, uma das estratégias é abolir (como já vimos em “Chuva é cantoria”) a fronteira entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos: se os personagens do pai e da filha aparecem em cena, são “percebidos” (melhor dizer “sentidos”) por apenas alguns personagens e não da mesma maneira para cada um deles.

Na cena da mesa de jantar, temos pai e mãe reunidos. É quando se torna evidente para o espectador que eles habitam em mundos distintos, mesmo que comunicáveis. Ela realiza as atividades cotidianas, sem se distrair e sem se dar conta de que o pai está presente. Ele examina tudo com um olhar curioso e tensionado (mérito aqui para a sutil interpretação do ator Henrique Díaz). É como se, com o olhar, ele tateasse o ambiente em busca de algo a ser feito, talvez na tentativa de construir uma conexão entre essas duas realidades. Importante na construção da *mise en scène* é a presença da mesa, esse elemento tão usado em cenas que promovem a reunião de vários personagens. Aqui, a mesa é quase um obstáculo, que obriga os personagens a desviarem dela. É também um espaço mais de silêncio que de conversa (outra referência ao título do filme), em que as breves trocas de olhares (e não os diálogos) criam relações de cumplicidade. É também o momento em que é feito um trabalho, em que a união familiar se dá a partir de tarefas cotidianas que são compartilhadas: o preparo do alimento, o momento da refeição. Tudo é um pouco ritualizado nessa cena, e percebemos como o espaço doméstico se relaciona com o político, da mesma maneira que uma cena posterior fará a relação contrária: entre o espaço político e o doméstico. Há aqui uma espécie de pedagogia da resistência, que se constrói a partir de pequenos gestos cotidianos, na lida diária com a subsistência.

As outras cenas que, de certa maneira, fazem eco a esta são aquelas das assembleias, quando os personagens se reúnem para debater coletivamente, seus problemas, as saídas possíveis, as estratégias. Na grande assembleia final, à noite, em pequenas embarcações sobre o rio, vivos e mortos se reúnem sem distinção. Ambos sob risco de aniquilamento e silenciamento. Aqui, não é mais a mesa (espaço doméstico) que os une, mas o rio, o espaço natural e coletivo. Assim como em “Chuva é cantoria”, essas fronteiras tendem a se confundir em “Los silencios”: doméstico e

coletivo se tornam uma coisa só; quem resiste é uma espécie de “família” (e não por acaso a ideia de “parentesco” é tão central a esses povos, como mostrou Levi-Strauss). Além disso, os mortos não abandonam a luta, pelo contrário. Assim, a luta pelo direito à terra pode transcender o território da floresta, bem como a luta pelo futuro das populações originárias pode transcender a temporalidade linear.

Demarcações

Os personagens do pai e da filha em “Los silencios” – mortos pelo processo dito “civilizatório” – são metáfora da história de tantos povos e populações que tenta ser sistematicamente apagada, soterrada, esquecida: trata-se de uma história de resistência. O filme de Beatriz Seigner parece partir de uma ideia da circularidade, que elabora o passado como presença e o presente como ausência, colocando em cheque distintas visões da história da América Latina.

Yanet Aguilera, em texto sobre o cinema indígena, afirma que estaríamos condicionados a

categorias que condicionam a nossa maneira de pensar, e que colocam o presente como ápice de um suposto processo evolutivo de nossa inteligência. Uma história a contrapelo ou uma contra-antropologia parecem ser as melhores alternativas para mudar esse estado das coisas. Não pode ser uma história de vencidos, mas daqueles que aprenderam a resistir. (AGUILERA, 2015, p. 147-148)

Em “Los silencios” temos a aproximação de realidades (e temporalidades) distintas. A cena da mesa de jantar, em que vivos e mortos dividem o espaço, nos obriga a repensar nossa historicidade linear e tentar abrir caminhos para novas historiografias da resistência dos povos originários do continente latino-americano. No sentido de tentar responder a pergunta que abre esta comunicação, sobre o que seria um cinema indígena, pensamos não apenas na questão da autoria (que é, como tentamos deixar claro, muitíssimo importante), mas na imagem de Walter Benjamin lembrada por Aguilera, a tentativa de reler a contrapelo tanto as narrativas históricas oficiais quanto os pontos de vista hegemônicos sobre a questão das terras indígenas, de sua história, suas tradições e sua cosmologia.

O cinema indígena trata dessas questões a partir de uma decupagem distinta, marcada por uma distinta visão de mundo e que André Brasil e Bernard Belisário associam com um corpo-câmera:

o acoplamento entre o corpo e a câmera permite que a dimensão que denominaríamos fenomenológica (...) entre em relação com uma outra dimensão, digamos, cosmológica (...). (...) o corpo é afetado por agências cuja presença não nos é dado ver, também a câmera o será: o que ela apreende e inscreve será efeito da relação não apenas com os objetos e fenômenos visíveis, mas também com essas agências invisíveis. (BRASIL; BELISÁRIO, 2016, p. 604)

Se, para os povos originários, a questão da fronteira foi um dia inexistente, ela agora é central em suas pautas de reivindicação pelo direito sobre a terra. Assim, conforme André Brasil, os limites do quadro cinematográfico (e das relações entre campo e extracampo) são centrais para

pensarmos no que diferencia o cinema indígena. (BRASIL, 2016) Nos filmes aqui brevemente analisados, ora os limites do quadro são redefinidos pelos sons extracampo da floresta; ora, em um mesmo enquadramento, coexistem distintas realidades (humanas, animais ou espirituais). Mas a principal diferença, cabe destacar, é de ordem da dimensão cosmológica citada acima. Para os povos indígenas (e em seu cinema), os limites e as fronteiras são fluidas e circunstanciais. E também assim serão seus quadros cinematográficos e seus sons (que oscilam entre o que os não-indígenas chamariam de polos distintos).

Assim, o estudo do cinema indígena pressupõe também toda uma nova terminologia, ainda a ser construída, das imagens cinematográficas. Sobre esse ponto, talvez um ponto de partida seja quando Gilles Deleuze trata dos “cristais do tempo”. Ainda assim, seria necessário decolonizar o pensamento do filósofo francês, numa tentativa de aproximar suas ideias de outras realidades, outros mundos possíveis.

BIBLIOGRAFIA

- AGUILERA, Yanet. “Nós somos eles”. In: VALE, Glaura Cardoso et alii (org.). *Mostra Olhar: um ato de resistência*. (catálogo) Belo Horizonte, 2015.
- BRASIL, André; BELISÁRIO, Bernard. “Desmanchar o cinema: variações do fora-de-campo em filmes indígenas”. *Sociol. Antropol.*, vol. 6, nº 3, Rio de Janeiro, dez. 2016. pp. 601-634.
- BRASIL, André G. “Rever, retorcer, reverter e retomar as imagens: comunidades de cinema e cosmopolítica”. *Galáxia*, nº 33, São Paulo, set.-dez., 2016. pp. 77-93.
- BRASIL, André. “Ver por meio do invisível: o cinema como tradução xamânica”. *Novos Estudos CEBRAP*, vol. 35, nº 3, São Paulo, nov. 2016. pp. 125-146.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- CHION, Michel. *Audio-vision: sound on screen*. trans.: Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1994.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: cinema 2*. trad.: Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MORGADO, Paula; MARIN, Nadja. (2016). “Filmes indígenas no Brasil: trajetória, narrativas e vicissitudes”. In: BARBOSA, Andrea et alii (orgs.). *A experiência da imagem na etnografia*. São Paulo: Fapesp; Terceiro Nome, 2016.
- QUEIROZ, Ruben Caixeta de. “Cineastas indígenas e pensamento selvagem”. *Devires*, vol. 5, nº 2, Belo Horizonte, 2008. pp. 98-125.

O BINÔMIO CHAPLIN-ARTAUD NO SISTEMA DE JOGO DE HELENA IGNEZ

Pedro GUIMARÃES
PPGMultimeios/Unicamp
pedromacielguimaraes@gmail.com

Sandro de OLIVEIRA
UEG/PPGMultimeios-Unicamp
nagysandro1@gmail.com

RESUMO: Pretende-se investigar como o trabalho artístico e reflexivo de Charles Chaplin e de Antonin Artaud reverberam nas práticas cinematográficas de Helena Ignez como atriz no período da Belair. Entre a representação da dor e da peste e na maneira de quebrar com a teleologia do personagem filmico, Ignez revive ensinamentos dos dois artistas-pensadores, inserindo-se na linhagem do ator moderno mundial, mas singularizando sua participação como integrante do movimento que deu novos rumos ao trabalho do ator no cinema brasileiro.

Palavras-chave : estudos atoriais, história e estética do cinema brasileiro, cinema marginal.

RESUMO EXPANDIDO

Da plêiade de influências estéticas que se pode encontrar no trabalho atoral de Helena Ignez, dois nomes se destacam : Charles Chaplin e Antonin Artaud. Sem hierarquizá-los e nem reduzir suas prestações ao trabalho corporal que os distingue como dois dos maiores atores do século XX, nosso objetivo é decodificar a retomada de preceitos desses dois artistas-pensadores como motores de construção da fiscalidade da atriz brasileira no período que corresponde ao ano de produção da Belair (1970).

A Helena Ignez-chapliniana, ou deveríamos dizer, carlitiana (em referência ao personagem de Chaplin que se confunde com sua própria identidade), compartilha com o personagem do Vagabundo a preocupação comum de tirar as figurações atoriais das imposições teleológicas, de verossimilhança de ações e coerência psicológica, as quais o personagem romântico nos habituou. Uma personagem sempre em crise, às vezes de identidade, como provam a dubiedade que paira sobre o Vagabundo (lord ou maltrapilho?/ espertalhão ou inocente?) e sobre Sonia Silk, com sua árvore genealógica descabida em *Copacabana mon amour* (Rogério Sganzerla, 1970). Mas também crise na possibilidade de harmonização com o mundo que os cerca, com os objetos e com outros seres humanos. Assim como os precursores do cinema silencioso do qual Chaplin, mas também Buster Keaton são epítomes, Ignez aparece “um personagem incapaz de estabilizar o mundo que a cerca, movido por uma atividade transbordante que lhe confere distância em relação ao mundo que ela não consegue habitar com seu corpo” (CORTADE, 2008: 90)

Da citação de Cortade, extraímos o conceito central que liga Helena Ignez aos atores burlescos

do início do século XX : o distanciamento. Não é exagerado dizer que a herança ideológica que Ignez sempre reivindicou de Bertolt Brecht, no que diz respeito ao trabalho do ator, passa grandemente pela retomada de registros de atuação criados por Charles Chaplin. A sequência que melhor aproxima o jogo de Helena Ignez do de Charles Chaplin é a do concerto improvisado de Luiz Gonzaga em *Sem essa aranha* (Rogério Sganzela, 1970). No meio da performance do rei do baião, no quintal de uma casa simples, aparece Helena Ignez, loira e com um vestido bem curto, destoando do tipo físico das pessoas do público e do cantor. Helena orbita em torno do sanfoneiro e da câmera e a leva a rodopiar em torno do seu próprio eixo para acompanhar os movimentos da atriz. Estabelece-se um jogo corporal entre atriz, câmera e espaço da casa e do espetáculo musical. Helena interage na mesma medida com todos eles. Nesse momento, é o corpo de Helena que guia a forma do filme, as escolhas estéticas do diretor; sua função narrativa está completamente anestesiada. A expressão de Helena, falsamente alheia à movimentação, reforça o poder que a atriz incorpora nesse momento. Querendo parecer externa ao movimento que ela gera, Helena apenas reforça sua presença e seu magnetismo. Ao desviar o olhar, ela o ostenta.

A análise de James Naremore sobre a aparição de Carlitos em *Corrida de Automóveis para Meninos* (*Kid Autoraces at Venice*, Henry Lehrman, 1914) pode ser útil para entendermos a de Helena Ignez nesse momento. Assim como Naremore diz de Carlitos nesse curta, Helena e todos os participantes da sequência atuam, mas a diferença entre o jogo do ator e dos outros, é que o primeiro “é uma hábil pantomima profissional, colocada em cena para a câmera” ; o jogo dos demais é uma “reação cotidiana, provocada pela câmera ou captada por ela sem que eles desconfiem.” De um lado, “um jogo teatral, do outro, o jogo aleatório” (NAREMORE, 1988: 14,15). Assim como Helena, o personagem do Vagabundo também impõe seu corpo face à câmera. Ele repete incessantemente a mesma ação: entra e sai do quadro, planta-se face a câmera, seu olhar fugidio e aparentemente alheio à câmera servindo para reforçar sua presença frente a ela. Numa relação amplamente defendida por teóricos entre cinema moderno e primeiro cinema, Helena e Carlitos se igualam no sentido de que ambos são “atraído[s] para o centro do quadro como o metal por um íman”. (NAREMORE, 1988 : 16). A particularidade do quadro cinematográfico em permitir - e até incentivar – a saída e entrada dos corpos na imagem foi analisada por André Bazin (2002, 187-192) e usada para diferenciar o quadro do cinema do quadro da pintura. Um exerce a força centrífuga sobre os corpos (o cinema); o outro, a força centrípeta (a pintura). Dimensão portanto inerente a toda representação cinematográfica, a força centrífuga do quadro torna-se motivadora nesses momentos do cinema silencioso e do cinema moderno.

O corpo de Helena, assim como o de Carlitos, move-se dentro dessa lógica essencialmente cinematográfica, mas intrinsecamente antinarrativa. Ambos “posam”, impõem o congelamento, ainda que efêmero, da imagem, numa retomada rápida de prática que se tornaria comum no cinema moderno europeu, a dos “tableaux vivants”. Eles impedem que o ato cinematográfico pleno, o espetáculo, se realize, bloqueiam a narrativa. São um ruído, uma perturbação perante a imagem que se quer transparente e comunicativa. A lógica da repetição está no cerne do programa ges-

tual de Carlitos e de Helena, corpos onde ator e personagem se confundem e se retroalimentam. A retomada incessante de gestos, motivos visuais ou ações, mola-mestra do burlesco do início do cinema, volta com força total no cinema marginal brasileiro. Enquanto roda em torno da câmera e de Gonzaga como uma lua em torno da terra, Helena também tem seu corpo perseguido pelo objeto de captação da imagem. Ela é o elemento que atrai o olhar do dispositivo e também o corpo que persegue a imagem, impõe seu aparecimento face à câmera. Ela impõe à narrativa fílmica a circularidade, o não-avançar baseado no encadeamento das ações numa lógica de ação-reação. Helena encarna a quebra da teleologia clássica.

Na época imediatamente anterior às produções da Belair Filmes, Ignez teve contato com uma série de trabalhos teatrais experimentais, cujas pesquisas sobre o jogo do ator remontavam, em verve mais esgarçada, anárquica e niilista, os primados de Antonin Artaud do seu Teatro da Crueldade. Após os contatos de alguns membros do Teatro Oficina (José Celso Martinez Corrêa, Ítala Nandi e Renato Borghi) com o *The Living Theatre* em Paris, as peças do grupo paulista apresentaram na sua fatura uma gama de figurações que tiveram gênese no *Teatro da Crueldade* de Artaud, mas já dentro da ambiência mais radicalmente polarizada e política dos últimos anos da década de 1960 e que inundaram as telas do cinema brasileiro pós-cinema novo. As peças *O rei da vela* (1967), *Roda viva* (1968), *Na selva das cidades* (1969) e *Gracias Señor* (1972) apresentavam uma plataforma de exposições do corpo do ator que entraria em plena ebullição nas produções cinematográficas brasileiras e que Helena Ignez utilizou com uma leitura experimental na Belair Filmes sob a forma de dois momentos-chave para a compreensão de seu trabalho: chamá-los-emos de a) o corpo poroso e; b) a figuração da peste.

O corpo de Helena Ignez assume um dispêndio ou exaurimento de suas energias vitais através de uma série de momentos na Belair Filmes, mas também em filmes anteriores no cinema marginal, em que ela permite expelir de seu corpo matérias ou fluidos interiores, característica que o leva a um limite extremo sua matéria física como estatuto de invólucro, de armadura: corpo que possui uma porosidade, uma permeabilidade, que não permite que as suas matérias, as secreções, os fluídos e/ ou até mesmo alimentos ou bebidas semidigeridos permaneçam no seu interior, gerando o grotesco da figuração. Um continente pouco confiável na (aparente) simples tarefa de confinar nos seus territórios internos os conteúdos que lhe fazem parte, rompendo com o frágil equilíbrio homeostático do corpo desses atores e atrizes do cinema marginal e da Belair. Há uma plethora de momentos em que gestos alegóricos dão conta de tornar gráficos programas estéticos definidos por um corpo atormentado, acometido por um sofrimento que não encontrava nas articulações verbais faladas um vetor confiável para sua materialização. Helena Ignez partiu, como assim o fizera Artaud, para uma exposição de uma “dor” corporal que tomou a forma, na Belair Filmes, de uma crueldade que se coadunava na total ausência de direcionamentos claros, na resistência a um estado de exceção pós AI-5, usando-se gestos de espalhamento, onde as fronteiras entre esses personagens e o espaço corpóreo exterior não são firmemente estabelecidas; não há demarcações claras entre o interior do corpo e o mundo circundante, transformando o corpo da atriz quase num invólucro de plástico, facilmente perfurável, organismo que deixa

vazar, de maneira absolutamente repulsiva, suas matérias interiores.

Num ambiente degradado de família disfuncional, com seu corpo possuído por forças espirituais, em *Copacabana, mon amour*, Ignez agride seu irmão com uma cusparada no rosto, e em *Sem essa, Aranha*, ela vomita na sacada de uma casa de shows, figurando a crueldade e a “dor” artaudiana, corpo poroso que migraria para o cinema e o teatro produzidos posteriormente no Brasil e que estará presente na agonia de personagens em conflito, não somente consigo mesmos, mas com o corpo social materializado pela censura, pelos instrumentos panópticos de coerção, pela violência dos porões da tortura e pelas perseguições implacáveis, estas tão intensamente conhecidas pelos artistas brasileiros durante a ditadura militar, perseguições que também relegaram Antonin Artaud ao ostracismo em instituições para doentes mentais por décadas a fio.

Dialogando com o corpo poroso e com os espalhamentos tão presentes no cinema marginal e na Belair Filmes, Ignez retrabalha a figuração da peste artaudiana com uma tensão interior do seu corpo e com uma exteriorização de abluções sanguíneas que vertiam para o senso do absoluto. A baba de sangue em *A família do barulho* tem uma similaridade acentuada com as descrições do corpo tomado pela peste de Artaud em *O teatro e seu duplo*, corpo que não desejava a sua conformação à ordem social provida de uma profunda crise moral instalada, tanto para a França de Artaud como para o Brasil de Helena Ignez. Artaud concebera o corpo do ator como um princípio dinâmico que rejeitava a ordem social estabelecida que está também em profunda crise no final da década de 1960 no Brasil, e que as pesquisas atorais de Helena Ignez irão, em muitas produções do pós AI-5, figurar como uma manifestação da “peste”. Se levarmos em conta a plástica da figuração da “peste” feita por Artaud na Sorbonne em 1933, ele a concebia não como o resultado de um projeto artístico, mas como uma experiência verdadeiramente vivida. Estábamos nos meandros de um ator convulsivo, em figurações viscerais, em verdadeiras “performances da dor”. Artaud concebia a peste como uma entidade psíquica, mas o que os teatros das décadas posteriores - entre os quais o *Teatro Oficina* e *The Living Theatre* -, e as figurações experimentais de Helena Ignez nos trouxeram, foram transmutações ou leituras intersemióticas de ideias que povoaram a obra de Artaud.

A peste é a materialização figurativa da perversão inominável, provém do espírito, mas ascende ao corpo, produzindo convulsões e desordens físicas caóticas (“sensibilidade fisiológica”), afeitando o mundo moral, social e psíquico. Ao figurar a peste na ablução sanguínea em *A família do barulho*, Ignez atingiria dois níveis de apreensão do gesto convulsivo descrito por Artaud: o individual (efeitos da doença sobre o corpo e seus órgãos) e um efeito político. A figuração da baba de sangue é uma transformação da peste da sociedade em sintomas que o corpo de Helena Ignez somatiza, uma espécie de bílis, de cólera ou uma expressão da agonia tornada gráfica. Se a peste é para Artaud tudo o que contribui para a corrupção física ou moral, ou uma quantidade cavalar de uma substância prejudicial ao corpo, uma doença perniciamente contagiosa que faz sucumbir o tecido social, o corpo empesteado de Ignez figura e catalisa o esfarelamento de uma ordem social e política estabelecidas e as consequências dessa doença para o Brasil daquele

final de década de 1960, pós Ato Institucional n. 5.

BIBLIOGRAFIA

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Lisboa : Fenda Edições, 1996.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O vôo dos anjos – Bressane, Sganzerla. Estudos sobre a criação cinematográfica*. São Paulo : Brasiliense, 1991.
- CORTADE, Ludovic. *Le cinema de l'immobilité*. Paris : Publications de la Sorbonne, 2008.
- FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo : Limiar, 2000.
- NAREMORE, James. *Acting in the cinema*. Berkeley/Los Angeles/London : University of California Press, 1988.

UM DIA NA VIDA: MATERIAL GRAVADO COMO FILME PARA PESQUISAS FUTURAS

Juliana Martinatti PENNA
julianampenna@gmail.com

RESUMO

A pesquisa tem como objeto o filme *Um Dia na Vida*, de Eduardo Coutinho (1933-2014). O filme é uma colagem de trechos de comerciais e programas de televisão aberta, gravados pelo cineasta em um único dia (1 de outubro de 2009), e editados de forma a apresentar um resumo da produção de sentidos recebida pelo telespectador brasileiro.

A proposta é situar a obra dentro da filmografia do documentarista Eduardo Coutinho em contraponto a seu método usual de produção e filmagem, assim como identifica-la como uma narrativa crítica ao conteúdo produzido para televisão aberta no Brasil.

Além disso, a sobreposição dos recortes da programação televisiva, marcada pela transição intensa e rápida de um tipo de conteúdo a outro, ao ser exibida em um cinema, ambiente designado às produções cinematográficas, torna o filme uma demonstração empírica e tátil das diferenças profundas de formatação entre TV e cinema, que persistem até hoje, mesmo em um contexto de hibridização entre cinema e televisão.

PALAVRAS-CHAVE: Televisão; Cinema; Eduardo Coutinho.

RESUMO EXPANDIDO

Um Dia na Vida, dirigido pelo consagrado documentarista Eduardo Coutinho (1933-2014), consiste em uma colagem de trechos de conteúdo veiculado na televisão pelas emissoras abertas do estado de São Paulo e Rio de Janeiro, de maneira a apresentar um resumo do conteúdo assistido pelo telespectador brasileiro durante um dia comum. O material coletado foi gravado pelo cineasta e por uma equipe de produtores ao longo do dia 1º de outubro de 2009. O filme teve sua primeira exibição aberta ao público na 34ª Mostra de Cinema de São Paulo, em 28 de outubro de 2010, no atual CineArte do Conjunto Nacional, em São Paulo.

De acordo com depoimentos conferidos pelo diretor na ocasião de exibições posteriores do filme, a equipe se reuniu às seis e meia da manhã do dia 1º de outubro de 2009, em um estúdio no Rio de Janeiro, na qual eram transmitidas simultaneamente, em nove monitores, as programações normais de todas as emissoras da TV aberta, com exceção feita à TV Cultura, cujo material não foi coletado por dificuldades técnicas.

De acordo com a preferência do diretor e dos membros da equipe de produção, em um monitor principal, a equipe zapeava as programações “no corte”, como Eduardo Coutinho descreve, determinando qual emissora seria gravada naquele momento do dia. Isso determinou que nenhum programa gravado coincidisse seu horário de transmissão com outro. O custo de produção foi de aproximadamente 20 mil reais (COUTINHO, 2012).

O intuito original que desencadeou a produção desta obra foi o desejo inicial de Eduardo Coutinho, logo em seguida compartilhado com João Moreira Salles (produtor de grande parte dos documentários realizados por ele a partir dos anos 2000), de desenvolver uma obra reflexiva sobre a questão autoral dentro do panorama da cultura. Portanto, seria uma produção que questionaria a ideia de originalidade absoluta de uma obra, seja ela literária ou filmica, já que em todas elas haveria fatalmente, segundo Coutinho, alguma referência a algum trabalho anterior de outro autor. O próprio *frame* inicial deste filme aqui discutido declara: “material gravado como pesquisa para um filme futuro”. Filme este que nunca seria realizado.

O filme que de fato foi finalizado e se tornou o objeto desta pesquisa consiste em uma colagem abrangente e frenética de trechos produzidos para a televisão brasileira, de maneira a apresentar um resumo da programação recebida pelo telespectador mediano brasileiro em um dia comum. São 96 minutos de uma vigorosa e ácida amostragem do que foi exibido na televisão brasileira naquele dia, incluindo conteúdo jornalístico, dramaturgico (telenovelas, em sua maioria), publicitários e de pregação religiosa. Para a inclusão na versão final do filme, além do já citado respeito pela ordem cronológica de apresentação na programação no dado dia, o material precisava ter sido originalmente produzido para televisão – o que excluía a transmissão de filmes.

Mesmo seguindo uma linearidade temporal, a construção de sentido do filme se realiza como uma narrativa predominantemente imagética, sem intertítulos ou adição de nenhum outro elemento textual à imagem (fora os que já faziam parte do material coletado). Essa característica do filme se correlaciona ao que Vilém Flusser (2008) afirma sobre as narrativas imagéticas e a desintegração da linearidade. O filme se desenvolve cheio de intervalos e sem conexão aparente, como uma estória construída em mosaico sobre a televisão brasileira.

A experiência cinematográfica

O diretor jamais obteve os direitos de imagens das emissoras detentoras dos trechos utilizados, o que fez com que o filme nunca atingisse os circuitos comerciais de exibição. Portanto, a primeira exibição do filme durante a 34^a Mostra de Cinema de São Paulo em 2010 foi a única de caráter oficial do filme. Sua circulação restrinhiu-se a amostragens em ambientes acadêmicos, como o Cinusp na Universidade de São Paulo (USP) e a PUC-RJ.

A experiência de presenciar a primeira e única exibição pública de *Um Dia na Vida* foi marcada pela reação extremamente adversa do público. Algumas pessoas saíram no meio do filme e reclamações eram audíveis durante os trechos mais chocantes, mas mesmo para quem resistiu em silêncio até o fim a experiência não foi nada além de desagradável.

O fato de a mídia ser totalmente inadequada para o conteúdo televisivo o coloca em evidência. Os closes se tornam hiper profundos, as propagandas e a pregação religiosa exageradamente agressivas e o silêncio – que no cinema, é sempre de alguma forma presente – inexiste. É possível afirmar que ao conferir um maior valor de exposição às imagens televisivas o diretor cria a

relação de proximidade e tatividade entre o público e a imagem (BAITELLO Jr, 1999), o que contribui para a construção de sentido de sua narrativa sobre a televisão brasileira. E também é o que explica, em parte, o quanto desagradável é a experiência de assisti-lo em um cinema.

Além da superexposição de seu conteúdo, há outras características da espectatorialidade relacionadas à televisão que são omitidas em uma sala de cinema. Em uma sala tradicional de cinema, há uma restrição física colocada aos espectadores. Não é possível se deslocar livremente sem incomodar o restante do público. Outra característica inerente do modo de assistir à televisão, que é suprimida em uma sala de cinema, é o zapping (MUNANIS, 2013), ou seja, possibilidade de mudar de canal livremente, sem obrigatoriamente precisar esperar um programa acabar. Isso implica em dizer que a audiência dada à TV é muito mais casual, fragmentada, dispersa e desatenta (FEUER, 1983).

Outra restrição imposta pelo cinema ao conteúdo televisivo visto em *Um Dia na Vida* é temporal. Como todo filme, a duração é um elemento importante, já que não existe como prolongar demasiadamente a estadia do espectador na sala de cinema. O filme, portanto, reúne cerca de 19 horas e meia de conteúdo televisivo em aproximadamente 96 minutos. Isso contando somente a duração do dia em questão, ao qual o título do filme se refere; faltaria totalizar as horas de conteúdo produzidas por todas as emissoras somadas.

Essa observação nos remete ao fato de que, para o desenvolvimento do filme, houve necessariamente um processo de seleção e edição de conteúdo, que de forma alguma carece de intenção.

Tentei que fosse o menos ideológico possível. É claro que existe uma intenção, que é até dramatúrgica. [...] As coisas não têm montagem interna, até porque o corte de televisão é sempre perfeito pois tem mais de uma câmera. Era essencial obedecer isso (COUTINHO, 2012).

Apesar de referenciar seus critérios e restrições em relação à montagem, esta é uma ferramenta que também permitiu o diretor, para além das regras estabelecidas, trabalhar o conteúdo televisivo de forma a construir sua narrativa. No filme, a maneira como transita entre conteúdo e outro confere uma histeria aos programas selecionados e à programação da televisão aberta em geral que, em circunstâncias normais, talvez não procedesse. É possível traçar um paralelo entre o trabalho de Eduardo Coutinho e o efeito Kuleshov, no qual a montagem se torna responsável pela construção de sentido e pela mensagem recebida pelo espectador, e não seus personagens e intérpretes. (AUMONT, 2006)

Portanto, a exibição do conteúdo televisivo no ambiente tradicionalmente voltado a transmitir produções cinematográficas foi uma escolha consciente do autor do filme, que implicou em uma série de inadequações propositais e que, portanto, faziam parte da construção da mensagem que o filme desejava transmitir.

“Eu fiz isso para ser útil para alguma coisa que provocasse alguma discussão. [...] Alguns vão tirar alguma ideia, ou de uma coisa que possam fazer, entende? A ideia era fazer numa sala de cinema aquilo que não é destinado a uma sala e cujo canal é único, você não pode mudar,

entende? Essa era a restrição a que eu me submeti e vero que acontecia." (COUTINHO, 2012)

A recepção do público

Como afirmado anteriormente, o direito pelas imagens exibidas no filme jamais foi concedido pelas emissoras – como já era esperado –, o que tornou qualquer outra exibição pública que viria a seguir ilegal e clandestina. Isso significa que o filme recebeu uma atenção bastante limitada das mídias convencionais e foram relativamente poucas as críticas publicadas em jornais e blogs. Ou seja, o material de análise ainda é muito restrito, assim como é o público que teve a oportunidade de testemunhar a obra. No entanto, os poucos jornalistas e críticos que, de fato, assistiram ao filme obtiveram algumas interpretações ora similares, ora diversas entre si.

Um aspecto que muitos atribuíram ao filme em seus textos foi o metacrítico, principalmente ao produto televisivo que é consumido pelo espectador da TV aberta brasileira. Um exemplo, é o do crítico Inácio Araújo, que publicou seu texto dois dias após a exibição na Mostra Internacional de Cinema, no jornal Folha de S. Paulo. Segundo ele,

Trata-se em certa medida de produzir menos um “retrato do Brasil” do que um retrato da própria TV, que surge ali como um mundo autônomo, vagamente monstruoso, quase diabólico (ARAÚJO, 2010).

Outro crítico que também aponta *Um Dia na Vida* como uma obra metacrítica, é Luiz Zanin Oricchio, do jornal Estado de S. Paulo. No entanto, segundo ele, a obra é uma crítica ao conteúdo da televisão aberta, porém não ao aparelho em si ou ao público que a assiste. Em sua opinião, o filme propõe esclarecer a realidade do dia-a-dia na comunicação brasileira à sua elite intelectual.

Um Dia na Vida, de Eduardo Coutinho, é um raro esforço para entender a mentalidade popular brasileira, sem sentido de superioridade, sem simplificações sociológicas ou esnobismos (ORICCHIO, 2016).

Além do conteúdo e do aspecto qualitativo do conteúdo televisivo mostrado, várias críticas também abordaram as características formais do filme. O desconforto da experiência de assistir à TV aberta por uma hora e meia, embora não tenha sido desenvolvido com profundidade por todos os que se propuseram a escrever suas leituras do filme, foi mencionado em quase todas as críticas.

Em várias momentos, os próprios críticos colocam em xeque o formato da obra, citando palavras do próprio diretor, Eduardo Coutinho, que ele utilizou no debate posterior ao filme. Como cita Inácio Araújo, na Folha de S. Paulo,

Não será injusto concordar com Coutinho quando diz que isso não é um filme, mas “uma coisa” tentando decifrar essa máquina de vendas que é a TV, mas também um filme que se põe fora do universo argentário que é o do cinema hoje (ARAUJO, 2010).

A definição de *Um Dia na Vida* dada por Coutinho como “coisa” foi citada também na crítica de Eduardo Valente, publicada na Revista Cinética. Em ambos os casos, também como remissão a uma experiência de desconforto e constrangimento sentida durante o filme.

Contudo, mesmo evocando justificativas e palavras de impacto para descrever uma sessão de cinema desagradável, a maior parte dos poucos críticos que escreveram sobre o filme demonstraram uma atitude positiva em relação ao “experimento” realizado por Coutinho.

Fica a dúvida, aos que permaneceram na sala durante toda a sua exibição, se a mesma positividade seria empregada caso fosse o mesmo experimento só que de um diretor de menos renome. Se tomarmos como base que, assim como não há significado imanente na obra, também não existem leitores livres e completamente imparciais, é possível dizer que o fato do filme carregar a alcunha de Eduardo Coutinho torna o público mais suscetível a aceitá-lo (STAIGER, 2000, p. 163).

Além disso, é possível afirmar que muitos desses críticos ainda conservam a idéia de que a experiência estética só pode ser considerada genuína se desprovida de todo o prazer e elevada ao nível de reflexão estética. Ou seja, o fato de o filme ser desagradável é um fator que acrescenta valor à obra, ao invés de desmerecê-la (JAUSS, 2002, p. 71).

O papel do espectador

A exibição do conteúdo televisivo no ambiente tradicionalmente voltado a transmitir produções cinematográficas foi uma escolha consciente do autor do filme, que implicou em uma série de inadequações propositais e que, portanto, faziam parte da construção da mensagem que o filme desejava transmitir (COUTINHO, 2012).

As imagens, desprovidas de apelo, não foram selecionadas para proporcionar prazer. Assim, ele evidencia seu caráter de espetáculo, porém desrido de sua única mensagem: “o que aparece é bom, o que é bom aparece” (DEBORD, 2003, p. 17).

Quando o filme acaba e a luz se acende, é com alívio que vemos Eduardo Coutinho ao fim da sessão – como esteve diligentemente em todas as exibições deste filme, enquanto esteve vivo – para responder a perguntas, explicar o processo de produção e fazer suas observações sobre o que ele acredita ter afirmado sobre a televisão aberta brasileira por meio do filme. No entanto, mesmo oferecendo uma perspectiva única, ele próprio se colocava como “mestre ignorante” da própria obra. Ou seja, ao assistirmos ao filme, cada um aprende algo que o “mestre” Coutinho não sabe. De acordo com a noção de Jacques Rancière, nos tornamos “espectadores emancipados” (RANCIERE, 2014, p. 18-20).

Uma das questões propostas a nós, tais espectadores, é como manter o filme no campo da recepção e em contato com cada vez mais espectadores, tentando emular, o mais fielmente possível, a relevância do impacto que ele despertou no público naquela primeira sessão. Já que essa é uma obra (ou filme, ou evento, ou “coisa”) que pretende emancipar a todos que encontra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Inácio. Eduardo Coutinho inova ao retratar um dia de televisão. *Folha de S. Paulo*, 2010. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3010201030.htm>.
- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. São Paulo: Papirus Editora, 2006.
- BAITELLO Jr., Norval. *Imagen e Violência: a perda do presente*. In: *São Paulo em Perspectiva*, 13(3) 1999.
- BUCCI, Eugênio. Em torno da instância da imagem ao vivo. In: *Matrizes*. São Paulo, ago./dez. 2009.
- BUCCI, Eugênio; VENANCIO, Rafael. O Valor de Gozo/ um conceito para a crítica da indústria do imaginário. In: *Matrizes*. São Paulo, jan./jun. 2014.
- COSTA, Christian. Um Dia na Vida, de Eduardo Coutinho. *Cine Festivais*, 2013. Disponível em: <http://cinefestivais.com.br/criticas/critica-um-dia-na-vida/>.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DEBRAY, Régis. As três idades do olhar. In: *Vida e morte da imagem*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DUBOIS, Phillippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosacnaiy, 2004.
- FEUER, Jane. *The Concept of Live Television: Ontology as Ideology*. In: KAPLAN, E. Ann. (ed.) *Regarding Television: critical approaches – an anthology*. Los Angeles: American Film Institute, 1983.
- FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.
- FROCHTENGARTEN, Fernando. A entrevista como método: Uma conversa com Eduardo Coutinho. In: *Psicologia USP*, São Paulo, janeiro/março, 2009.
- FURTADO, Filipe. Um Dia na Vida, de Eduardo Coutinho (Brasil, 2010); e Aquilo que Fazemos com as nossas Desgraças, de Arthur Tuoto (Brasil, 2014). *Revista Cinética*, 2014. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/um-dia-na-vida-de-eduardo-coutinho-brasil-2010-e-aquilo-que-fazemos-com-as-nossas-desgracas-de-arthur-tuoto-brasil-2014/>.
- GOMES, Regina. *O cinema brasileiro em Portugal (1960-1999): Uma análise crítica de filmes brasileiros*. Salvador; Edufba, 2015
- JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as explicações fundamentais da poiesis, aisthesis e Katharsis. In: JAUSS, Hans Robert. Et. Al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. Coordenação e tradução Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- MACHADO, Arlindo. *A Televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac, 2000.
- MACHADO, Arlindo. *As Imagens técnicas: da fotografia à síntese numérica. Pré-cinema e pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 2002.
- MERTEN, Luiz Carlos. Um Dia na Vida. Estado de S. Paulo: 2010. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-carlos-merten/um-dia-na-vida/>.
- MUANIS, Felipe. *Zapping como Conteúdo e Espectatorialidade*. Disponível em: www.compos.org.br - no do documento: D4E17FC8-DFE1-47B3-9000-03F80666E61F.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cine OP. Eduardo Coutinho, a TV e o povo*. Estado de S. Paulo: 2016. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/cine-op-eduardo-coutinho-a-tv-e-o-povo/>.
- VALENTE, Eduardo. Um Dia na Vida, de Eduardo Coutinho (Brasil, 2010). *Revista Cinética*, 2010. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/umdiavanavida.htm>.
- XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. In: *Comunicação e Informação*, Volume 7, nº 2. Jul./dez. 2004.

Vídeos

- FRAGMENTOS da História: O Filme de Compilação - debate com Eduardo Coutinho sobre “Um Dia na Vida”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JtR4lspJo8I>. Acesso em maio de 2017.
- ÍTEGRA da conversa com Eduardo Coutinho na PUC-SP em 27/04/2012. Disponível em: <https://youtu.be/eLSMA-4qZm34>. Acesso em maio de 2017.

Filmes

- UM Dia na Vida. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: João Moreira Salles. São Paulo: VideoFilmes, 2010. 94 min.

DESCONECTAR DO QUÊ?¹

Maria Alzuguir Gutierrez

RESUMO EXPANDIDO

Son o no son, realizado por Julio García Espinosa em 1977, mescla números coreográficos, musicais e cômicos com reflexões sobre o cinema, a indústria cultural e a cultura popular. Trata-se de um filme-ensaio, nos dois sentidos da palavra: de gênero ensaístico e de preparação para um espetáculo. Ou de um musical sobre como fazer um musical no mundo subdesenvolvido. O filme é uma materialização prática das ideias que o diretor viera desenvolvendo em textos teóricos e em suas atividades político-organizativas ao longo dos anos.

Quando de sua realização, grande parte da equipe do ICAIC, seus diretores mais prestigiosos, seus fotógrafos mais disputados estavam todos na URSS produzindo um filme. Em Cuba, ocupado com suas funções na direção de produção do instituto e monitorando de longe a produção na Rússia, García Espinosa pretendia provar que era possível fazer um filme com quase nada: os técnicos mais inexperientes, pouquíssimos recursos e tempo escasso. Assim, ao terminar os trabalhos no ICAIC, corria para a boate Tropicana, onde foi rodada boa parte do filme². *Son o no son* não foi exibido quando de sua realização, mas somente alguns anos depois. Quando o filme ficou pronto, Julio atuava como vice-ministro de cultura e, ao que parece, avaliou que não era conveniente estrear o filme naquele momento. Terá sido um caso de auto-censura? Ou uma espécie de censura consensual, consentida? O que a teria motivado? Seja como for, o fato é que o filme circulou pouco e não encontrou a merecida repercussão.

Son o no son não somente reverbera uma série de ideias presentes em importantes textos de García Espinosa, como também sua atuação como diretor e presidente do ICAIC, e vice-ministro de cultura, cargos a partir dos quais sempre advogou pela busca de comunicação com o público e da reunião entre pensamento e diversão. Pode-se ver em *Son o no son* uma proposta semelhante à de *Aventuras de Juan Quinquín* – um “espetáculo da destruição do espetáculo” (García Espinosa em Fowler Calzada, 2004, p.104) -, que se apoia na popularidade de um gênero para questioná-lo a partir de dentro. E ainda uma continuidade temática com o primeiro longa de García Espinosa, *Cuba baila*.

Segundo as ideias de Brecht, García Espinosa sempre viu o cinema como possibilidade de superação da separação entre o culto e o popular. A dominação do cinema hollywoodiano, no entanto, conduziu não a tal superação, mas ao que chama de “populismo” e a cultura de massa

1 Este artigo é resultado parcial de pesquisa financiada pela FAPESP (processo 2016/13249-5). As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade da autora e não necessariamente refletem a visão da FAPESP. A autora agradece a Dolores Calviño, vice-diretora da Cinemateca de Cuba e viúva de Julio García Espinosa, pelo material de pesquisa fornecido, além da conversa inspiradora para este trabalho.

2 A história se encontra relatada em nota de rodapé do livro *Vivir bajo la lluvia*, p.78/79.

passou a representar a destruição da possibilidade de desenvolvimento de uma autêntica cultura popular, esta em que há uma relação direta, uma verdadeira interação entre o espetáculo e seu público. Estas ideias, García Espinosa desenvolveu em textos teóricos ao longo de sua carreira, mas vê-las materializadas em um filme nos permite não somente compreendê-las mais a fundo, como também desfrutá-las.

Como se elabora no filme a reflexão sobre o problema da indústria cultural, da diferenciação entre o que é “popular” e a “popularidade”? Mais obviamente, nas conversas entre o diretor e sua assistente, e na carta dirigida a Sanjinés, em que se formula uma questão fundamental, a de que “dedicamos muito tempo a analisar os bons filmes que não têm público e a ignorar os ruins, que enchem as salas de cinema”. Ou seja: de que adianta um cinema de reflexão que só ganha vida num sistema de distribuição paralelo ou alternativo, que só atinge em geral uma classe trabalhadora já organizada e politizada ou a pequena burguesia intelectualizada, quer dizer, que “prega para convertidos”? Vê-se aqui uma intervenção nos debates da época sobre o cinema político: *Son o no son* recusa tanto a austeridade pregada ao final dos anos 1960 por parte da crítica francesa, favorável a filmes “difíceis”, que demandassem um “trabalho de leitura” por parte do público³, como o confinamento ao circuito paralelo dos convertidos, pois é preciso conquistar as salas, ocupar o espaço do público de massas.

A reflexão do filme parece originar-se de certa perplexidade com o domínio cada vez maior da indústria cultural (a “popularidade”) e uma concomitante diminuição da criação autêntica das camadas populares (o “popular”). Um maravilhoso exemplo do que seria esta criação coletiva e popular é a cena do baile ao final do filme em que o público cria inventivas coreografias. Ou toda a música popular cubana, fruto da transculturação entre elementos de matriz africana e aspectos da música erudita europeia e, dentre as manifestações da cultura cubana, aquela que “demonstrou que o popular pode ter uma legitimidade artística do mais alto nível” (García Espinosa em Calviño, 2016, p.77). Ou mesmo os comediantes aí presentes, representantes de um genuíno humor popular, *choteo* cubano.

Já a indústria cultural vem à tona na aula de história do cinema, em que se compararam os musicais dos Estados Unidos e do México. O apresentador questiona: se os dois filmes contam histórias igualmente banais, por que aceitamos um e rejeitamos o outro? Porque supomos que o filme estadunidense tem maior qualidade técnica - justamente o que serve para dissimular a imbecilidade do tema. Brecht tratou dessa questão no *processo dos três vinténs*, ao denunciar a fetichização da técnica, usada para produzir artifícios que servem para “fazer de uma porção de esterco, uma saborosa sobremesa” (Brecht, 2005, p.101). Quanto a Julio, sempre defendeu um cinema imperfeito: “*hoy en día un cine perfecto – técnica y artísticamente logrado – es casi siempre un cine reaccionário*” (García Espinosa, 2002, p.11).

3 Refiro-me por exemplo à fase mais radical da revista *Cinéthique*, cujos articulistas defendiam um cinema de desconstrução dos códigos do cinema dominante, sem atentar para o problema da comunicabilidade de tais filmes.

Se o cinema hollywoodiano, com sua perfeição técnica, separa verdade e beleza, então, diz García Espinosa (em Fowler Calzada, 2004), tende a rechaçar a beleza por preferir a verdade. Ele conta que, com *Son o no son*, pensou em fazer o filme “mais feio do mundo”, sem qualquer elemento de sedução. No entanto, se não há ‘sedução’ há pelo menos elementos de ‘atração’. Pois se *Son o no son* mostra-se a nu, como ficção, revelando seus bastidores, sua materialidade fragmentária - “sem maquiagem”, como afirma o diretor -, sem artifícios enfim, não é verdade que não tenha elementos de sedução – ou melhor, de “atração” -, pois deleita o espectador com a música e com números cômicos divertidíssimos. E aí reside sua genialidade, pois é um filme que consegue o que García Espinosa sempre almejou: fazer conviverem reflexão e diversão. A cultura popular aqui é tema de reflexão e também parte da estratégia de comunicação (Oroz, 2016). Neste sentido, é preciso discordar de Chanan (1997) quando afirma que, em sua circulação *underground*, “entre amigos”, o filme teria encontrado seu público intencionado, que seriam os realizadores de cinema “radical” da América Latina. Pois, se um debate com estes colegas está colocado abertamente através da carta a Sanjinés, o filme também busca um público mais amplo, tanto ao recorrer a tais elementos de atração popular – a música e o humor – como ao adotar, em determinadas seqüências, um tom didático, com o qual ‘ensina deleitando’. Afinal, García Espinosa sempre se colocou contra certo tipo de experimentalismo radical que tem “a mentalidade pequenoburguesa como sua única destinatária” (García Espinosa, 2002, 247).

Son o no son ilustra a colonização do nosso inconsciente pela cultura de massa com a cena em que o comediante é atormentado pela música que não lhe sai da cabeça, num momento em que faz um monólogo e a música interrompe seu pensamento até deixá-lo desesperado e fazê-lo concluir: “no lugar de vida interior, agora temos um rádio”. A colonização cultural estadunidense e europeia vem à tona não somente na seqüência em que se compararam os filmes musicais, mas também em outras: no inglês chucro do velho comediante, no deboche de Shakespeare, na paródia de *O poderoso chefão...* Por outro lado, o número do filho de Dona Santana - em que um garoto manhoso, interpretado por um velho baixinho, é questionado se gosta disso ou daquilo, sempre em comparações entre produtos cubanos e estrangeiros, que o constrangem a responder que prefere o cubano, conduzindo a respostas de cunho nacionalista - revela uma espécie de reação tacanha à colonização cultural. Do tipo que impede os fenômenos de transculturação tão bem demonstrados por Leo Brouwer, investido do papel de professor maestro - processos estes que garantiram a riqueza da música cubana. Mas a conversa que ouvimos em seguida, entre o diretor e sua assistente, nos lembra que esta preciosa produção cultural havia sido engolida pela indústria fonográfica.

Como romper com tal estado de coisas? Esta é a angústia que move o filme e se expressa literalmente nos diálogos no carro, vemos que a obsessão do diretor é superar as fronteiras entre arte culta e popular, pensar como ganhar o público se este vai ao cinema para “desconectar”, como fazer um uso inteligente dos meios de comunicação de massas. O diretor fictício de *Son o no son* se pergunta, se a revolução havia liberado o tempo de trabalho da população, como liberar seu tempo livre?

E aqui vemos que o filme, como a prática teórica de García Espinosa de maneira geral, estabelece um diálogo com pensadores alemães como Brecht, Benjamin, Adorno e Horkheimer. Estes últimos analisaram como a indústria cultural realizou uma transposição da arte à esfera do consumo, fazendo com que a diversão se convertesse em prolongamento do trabalho. Muito antes, porém, Brecht já havia levantado a questão: nos meios de comunicação de massa, a arte, arrastada para a produção, deve apresentar-se como espécie de “ilha de não produção” a favorecer a reprodução da força de trabalho (Brecht, 2005, p.93). Como Brecht e Benjamin, García Espinosa buscava uma mudança de função social para os meios de comunicação.

Em *Son o no son*, ironiza-se a idéia do gosto da classe média, que “não é popular, nem culto, nem gosto”. Novamente, trata-se de um questionamento no qual se afina com Brecht. *NO processo dos três vinténs*, Brecht provoca certa *intelligentsia* que pretendia “enobrecer” o cinema injetandolhe “arte”, e afirma que o mal gosto das massas radica-se mais profundamente na realidade do que o gosto dos intelectuais. Noutro texto, Brecht distingue o que é popular daquilo que pode “tornar-se popular”, a partir de uma perspectiva que se alinhe aos interesses das classes populares e que se apoie em aspectos de sua cultura (Brecht, 1973). García Espinosa assume esta ideia, de um vir a ser popular.

O filme traz alguns exemplos de artistas que souberam romper as fronteiras entre o culto e o popular: os músicos cubanos; Shakespeare; o próprio Brecht; ou a poesia de Nicolás Guillén, que incorporou à literatura dita culta a oralidade das camadas populares cubanas. Assim oferece exemplos de arte “culto” que incorpora o popular, de criação popular e de participação ativa do público. Por outro lado, mostra a arbitrariedade da incorporação da cultura culta pela indústria cultural – numa cena que reproduz uma radionovela melodramática ouvimos um “tantantan” e um balãozinho pergunta: “o que faz Beethoven aqui?”. Junto ao diagnóstico da colonização do inconsciente pela indústria cultural há uma homenagem à autêntica cultura popular. A montagem de imagens de danças típicas de todo o mundo ao som de un *son* é a deliciosa materialização do pensamento de Carpentier, para quem a música teria sido a maior contribuição da transculturação americana à cultura universal. A seqüência revela a dança como fenômeno de criação coletiva manifestado em todos os povos e em todos os tempos.

Se filmes musicais contam uma história besta apenas para justificar números de música e dança, aqui abdicamos da história, para ficarmos somente com os números, entretecidos por uma reflexão sobre cinema, cultura popular e indústria cultural. Porém, há toda uma vertente de musicais com histórias de bastidores - a que este filme se filia de maneira inteligente. Além do debate sobre o musical, tematiza-se a comédia, gênero muito caro a García Espinosa. O comediante reflete em seu monólogo sobre o desprezo ao gênero, sempre considerado inferior ao drama. Reconhecemos aí o presidente do ICAIC que, por seu potencial de comunicação com o grande público, deu impulso à comédia no cinema cubano dos anos 1980. Por outro lado, o filme traz referências “cultas” como Godard.

Também o fenômeno do cabaré entra em discussão. Pode-se estabelecer uma conexão entre a cena que mostra, em forma documental, um depósito de objetos expropriados aos antigos cassinos e a paródia de *O poderoso chefão*, no cômico que fala com sotaque macarrônico ao estilo Marlon Brando. Pois este filme “glamourizou” o universo da máfia estadunidense – com direito a episódios da atuação desta em Cuba. Mas a voz *over* sobre a imagem do depósito denuncia a ligação da máfia com o jogo, a prostituição e o cabaré. Ou seja: a ligação entre entretenimento e vício, corrupção, exploração. Por outro lado, essa seqüência – acampanhada de voz no estilo “voz de deus” do documentário tradicional – também pode ser vista como uma ironia com a retórica oficial moralizadora pós-revolução. Em sua homenagem à cultura do cabaré, García Espinosa também segue Brecht, que buscou ideias no teatro de variedades e queria um público e fumantes de charuto. Pois, reflete Julio, no cabaré o espectador bebe, come, conversa, e o espetáculo tem de chamar a atenção de um público livre (García Espinosa em Calviño, 2016).

Son o no son é um exemplo de busca do popular e do que seu diretor definiu como *cine imperfecto*. Homenageia a superação das fronteiras entre culto e popular, colocando-a também em prática. Tem apelo popular nos números musicais e cômicos, mas ao mesmo tempo ensina e gera reflexão sobre os próprios meios, e traz um aporte aos debates sobre um cinema de intervenção. Alia o lúdico ao didático: brinca com o fazer artístico, dá aulas de cinema e música. É um filme absolutamente consequente com as ideias de seu autor, um intelectual como já não se fazem hoje em dia: completo, capaz de refletir sobre todas as artes e meios em relação, livre das amarras da especialização e da fragmentação do pensamento.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, T. e M. Horkheimer. “O iluminismo como mistificação das massas”. Tradução de Julia Elizabeth Levy. In J. M.B. de Almeida (org). *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, pp.5-61.
- BENJAMIN, W. *Ensaios sobre Brecht*. Tradução de Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017.
- BRECHT, B. *O processo do filme* A ópera dos três vinténs. Tradução de João Barreto. Porto: Campo das Letras, 2005.
- . “Carácter popular y realismo”. In *El compromiso en literatura y arte*. Tradução de Joan Fontcuberta. Barcelona: Península, 1973, pp.235-241.
- CABALLERO, R. “El fracaso”. In Juan Antonio García Borrero (dir). *Las estrategias de um provocador*. Huelva: Fundación Festival de Cine Iberoamericano de Huelva/Casa de América, 2001, pp.151-158.
- CALVIÑO, D. (comp). *Vivir bajo la lluvia*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2016.
- CHANAN, M. “Veinte años después: sí, son”. In *Revolución y Cultura* nº3, La Habana, 1997.
- FOWLER CALZADA, V. *Conversaciones con un cineasta incómodo: Julio García-Espinosa*. La Habana: Centro de Investigaciones y desarrollo de la cultura cubana Juan Marinello/Ediciones ICAIC, 2004.
- . “Introducción”. *Conversaciones con un cineasta incómodo: Julio García-Espinosa*. La Habana: Centro de Investigaciones y desarrollo de la cultura cubana Juan Marinello/Ediciones ICAIC, 2004, pp.7-8.
- GARCÍA BORRERO, J. A. (dir). *Las estrategias de un provocador*. Huelva: Fundación Festival de Cine Iberoamericano de Huelva/Casa de América, 2001.
- GARCÍA ESPINOSA, J. *Un largo camino hacia la luz*. La Habana: Casa de las Américas, 2002.
- GUTIERREZ, M. A. “De lo imperfecto a lo popular”. Tradução de María Carbajal. In *Cinema comparative cinema*, vol.IV, nº9, 2016, pp.55-61.
- LÓPEZ, A. M. “Las heterotopías musicales de Julio: *Cuba baila y Son o no son*”. In *Revista Nuevo Cine Latinoamericano* nº18, La Habana, inverno 2016, pp.54-58.
- OROZ, S. “Testimonio”. In *Revista Nuevo Cine Latinoamericano* nº18, La Habana, inverno 2016, pp.51-53.
- RÍO, J. d. “El cine de Julio García Espinosa”. In Dolores Calviño (comp). *Vivir bajo la lluvia*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2016, pp.209-219.

DA FEBRE DE LUIS BUÑUEL AO TRANSE DE GLAUBER ROCHA

Mateus ARAUJO SILVA
ECA-USP
araudo.silva@wanadoo.fr

RESUMO

Ninguém ignora o diálogo maciço travado pelo cinema de Glauber Rocha com a obra de Luís Buñuel, que siderou o cineasta brasileiro, marcou profundamente seus textos e filmes entre 1962 e 1971, e continuou merecendo sua admiração inabalável até sua morte em 1981. Atenta àquele diálogo de fundo, a comunicação se debruça mais especificamente sobre a relação travada por *Terra em Transe* (1967) com o filme franco-mexicano *La fièvre monte à El Pao* (1959) de Buñuel, que lhe serviu como uma das fontes principais de inspiração, mas cuja estratégia estilística, bastante comedida, o longa brasileiro radicaliza e tende a subverter. Para dimensionar tal subversão, a comunicação examina em que medida os filmes integram à sua própria fatura (nos âmbitos da estrutura narrativa e da mise-en-scène) as metáforas políticas da febre e do transe, que eles constroem para figurar experiências históricas do autoritarismo na América Latina.

PALAVRAS-CHAVE: Glauber Rocha; Luís Buñuel; ditaduras latino-americanas

RESUMO EXPANDIDO

Pouco marcado por Luis Buñuel em sua cinefilia inicial na segunda metade dos anos 50, Glauber Rocha aprofunda porém, entre 1962 e 1971, sua relação com o cinema do colega espanhol, que deixa traços muito fortes em sua visão do cinema mundial e em seu próprio trabalho de artista, assumindo um lugar central na imaginação glauberiana. Depois de se familiarizar com os filmes do espanhol, Glauber profere em 1962 uma palestra que redunda num primeiro ensaio, “Nosso Senhor Buñuel”, publicado em 1963. Em fins de 1964, no México, ele encontra pela primeira vez o cineasta espanhol, em cujo filme *Simon del Desierto* faz uma ponta no desfecho, semanas antes de apresentar em Genova, seu manifesto “uma estética da fome”, cujas formulações ecoavam alguns argumentos presentes no texto sobre Buñuel de 1963. Dois anos depois, publica um novo ensaio de fundo, “A moral de um novo Cristo”, seu texto mais importante sobre o colega, segundo o qual o cinema de Buñuel anteciparia a figura do Cristo pasoliniano, ambos prefigurando um cinema liberado no terceiro mundo. O texto retoma claramente temas da Estética da fome e os articula a seu elogio do cineasta espanhol:

“Desde *L'Âge d'Or*, o inconsciente espanhol de Buñuel povoou seu cinema de famintos: mendigos em *L'Âge d'Or*, miseráveis em *Las Hurdes*, mendigos em *Nazarin*, mendigos em *Viridiana*, delinquentes infantis em *Los Olvidados* e subproletários em *El*. Diante da sua multidão de famintos (como o subproletário que seguia Cristo, colonizado pelo Império Romano), Buñuel preparou, na história do pensamento cinematográfico moderno, o caminho para o novo Cristo de Pasolini. [...] O surrealismo em sua obra é a linguagem por excelência do homem oprimido. Eis, sem decifrar o enigma individual de Buñuel, o que me parece essencial em sua obra; eis, de um ponto de vista intelectual latino, o que se pode extrair de

historicamente válido para uma política de libertação, na qual, como em todas as épocas, a arte joga um papel importante no processo da consciência popular" (SC, p. 189-90).

Pouco antes de um segundo encontro pessoal, mais intenso, dos dois cineastas, no Festival de Veneza de 1967, que motivou um terceiro texto de Glauber, *Terra em Transe* propõe, entre outras coisas, um *remake* muito próximo de *La Fièvre monte à El Pao* (Buñuel, 1959). Sua continuação em *Cabezas Cortadas* (1970) volta a remeter diretamente (nos atores e nas locações) a Buñuel, cuja presença também ecoa no segundo grande manifesto teórico de Glauber, "A Estética do Sonho" (1971), que tem como horizonte filosófico um ataque frontal ao caráter opressivo da razão burguesa.

Apresença constante e inequívoca de Buñuel no trajeto glauberiano acima esquematizado convida a um reexame mais específico do diálogo travado por *Terra em Transe* com *La fièvre monte à El Pao*. Ignorado ainda hoje pela fortuna crítica mundial dos dois cineastas, tal diálogo não passou porém desapercebido pelos observadores brasileiros do cinema de Glauber, como Walter Lima Jr. e Caetano Veloso, que notaram sua retomada no longa de 1967 de vários elementos presentes no filme de Buñuel. Trata-se aqui de reexaminá-lo, para salientar desta vez não tanto a dúvida, mas a radicalização glauberiana das estratégias estilísticas e ideológicas do filme de Buñuel. Tal radicalização, que pode ser vista como uma subversão, será aferida pela comparação entre os modos pelos quais os filmes integram (ou não) à sua fatura mesma as metáforas políticas da febre e do transe. Forjadas para figurar processos históricos tumultuosos de autoritarismo na América Latina, tais metáforas designam estados alterados de consciência, ao mesmo tempo corporais e psíquicos, que tendem a perturbar a dimensão racional do comportamento humano e, por extensão, da vida social. Resta saber se e como elas ajudam a redefinir as respectivas abordagens alegóricas propostas pelos filmes da experiência política da América Latina. A hipótese liminar, a ser testada na comunicação, é a de que o alcance da metáfora da febre permanece limitado no filme de Buñuel, e não chega a perturbar para valer os protocolos de abordagem dramática e narrativa da História da ilha imaginária de Ojeda, enquanto a metáfora do transe no filme de Glauber desloca radicalmente (do ponto de vista racial, antropológico e epistêmico) os princípios mesmos de inteligibilidade do golpe de Estado no país imaginário de Eldorado, cuja gênese ele revisita em retrospecto.

O Filme de Buñuel começa com um mapa da Ilha de Ojeda - esquema, baliza e representação racional do território geográfico a ser explorado pela sua ficção. O título e os créditos iniciais desfilam sobre a imagem estável daquele mapa, sobre o qual vemos ao Sul a indicação da capital El Pao. Em seguida, a mesma preocupação em situar o espectador rege todo o prólogo, que apresenta na locução *over* dados e elementos suficientes para caracterizar aquela ilha no Atlântico: sua extensão, sua distância do continente americano, sua capital, seu palácio do século XVI, seus recursos econômicos, sua colonização espanhola, sua restrição à entrada de turistas, sua desigualdade econômica brutal, sua penitenciária cheia de presos políticos cujo destino é o cemitério local e finalmente a residência luxuosa do governador.

Em três minutos suaves ritmados pela locução neutra do narrador, tudo está estabelecido, e a

intriga pode começar. O protagonista Vasquez, secretário do governador, chega de carro àquela residência, flagra sem querer um beijo da esposa do governador num oficial, e logo passamos a uma festa nacional em que o governador discursará em praça pública, não sem antes agredir a esposa no seu gabinete, em cena brutal de ciúmes. Em pleno discurso demagógico a uma multidão dócil, ele será morto pelo tiro de um policial contrário à ditadura, que aparecera bebendo antes da festa mas se mostra capaz de executar eficazmente seu plano. Confusão na praça, a multidão avança sobre a comida que os policiais deveriam controlar mas já não conseguem. Flashes de uma situação de saque.

Dali em diante, a intriga mostrará as providências do poder central para conter aquele foco de rebelião e os procedimentos típicos do autoritarismo de que ele lança mão (prisões arbitrárias, conchavos palacianos, repressão policial, mentiras e violência de estado), em meio ao romance entre o ex-secretário do finado governador e sua viúva, que lutam contra a ditadura instalada. Ele se divide entre seus ideais democráticos e o seu amor pela viúva. Entre a intriga política e a intriga amorosa, o assassino do governador é perseguido e finalmente capturado num mangue, tremendo de febre, ao som de percussões (33'18"-35'09"). Este é o único momento em que a metáfora médica da febre ganha algum lastro, mas a febre aparece como um estado que acomete apenas o personagem individual do rebelde, aquém da experiência coletiva, o que diminui o alcance e o poder de sugestão da metáfora. Na verdade, afora um ou outro gesto pontual de revolta, afora um ou outro impulso passional (na relação amorosa entre os protagonistas, no desejo sexual de autoridades políticas ou militares pela esposa do governador, no espetáculo da tourada, no saque da comida pela população, num rompante pontual dos presos, imediatamente reprimido), o estado alterado da febre não chega a impregnar a vida social daquele país, e menos ainda o seu relato. A metáfora fica assim a meio caminho, como uma sugestão sem lastro, externa ao ponto de vista adotado pelo filme para mostrar aquele processo político, que obedece a um protocolo racional e decoroso de apresentação. Numa palavra, o narrador do filme permanece imune à febre mencionada em seu título.

Bem diverso, o caso de *Terra em Transe* aparece como uma radicalização e mesmo uma subversão da estratégia estilística adotada por *La fièvre*. Depois que alguns créditos desfilam em silêncio sobre um fundo preto, o filme começa com uma vista não do mapa, mas do território que o filme visitará, sem nunca pretender porém circunscrevê-lo nem defini-lo a partir de um conjunto de indicadores ou parâmetros, como era o caso em *La Fièvre*. No início, nem sequer vemos o continente: começamos pelo mar, visto do alto, e logo acompanhado de percussões e cantos rituais aluê, que nos remetem imediatamente ao universo das religiões afro-brasileiras e portanto a uma matriz cultural negra. Mar em transe, terra em transe, nos diz este início, quando o continente desponta lá embaixo, em praia seguida de montanha. Um primeiro letreiro em letras capitais e disposição de Hai-Kai nos informa, entre parênteses: (ELDORADO. / PAIS INTERIOR. / ATLANTICO).

Quando chegamos na cidade, abruptamente, num corredor que dará acesso a um terraço, um segundo letreiro anuncia a província de Alecrim e o palácio do governador Vieira, que vemos

se encaminhar tenso a um terraço onde um grupo de pessoas anda para lá e para cá, falando ao mesmo tempo, numa confusão cacofônica em que todos falam e ninguém se entende. As vozes são precedidas e acompanhadas por um solo frenético de bateria, ao modo do *free jazz*. Inquietas, instáveis, agitadas, câmera e montagem também parecem afetadas por aquela atmosfera perturbada - em transe, como sugeria o título e a música de candomblé que abriu o filme. Em pouco tempo, vemos o protagonista Paulo Martins sair de carro com sua companheira Sara, ser alvejado por policiais que o perseguem na estrada, e agonizar numa duna, com um fuzil na mão e uma peça de Villa Lobos no som.

Dali em diante, o *flash-back* recapitulando o processo histórico que culminou no golpe de estado em Eldorado trará a irrupção constante daquela música afro-brasileira, que vai tingir toda a representação do mundo político mostrado, designando suas determinações políticas e históricas, mas vai também fornecer-lhe um princípio de inteligibilidade. A metáfora religiosa do transe designa portanto uma propriedade das coisas, designa algo próprio daquele mundo, e designa ainda, ao mesmo tempo, um instrumento de compreensão do seu jogo político. É ao mesmo tempo uma propriedade da paisagem histórica que vemos, e um princípio de funcionamento dos óculos que temos para enxergá-la.

Com isso, fica inteiramente redefinido o esquema de compreensão da dinâmica autoritária na América Latina. O filme de Glauber sugere que nossa compreensão dos impasses da nossa formação histórica deve incluir nos seus próprios instrumentos epistêmicos elementos da nossa matriz cultural afro-brasileira. Se o transe é determinação ontológica da vida política de Eldorado, então não conseguiremos pensá-la a contento sem incluir no nosso arsenal de instrumentos cognitivos elementos de nossa matriz cultural afro-brasileira. Seu recalque epistêmico mutilaria nossa capacidade de auto-compreensão. Deste ponto de vista, a visada de Glauber nos parece mais radical não só que a do Buñuel de *La Fièvre* como também que a de grande parte do nosso debate contemporâneo.

A VANGUARDA CAIPIRA DO CINEMA EXPERIMENTAL

Rafael F. A. BEZZON

Doutorando em Ciências Sociais (CAPES), Universidade Estadual Paulista – UNESP
rafaelbezzon@gmail.com

RESUMO

Etnografar arquivos, ou seja, se relacionar com o espaço, seus objetos e as pessoas que a eles se vinculam, é um constante movimento de preencher e encontrar novas lacunas e assim lidar com o desconhecido e redescobrir o conhecido. Foi durante esse processo, uma pesquisa sobre a trajetória biográfica de Tony Miyasaka, fotógrafo ribeirão-pretano (cidade localizada no interior do Estado de São Paulo), que me deparei com a existência de um “Centro Experimental de Cinema” atuante durante a primeira metade dos anos 1960. Dessa forma, o que se pretende aqui é realizar uma reflexão a respeito da biografia desse centro de cinema, de seus primórdios e produção, através das pessoas – os realizadores, diretores, fotógrafos e sonoplastas – responsáveis por suas produções. Contribuindo para a construção e o resgate da história e da memória sobre o cinema nacional, sobretudo acerca de seus movimentos experimentais, e em especial sobre o que intitulei de “vanguarda caipira”.

PALAVRAS-CHAVE: Biografia, Cinema Experimental, Memória

“[...] Algo está acontecendo em Ribeirão Preto.”
(Paulo Emílio Salles Gomes, 2015, p.28)

A experiência de pesquisa¹ junto ao Arquivo Miyasaka se organizou através de uma etnografia *no e com* arquivo, de seu espaço e a lógica que o orienta, com as imagens e, principalmente, com as pessoas envolvidas e que estabelecem uma relação com o arquivo, as fotografias e o fotógrafo. Uma das potencialidades do tratamento etnográfico para um arquivo é a possibilidade de relação com interlocutores que estabelecem um vínculo íntimo com as imagens, como bem observa a antropóloga carioca Olivia Maria da Cunha (2005, p.10).

Segundo a autora, “sair do arquivo”, buscar relações permeando o artefato imagético e as pessoas que com ele se relacionam, ver fotos com a(o)s interlocutora(e)s e realizar entrevistas mediadas por imagens, se tornam procedimentos interessantes para a construção do conhecimento antropológico. Assumindo essa postura e perspectiva teórico-metodológica, tudo se passou como se o Arquivo Miyasaka, sua lógica de orientação e os espaços que o compõe, junto às fotografias, textos, objetos e às pessoas que se relacionavam com o fotógrafo, o arquivo e as fotografias, se constitui como o campo da pesquisa.

A trajetória de Tony Miyasaka e sua família não é diferente do caminho percorrido pelos primeiros

¹ Refiro à minha pesquisa de Mestrado realizada junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual Paulista – UNESP, com apoio da Capes, intitulada: O Japonês da Gravata Borboleta – Trajetória, Arquivo e Imagem: a experiência de pesquisa no e com o Arquivo Miyasaka.

imigrantes japoneses no estado de São Paulo. Foi no ano de 1934, então com dois anos de idade, que junto de sua família imigrou ao Brasil. Chegaram ao novo país com contrato de dois anos para trabalharem na lavoura de café em uma fazenda localizada na região de Ribeirão Preto, a noroeste da capital do estado. É no ano de 1949 que a família Miyasaka inicia as atividades do estúdio *Foto Miyasaka*. O fotógrafo sempre esteve envolvido com a produção de imagens sejam elas fixas ou em movimento.

Os anos de 1950 e 1960 são considerados os “anos dourados” de Ribeirão Preto, principalmente pela efervescência cultural vivida na cidade com a chegada da Faculdade de Medicina da USP, a criação do Cine Foto Clube de Ribeirão Preto, a inauguração da Escola de Belas Artes do Bosque e da Escola de Artes Plásticas de Ribeirão Preto, além do estabelecimento do Centro Experimental de Cinema, entre outros empreendimentos artísticos responsáveis por movimentar, sobretudo, a atmosfera cultural da cidade.

Tony Miyasaka sempre esteve envolvido com os diferentes movimentos artístico-culturais atuantes na cidade, tendo participado ativamente junto ao Cine Foto Clube de Ribeirão Preto, popularmente conhecido como Cinefoto, atuando por um período em sua diretoria e participando ativamente das atividades do clube entre elas os salões e concursos fotográficos espalhados pelo país. Junto de Rubens Francisco Lucchetti, Bassano Vacarini, Waldemar Fantini e Milton Rodrigues, fundou e participou ativamente das atividades e produções realizadas junto ao Centro Experimental de Cinema – C.E.C., que produzia filmes experimentais e animações feitas diretamente nos negativos filmicos, entre outras técnicas.

A formação do Centro Experimental de Cinema teve a influência direta de Paulo Emílio Sales Gomes, crítico de cinema, professor da USP, um dos responsáveis pela fundação da Cinemateca Brasileira, entre outras coisas. Em 1959, Paulo Emílio havia sido convidado por professores da Faculdade de Medicina de Ribeirão Preto para proferir uma conferência sobre cinema, intitulada: “O expressionismo no cinema alemão”. A vinda de Paulo Emílio foi um acontecimento de grande importância para a cidade de Ribeirão Preto, reunindo as pessoas interessadas em cinema e os grupos culturais atuantes na cidade.

Durante o evento o crítico e historiador do cinema incentivou a criação de um clube de cinema na cidade, sugestão que encantou e foi de encontro com os interesses de pessoas presentes, dentre eles estavam Rubens Francisco Lucchetti, ou apenas R. F. Lucchetti, que no segundo semestre de 1959 funda junto a outros interessados o “Clube de Cinema de Ribeirão Preto”. No mês de agosto do mesmo ano, Paulo Emílio volta à cidade para inaugurar oficialmente o Clube de Cinema com a exibição do filme: *Guardas e Ladrões* (*Guardie e Ladri*, Mario Monicelli e Stefano Vanzina, 1951). É interessante notar como a chegada da Faculdade de Medicina de Ribeirão Preto da USP influenciou diretamente os acontecimentos culturais ocorridos na cidade de Ribeirão Preto, nas palavras de Paulo Emílio houve um entendimento fino “[...] e um dos principais terrenos de encontro foi o Clube de Cinema, cuja diretoria compreende gente da Faculdade de Medicina ao

lado de jovens dedicados à cultura cinematográfica e de responsáveis pelo movimento de artes plásticas." (Gomes, 2015: 28)

O Clube de Cinema tem como seus primeiros programadores R. F. Lucchetti e Bassano Vaccarini. Lucchetti na última semana de março de 1960 organiza em Ribeirão Preto, como atividades relacionadas ao Clube de Cinema, a "Semana Chapliniana" que teve uma grande repercussão nacional (Gomes, 2015: 29). Na cidade o evento mobilizou toda a imprensa local, as rádios alteraram a sua programação para produzir programas sobre Charles Chaplin aumentando a homenagem ao cineasta.

O Clube de Cinema, principalmente pela atuação de Lucchetti, ainda organizou o "Festival Introdução ao Cinema Francês" (1960), "Festival do Cinema de Animação" (1962), "Festival do Cinema Polonês" (1963), "Festival Sherlock Holmes" (1965) e ainda no mesmo ano o "I Festival Internacional do Cinema de Animação", realizado junto à VIII Bienal de São Paulo em 1965. (Vorobow, 2012: 1). No ano de 1960 veio ao Clube de Cinema, agora com sede na Escola de Artes Plásticas de Ribeirão Preto, o diretor do Centro de Cineclubes do Estado de São Paulo, Carlos Vieira, ocasião em que foi realizada a mostra: "O cinema interpreta as artes", dentre os filmes exibidos estavam as animações de Norman McLaren: *Rythmetic* (1956); *Hoppity Pop* (1946); *A Little Phantasy* (1946).

Foi do encontro com esses filmes que R. F. Lucchetti e Bassano Vaccarini, após estudarem juntos um dos filmes de McLaren durante quatro dias - emprestados por Carlos Vieira -, resolveram tentar produzir filmes utilizando o mesmo procedimento. Assim, os dois fundaram no mesmo ano o Centro Experimental de Cinema – C.E.C., com a participação, segundo R. F. Lucchetti em conversa que tivemos em Fevereiro de 2017, de Tony Miyasaka, Waldemar Fantini – fotógrafos e membros do Cine Foto Clube de Ribeirão Preto – e Milton Rodrigues, responsável por fazer a sonoplastia de alguns filmes, era técnico de som da PRA-7 Rádio Clube de Ribeirão Preto, importante rádio da cidade e uma das pioneiras do interior do estado de São Paulo.

O interesse pelo cinema e pela imagem em movimento possibilitou o encontro dessas pessoas, criando as condições para a criação do Centro Experimental de Cinema de Ribeirão Preto. Lucchetti e Vaccarini, resolveram iniciar as produções de seus filmes de animação, para isso precisavam de algo essencial: o suporte em que seriam fixadas as imagens. Como conta Lucchetti, Miyasaka o convenceu a não comprar os negativos, pois ele daria ao amigo alguns usados e retalhos que eram descartados, eram em sua maioria negativos de 16mm e 35mm. O fotógrafo ensinou R. F. Lucchetti, a limpar os negativos já utilizados, o processo consistia em colocar os negativos dentro de um tanque cheio de água com água sanitária, os negativos passam a noite nessa solução, após esse período eles são limpos com uma flanela e podem ser utilizados novamente.

Com esses negativos reutilizados se iniciou a produção do Centro Experimental de Cinema. Os

filmes foram feitos de diferentes maneiras, alguns eram desenhados em nanquim direto no negativo, por exemplo o filme: *Abstrações* (1960), composto por quatro estudos e com duração de 17 minutos. Outros filmes eram produzidos com técnicas totalmente diferentes, animações quadro a quadro, intervenções na objetiva – *Imagens* (1962), sempre com o intuito de experimentar novas formas de produzir os filmes e filmá-los. *Fantasmagorias* (1960), outra produção do Centro Experimental, foi realizado com a técnica de filmagem do quadro a quadro, com a inserção de efeitos especiais rudimentares e outras experimentações.

Centro Experimental de Cinema de Ribeirão Preto teve um breve período de existência, mas uma intensa produção de animações e filmes experimentais - durante os anos de 1960 a 1963 foram realizados dezessete filmes - e ainda manteve em suas atividades exibindo filmes, participando e organizando festivais até o ano de 1965, quando encerram as atividades. Os filmes realizados no contexto do Centro Experimental de Cinema foram: *Alegoria à Brasília* (1960); *Abstrações* (1960); *Arabescos* (1960); *A Sombra* (1961); *Can Can* (1960); *Cosmos* (1961); *Catedralle* (1962); *Estudo 5* (1960-1961) *Fantasmagorias* (1960); *Imagens* (1962); *Painel Abstrato* (1962); *Planificação* (1962); *Rinocerontes* (1961); *Tourbillon* (1961)²; *Viagem à Lua* (1961); e *Variações sobre um tema de Miró* (1962); *Voo Cósmico* (1961)³.

É importante notar que o Centro Experimental de Cinema recebeu bastante reconhecimento fora do Brasil graças aos esforços de Lucchetti em tornar pública as produções que realizavam. Foi publicado no ano de 1962 em Portugal através do Serviço de Propaganda e Expansão Comercial – SEPRO, da embaixada brasileira, uma matéria intitulada: Ribeirão Preto: centro do cinema de animação do Brasil, escrita por Vasco Granja. No ano de 1963, em Lisboa, Portugal, foi organizada uma exposição: I Exposição Documental do Cinema de Animação, realizada no Cine Império, onde foi exposto uma grande documentação a respeito do centro localizado em Ribeirão Preto. Além disso participaram do festival de animação de Annecy, na França, e vários salões organizados no Brasil, pelo Cine Foto Clube Bandeirante entre outros, foram também convidados a participarem do festival de Cannes⁴, em 1962, com suas produções relacionadas ao Centro Experimental.

2 De acordo com R. F. Lucchetti, em conversa realizada em sua residência no dia 14/02/2017, o filme *Tourbillon* participou do festival francês de animação: a Vº Journées Internationale du Cinema d'Animation – Annecy, França, 1963 e recebeu o prêmio “Fotograma de Ouro” - Prêmio Oficial do Conselho Nacional de Cineclubes, ao Melhor Filme de Categoria Experimental. Outra curiosidade a respeito deste filme, a direção de fotografia em informações da Cinemateca é de Tony Miyasaka, para o Jornal do Cinema, nº14, é de Waldemar Fantini. Acredito, segundo fotos do processo de filmagem desse filme encontradas com Lucchetti, que eles eram fotografados e filmados em parceria entre os dois fotógrafos. O importante é o empenho e interesse de cinco pessoas no interior do estado de São Paulo atuando na vanguarda da animação brasileira.

3 Todas as informações a respeito dos filmes foram retiradas da base de dados da Cinemateca Brasileira.

4 Informação encontrada em recorte de jornal fornecida por R. F. Lucchetti e publicada no jornal o Estado de São Paulo no dia 19/02/1962.

Dessa forma, o objetivo dessa comunicação é procurar traçar algumas linhas biográficas envolvendo as diferentes pessoas, acontecimentos e movimentos que ao se encontrarem, foram afetados e se mobilizaram com o objetivo de produzir seus filmes experimentais e de animação. Esse trabalho tem por intuito começar a preencher essa lacuna envolvendo a produção experimental brasileira, principalmente aquela realizada na cidade de Ribeirão Preto pelos membros da *Vanguarda Caipira do Cinema Experimental*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CUNHA, Olívia Maria Gomes da. **Do ponto de vista de quem? Diálogos, olhares e etnografias dos/nos arquivos.** Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n.36, p.7-32, 2005. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2242> [Consultado em 20 de Julho de 2016].
- GOMES, Paulo Emílio Salles. **O Cinema no Século.** edição dos textos e notas Carlos Augusto Calil e Adilson Mendes; organização e prefácio Carlos Augusto Calil; posfácio Bernard Eisenschitz. 1. Edição, São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- VOROBOW, Bernardo. O denominador (in)comum do cinema. In. **O Jornal do Cinema**, ano 4, nº14, outubro-dezembro, 2012.

Arquivos consultados:

- Arquivo da Cinemateca Brasileira** – ACB, online.
- Arquivo Miyasaka** – AM, Ribeirão Preto, São Paulo.
- Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto** – APHRP, Ribeirão Preto, São Paulo.
- Arquivo Particular R. F. Lucchetti** – APRFL, Jardinópolis, São Paulo.

E QUANDO UTOPIAS ENCONTRAM LUGAR? WALTER ZANINI E AS INSERÇÕES INSTITUCIONAIS DA VIDEOARTE

Tálio Melo de SOUZA

Universidade Federal do Rio de Janeiro

talissonmelo@yahoo.com.br

RESUMO

Análise histórico-sociológica de atividades envolvendo experimentações artísticas, exibição e reflexão sobre/com tecnologias do filme e do vídeo desenvolvidas no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo nos anos de 1970, coordenadas por seu diretor, o professor, crítico e historiador de arte Walter Zanini e colaboradores. Partindo dos modos de apresentação da produção em vídeo arte na 17^a Bienal Internacional de São Paulo, em 1983, busco compreender o processo de inserção do vídeo em manifestações públicas independentes e em instituições, bem como o processo de sua institucionalização que acarretava em flexibilizar fronteiras físicas e simbólicas. Foco sobre a trajetória de Zanini como agente intermediário nesse processo, fomentando a conversão de agentes produtores (artistas e arquitetos), outros mediadores (com destaque para Júlio Plaza), e um público para essas experiências estéticas emergentes.

PALAVRAS-CHAVE: videoarte, curadoria, historiografia da arte, institucionalização, Bienal de São Paulo, MAC-USP

RESUMO EXPANDIDO

Videoarte e historiografia como ‘metadiscursos’:

A videoarte como mais um meio, técnica e linguagem para produção, experimentação e registro artístico emergia em fim dos anos 1960, conectada a uma heterogênea e ampla incorporação de diversas tecnologias, mídias, imagens e objetos industriais e de circulação difusa na cultura de grandes centros urbanos. Artistas, designers e engenheiros/as se articulavam em experiências com vídeo e aparelhos de captação, codificação, decodificação e projeção de imagens e sons, dentro de estúdios de telecomunicação e produção audiovisual, que derivavam em elementos inseridos ao conjunto de coisas categorizadas como ‘obras de artes visuais’, passando a ser instalados em museus, galerias e festivais. Ao mesmo tempo, essas pessoas davam início ao desenvolvimento de camadas discursivas sobre o próprio fenômeno, do qual faziam parte ativamente, ou como espectadores, receptivos ou detratores, com ressalvas e interesses específicos sobre a permeabilidade (quase?) imediata dessas experiências com relação às fronteiras do mundo da arte contemporânea.

Produtoras/es da videoarte escreviam textos refletindo sobre o vídeo como ferramenta expressiva, seus potenciais comunicacionais, reproduutíveis e seu papel na cultura contemporânea, sua necessária inserção e legitimação como ‘obras de arte’ ou sua inevitável marginalização perante aos meios mais tradicionais da produção artística (pintura, escultura, desenho e gravura). Esses textos somavam-se aos publicados pela crítica de arte e cinema, nas mediações curatoriais em

exposições, e pela produção acadêmica em diversas áreas (com ênfase para a história da arte, comunicação e semiótica, estética e sociologia da cultura). Desde sua emergência como linguagem artística, e marcando a década de 1970, a videoarte foi simultaneamente acompanhada por e difundida através de práticas discursivas – a construção simultânea de sua historiografia, que evidenciam o status que qualquer linguagem passava a adquirir com a reverberação epistemológica do giro linguístico na cultura ocidental.

Frequentemente apontado como nome precursor desse processo de experimentação, Bill Viola jogou luz à simultaneidade de sua historicização, e indiretamente a sua dimensão de poder, residual das forças em jogo na difusão e no debate acerca de novos meios e categorias: “*In 1974, people were already talking about history, and had been for a few years... Video may be the only art form ever to have a history before it had a history. Video was being invented, and simultaneously so were its myths and culture heroes*” (VIOLA *apud* STURKEN, 1990: 102). Com essas considerações em mente, minha abordagem das obras, exposições, agentes e discursos relacionados no texto, tem seus principais contornos estabelecidos a partir de um entendimento da(s) história(s) da arte como “metadiscursos” – ou discursos sobre discursos. E aqui me oriento pela concepção foucaultiana de “práticas discursivas”, embora neste texto não haja espaço para pormenorizar alguns conceitos trazidos, mas definindo as implicações disso para a perspectiva adotada: “não mais tratar os discursos como conjuntos de signos (de elementos significantes que remetem a conteúdos ou a representações) mas como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam” (Foucault, 1972: 64).

Brasil como locus e nodus:

A contribuição da pesquisadora de cultura e comunicação Marita Sturken é fundamental para se construir um entendimento da emergência e consolidação do vídeo como arte e tecnologia que abre portas para uma visão mais complexa do processo, considerando-o inevitavelmente mediado, e muitas vezes limitado, pela elaboração de mitos e expectativas por meio das narrativas veiculadas com sua difusão. Evidenciando esse viés, Sturken recorre às palavras de outra artista que teorizava constantemente sua prática:

In her seminal paper on the myths of video, Video: Shedding the Utopian Moment, Martha Rosler states, ‘The elements of the myth thus include an Eastern visitor [Nam June Paik] from a country ravaged by war (our war) inoculated by the leading U.S. avant-garde master [John Cage] while in the technology heaven (Germany), who once in the States repeatedly violated the central shrine, TV, and then goes to face representative of God on earth, capturing his image to the avant-garde...’. (STURKEN, 1990: 105-6)

Há uma espécie de topologia estética e política implícita no mito que Rosler questiona e na teorização derivada dele, centro das críticas de Sturken. Entre outros elementos de redução ideológica, e de visão evolucionista de meios de expressão e da história da arte, aqui vejo a pertinência de ressaltar um deles: uma geopolítica restrita, baseada em nomes selecionados a partir dos dois centros (Alemanha e Estados Unidos) já mencionados na citação de segunda ordem acima. E dentro desse reiterado recorte, o Brasil ficaria de fora, ou à margem, como que ressonando os

impactos da inovação oriunda desses lugares.

Porém, nesse estudo, em que busco analisar a emergência e institucionalização da videoarte no Brasil, além de evidenciar o potencial criativo das realizações em videoarte no país, articulei ambos processos com a construção de uma historiografia local, averiguando ainda em que medida essa mitificação discursiva repercutia nas práticas discursivas e curatoriais aqui empreendidas. Para além de considerar o Brasil como um nó na rede transnacional da produção de videoarte, viso colocar em perspectiva a maneira como, localmente, se insere numa topografia estética e ideológica estrangeira. Ao fim, tentarei mostrar como a mútua implicação entre contextos nacional e internacional de criação, circulação e debate, acabavam por abrir espaço a um lugar ideal de produção, apresentação e reflexão a partir de e em torno às experimentações artísticas com o vídeo.

São Paulo numa topologia da arte brasileira:

A atmosfera das relações geopolíticas internacionais nos 1970 foi marcada pela *détente* entre os pólos de potência da Guerra Fria, cujo início se indicava com acordos entre o presidente dos Estados Unidos, Richard Nixon e secretário geral do Partido Comunista em Moscou, Leonid Brejnev. Para além desse eixo, manifestações de descontento, revolta e resistência político-social estouravam em diversas cidades nos últimos anos da década anterior, Paris, Cidade do México, Buenos Aires, entre outras, tinham suas ruas tomadas por jovens protestando. Nos Estados Unidos, manifestação de rechaço à guerra do Vietnam, que viria alterar a cartografia da região atingida. Em Angola e outras partes da África, guerras civis integradas ou consequentes de movimentos descoloniais se desenrolavam em redefinições de fronteiras, encerramento e criação de estados. No Brasil, a ditadura civil-militar instaurada por um golpe de Estado em 1964 se reconfigurava a partir de uma série de Atos Institucionais que cerceavam direitos de cidadãos, garantiam a desarticulação de instituições democráticas e um maior grau de militarização das instituições do governo. O Ato de número 5, promulgado em 1968, trazia para agentes da cultura a consolidação de um sistema de censura prévia a manifestações artísticas.

Embora sentida de forma mais sensível na música e no cinema, a censura (direta ou indiretamente) alcançou as realizações das artes visuais, sendo exemplares o fechamento da exposição de artistas brasileiros/os selecionados para a *VI Biennale des Jeunes de Paris*, em 1969, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e um boicote internacional dirigido à 10 Bienal de São Paulo, emitido e circulando através de manifesto *No à la Bienal* que partia da caneta do crítico francês Pierre Restany, e agregava assinatura de artistas e intelectuais de diversos países, incluindo brasileiros, em reprovação aos casos de repressão autoritária que tinham lugar no país naqueles anos (ver: SCHOEREDER, 2010).

A partir de então, a Bienal que gozava de prestígio nacional e internacional desde sua fundação em 1951 – com intuito de projetar determinados valores estéticos (e ideológicos) modernos provenientes de vários países e promover as produções artísticas de tendências modernas criadas

no Brasil, inserindo-se num panorama histórico de modernização, urbanização e industrialização particularmente intenso na cidade de São Paulo –, passava para a terceira década de suas edições constantes tendo que lidar com a perda de sua legitimidade perante parcela significante de agentes internacionais vinculados a tendências atuais da criação artística, que se recusavam a participar das Bienais. Nesses anos, a Bienal se adequa, com edições nacionais alternadas às internacionais, até a morte de Francisco Matarazzo, seu fundador, em 1977, quando outras transformações tomam curso, num cenário político e econômico que também se reconfigurava. Dentro do mesmo pavilhão em que ocorriam as mostras bianuais no parque do Ibirapuera, encontrava-se a sede do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, criado a partir de uma doação de coleção de obras de arte do mesmo Matarazzo para a USP, em 1963, desde então ocupando provisoriamente, uma seção do terceiro andar do prédio.

Nesse contexto, São Paulo concentrava a maior parte das instituições de arte moderna e contemporânea do país, conformando-se como um centro nacional de produção e reflexão sobre as artes, de caráter mais cosmopolita, ainda que seus espaços e infraestrutura, devido a desigualdades internas e externas, fossem precários e vulneráveis.

Walter Zanini e Júlio Plaza fazendo a utopia encontrar lugar:

O MAC, dirigido pelo professor Walter Zanini, historiador, museólogo e crítico de arte, era pautado por seu projeto de um museu que salvaguardava as obras de seu acervo, as pesquisava e expunha, mobilizando-as a partir do presente, da injeção de uma carga criativa promovida pela atração e acolhimento de jovens artistas. Com exposições periódicas como as *Jovem Arte Contemporânea* (anuais, entre 1967 e 1974). Abriu-se espaço para experimentações inovadoras, não-objetuais, como ações, performances, instalações, laboratórios de criação artística, espaços abertos a projetos de artistas, mostras sem filtro de seleção... e exposições de obras muito recentes em vídeo arte, as primeiras delas realizadas por artistas residentes no Rio, como Anna Bella Geiger, Sônia Andrade e Ivens Machado, posteriormente enviados para representação em exposição panorâmica no Museu da Filadélfia, *Video Art*, em 1975. Em 1977, Zanini conseguiu levar para o museu equipamento necessário para dar a artistas locais o acesso ao meio técnico de produção do vídeo, incentivando experimentações locais com a nova linguagem.

Entre certo número de artistas que colaboravam com Zanini nas realizações do MAC, como Regina Silveira, Donato Ferrari, Cacilda Teixeira da Costa, e Amélia Toledo, em grande parte de vinculação à arte conceitual, estava o artista e escritor espanhol Júlio Plaza, cuja atuação em parceria com Zanini foi profícua e decisiva para a inserção institucional da arte postal e da videoarte. Em 1973, Plaza e Silveira regressavam ao Brasil após um período de trabalho na Universidade de Porto Rico. Além de mostras no MAC, organizadas por ambos, nos anos 1970, após a saída de Zanini da diretoria do Museu, em 1978, seguiram em contato colaborativo numa espécie de ateliê que criaram numa casa, com Silveira e Ferrari, chamado Aster, mantido até 1981.

Em 1980, Zanini foi nomeado pela direção da Fundação Bienal de São Paulo como curador geral

para a 16^a Bienal (1981), cargo em que permaneceu para a 17^a edição. Em ambas, Plaza esteve vinculado como curador de seções específicas. Na primeira, a seção *Arte Postal* e uma sala de livros de artistas; na segunda, uma seção intitulada *Videotexto* (com patrocínio da TELESP), em que foram mostradas obras de artistas de diferentes países (Brasil, Espanha, Canadá, Itália, Israel e Grécia), com base em vídeo, imagem via satélite, computador e TV a cabo.

Essa exposição concretizava o projeto idealizado anos antes por artistas e críticos vinculados à Bienal, desde as propostas de Pierre Restany, de 1965 a 1969, que não se concretizaram, de René Berger, que pôde intervir em seminário sobre arte e meios de comunicação, em 1971, a de Vilém Flusser, parcialmente 'fracassada', em 1973, e o envio de *Video Art* da comissão dos Estados Unidos, que não pôde ser instalado devido a falta de recursos. As abordagens da arte de novos meios foi fomentada e fermentada pela realizações do MAC nos 1970, expandindo-se da seção do Museu no terceiro andar do pavilhão para outros âmbitos, com a curadoria de Zanini de duas Bienais, contando com projetos de Plaza. Na apresentação do estudo que venho desenvolvendo, pretendo explorar de maneira mais pormenorizada os eventos, exposições, debates e textos em circulação no período, para entender as práticas discursivas que deram corpo e fala para a videoarte no contexto local.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Lisboa, Porto: Vozes, 1972.
- STURKEN, M. "Paradox in the Evolution of an Art Form: Great Expectation and the Making of a History". In HALL D.; FIFER S. (orgs.) *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*. Nova York: Aperture/BAVC, 1990.

GLAUBER ROCHA E O CINEMA UNDERGROUND

Theo Costa DUARTE
UNICAMP
theocostaduarte@gmail.com

RESUMO

Pretende-se discutir os pontos de contato, alianças temporárias, divergências, diálogos e convergências estéticas de Glauber Rocha com o cinema *underground* estadunidense, levando em consideração os efetivos encontros e embates do realizador brasileiro com os norte-americanos em mostras, festivais e artigos críticos nos anos 1960 e 1970, assim como as ressonâncias posteriores desses encontros em sua obra.

PALAVRAS-CHAVE: Glauber Rocha, cinema *underground*, cinema experimental.

RESUMO EXPANDIDO

Surgindo em um mesmo processo em que se formavam os novos cinemas pelo mundo, ao fim dos anos 1950 e início dos anos 1960, o “New American Cinema” ou cinema *underground* e o Cinema Novo brasileiro tiveram alguns pontos de contato, estranhamentos, convergências, trocas, alianças temporárias e influências mútuas durante os anos 1960 e início dos 1970.

Os encontros do moderno cinema brasileiro com o cinema *underground* se inicia no início dos anos 1960 em pequenos festivais na Europa que consolidam a presença dessas tendências no plano internacional (FIGUEIRÔA, 2002: 43; KREUL, 2004: 170-172). As primeiras divergências já ocorrem na II e III *Mostra internazionale del cinema libero* em Porretta Terme, Itália, em 1962 e 1964, notadamente entre os líderes e porta-vozes do Cinema Novo e do New American Cinema, Jonas Mekas e Glauber Rocha.¹ Este afirmava, por exemplo, ter nesses festivais “descrito o underground americano” (ROCHA, 1997: 435). Em outras ocasiões Glauber faria referências, eventualmente positivas mas geralmente negativas, aos filmes dos realizadores dessa tendência, o que se cristalizaria nesse primeiro momento em seu ensaio “O novo cinema no mundo” [1968], no qual criticaria o “anarquismo” apolítico do “cinema novo americano” (2006: 346-347). O diretor considerava o *underground* em geral como “ingênuo” (2004: 246) por procurar se constituir “seja na produção, seja na distribuição” (1986: 80) fora da indústria cinematográfica. Os filmes deste movimento seriam apenas belas “divagações pictóricas” (2004: 246) que interessariam apenas “nos limites do Village” (2004:246). Por sua distância do modelo hegemônico de cinema e por sua aproximação com a pintura o *underground* revelaria sua ideologia “pequeno-burguesa” (2004:247) e “politicamente inofensiva” (1986:80). Os filmes do *underground* falhariam como obras de arte por deixarem de manter um diálogo com a realidade social e política em que se inscreviam.

1 A segunda edição do festival ocorre de 7 a 15 de julho de 1962 com a exibição de Barravento (1961), de Glauber e a principal premiação concedida a Mekas, por Guns of the Trees (1961). A terceira edição acontece de 27 de junho a 5 de julho de 1964 com a principal premiação para longa-metragem sendo concedida a Glauber por Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964) e em curta para Scorpio Rising (Kenneth Anger, 1964)

Entre 1968 e 1971, nos meses em que esteve em Nova York, Glauber teve contatos mais consequentes com cineastas do *underground*. Como atestam suas cartas e um longo relato a respeito de suas primeiras impressões sobre a cidade, publicada também em 1968 (2006: 138-145), o cineasta iniciava aí os contatos com figuras importantes da contracultura e, principalmente, com cineastas e críticos ligados ao *underground* como Mekas, alterando em parte a sua opinião geral sobre a tendência. (ROCHA, 2006: 20-21)

Em janeiro de 1971, já em seu período de exílio, voltaria à cidade, onde morou alguns poucos meses. Ainda em janeiro faria a importante comunicação “A estética do sonho” (2004: 248-251), em conferência proferida na Columbia University, em continuidade e também ruptura com seus textos-manifestos “Estética da fome” e “Cinema tricontinental”. Em resposta às críticas norte-americanas a *Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969), Glauber reordenaria neste texto seu ideário estético-político aprofundando questões de sua “estética da fome” e diferenciando seu cinema do realismo e do cinema militante em voga.

Em “Estética do Sonho” criticaria a intolerância dos “grupos sectários de esquerda” (2004: 248) em relação aos seus filmes e ao Cinema Novo. Como resposta a repressão e a possível instrumentalização da arte Glauber afirmaria a “liberdade do artista diante de qualquer circunstância” (2004: 248), em consonância com as razões dadas para o seu exílio.

No manifesto buscaria defender novos conceitos e parâmetros para uma arte revolucionária. Para tal fim diferenciaria uma arte revolucionária útil ao ativismo político – como os filmes panfletários e de agitação de esquerda, exemplificado no filme argentino *La hora de los hornos* (Fernando Solanas/Octavio Getino, 1968) – uma arte revolucionária aberta às transformações e discussões dos campos estético e político – no qual incluiria o Cinema Novo – e, por fim, uma arte revolucionária aparentemente apolítica que considerava rejeitada pela esquerda e instrumentalizada pela direita – a obra de Jorge Luis Borges.

Para o cineasta, uma obra de arte revolucionária não deveria servir unicamente para um propósito político mas também para investigações estéticas e filosóficas. A dimensão de enfrentamento não deveria eliminar a experimentação e a intervenção do poético pois apenas por meio da invenção formal a arte seria capaz de romper com as convenções, o senso comum e instaurar uma experiência imprevista.

Criticaria então os sistemas culturais hegemônicos à direita e à esquerda por estarem presos a uma razão conservadora. O sistema cultural hegemônico seria desastroso por se subordinar à ordem, o desenvolvimento e ao consumo. A singularidade de sua posição estético-política estaria na crítica ao que consideraria como paternalismo da esquerda em relação às massas assim como a subordinação desta esquerda em relação ao racionalismo. Seria então necessário para uma arte revolucionária romper com o racionalismo “colonizador”, etnocêntrico, de modo a comunicar de forma profunda as tensões sociais:

“As vanguardas do pensamento não podem mais se dar ao sucesso inútil de responder à razão opressiva com a razão revolucionária. A revolução é a *anti-razão* que comunica as tensões e rebeliões do mais *irracional* de todos os fenômenos que é a *pobreza*.” (ROCHA, 2004: 250)

Sendo o misticismo “a única linguagem que transcende ao esquema racional de opressão” (2004: 250), para comunicar a irracionalidade da pobreza a arte revolucionária deveria, pois, afirmar o misticismo presente na rebeldia popular. A cultura popular deste modo perderia força se criada em uma linguagem ainda devedora da “razão burguesa”; deveria, ao invés, se constituir em uma linguagem irracional, de materialização do imaginário místico popular em gestualidades, falas e signos de luta correlatos. “A arte revolucionária deve ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não mais suporte viver nesta realidade absurda” (2004: 251).

Sem controle na razão, a arte revolucionária entraria em sintonia com o sonho do oprimido, dando voz às suas pulsões inconscientes, no que Glauber define como *estética do sonho*. Ao contrário assim de uma arte militante e de um realismo humanista esta arte procuraria dilatar a sensibilidade de seus fruidores, fazendo-os encontrar na mística um campo de experiência revolucionária inconsciente. Deste modo poderia se cristalizar inclusive em uma dimensão experimental radical aparentemente apolítica, exemplificada por Glauber na obra de Borges. A *estética do sonho* de Borges seria assim capaz de modelar o imaginário místico, de “libertar as irrealidades de nosso tempo” (2004, p. 251) da razão burguesa que a ordenava.

Na *estética do sonho* observa-se uma renovada aproximação e interesse por alguns cineastas experimentais, notadamente aqueles do *underground* novaiorquino. Apesar de continuamente reticente em relação a determinados aspectos fundamentais de um cinema experimental, o cineasta encontraria nesta vertente cinematográfica um aliado “anti-racionalista”, ousado em termos formais e também avesso ao utilitarismo militante.

Anteriormente já afirmara a sua própria incursão por este cinema. Seu primeiro curta-metragem, *Pátio* (1959), como indicado em seu letreiro inicial, seria uma obra experimental. Para Xavier (2004: 25-26), Glauber recusaria retomar, depois desta experiência formalista, o espírito das vanguardas históricas e um mergulho mais radical numa prática inserida na pauta das artes plásticas daquele período em prol de um desejo de transformação de sensibilidades e consciências em uma escala mais ampla do que aquela em que se inseria a vanguarda. Assim, por uma ambição de maior visibilidade Glauber optaria por realizar um cinema no qual os pólos do lirismo e da história, do poético e do político, se articularam em uma nítida tensão.

Ao menos a partir da montagem de *Câncer* (1968-1972) esta tensão voltaria a se resolver na obra de Glauber por uma predominância do lirismo e do poético. Esse movimento se acompanha de deliberada incursão do autor pelas pesquisas recentes do cinema experimental. Não sem razão, Glauber consideraria *Câncer* um filme experimental, *underground* – mais exatamente “o primeiro filme udigrudi brasileiro” (ROCHA, 2004: 245; 371; ROCHA, 1975).

Se inofensivo em relação a ação política e embate o com o mundo social, o *underground*, como viria a afirmar o cineasta em meados dos anos 1970, “iria mais longe no que se refere à forma do que qualquer outro movimento cinematográfico” (ROCHA, 1986: 79-80).

Outro marco para esta mudança de posicionamento foi uma crônica publicada em dezembro de 1970, um mês antes, portanto, da conferência de “Estética do sonho”, intitulado “*Bad Movie ou saudades do Maciel*” (2006: 145-148) em que relatava o encontro com um cineasta *underground*

que teria conhecido em Nova York.

Aparentemente um relato factual de seu encontro com certo Timothy Anger, a crônica é uma ficção crível, também influenciada pela literatura de Borges, na qual Glauber sintetiza no personagem e no filme fictício características de personalidade e das obras de alguns cineastas do *underground* que então o interessava. O nome do personagem remete ao ícone da contracultura Timothy Leary e ao cineasta Kenneth Anger. No relato, seria desconhecido até dos demais cineastas, que não sabiam de seu paradeiro após ter queimado o negativo do filme denominado *Consciências Compradas*. Tendo-o conhecido na Factory de Andy Warhol, Glauber descreve a sessão em que assistiu ao filme. Em uma prática recorrente no cinema *underground*, o filme teria trechos em bitolas diferentes exibidos simultaneamente em alguns momentos. Também faria uso extremado de sobreimpressões, “fusões, efeitos visuais, choques de atração, tela dividida, som aleatório” (2006:146).

A personalidade arredia, megalômana e algo mística do personagem, alguns desses elementos formais utilizados e a “legenda em grego” (2006: 147) presente em *Consciências Compradas* parecem se referir inicialmente ao cineasta *underground* Gregory Markopoulos e seus filmes.² Por sua rigorosa, mas aparentemente aleatória técnica de choques entre imagens “independente da própria razão do cineasta” (2006: 146), o filme teria fascinado o diretor, diferindo de tudo que havia visto anteriormente. Chamaria também atenção a intervenção de Anger na banda sonora, relatando com sua própria voz fatos pessoais e familiares assim como questões sobre o próprio filme e o cinema; a montagem não-linear; e a intriga descontínua.

Como apontado, Glauber passaria a tratar assim o *underground* como um aliado frente à indústria do cinema e ao pensamento racionalizado de esquerda, indicando em sua ousadia formal, na liberdade de produção e no recurso ao inconsciente e à “irracionalidade” pontos de contato de uma comum *estética do sonho*. Havia neste momento um desejo de ruptura com suas obras anteriores e ao cinema político ao qual era associado.

A transformação de sua expressão de cinema político é alimentada por esta aproximação com o cinema *underground*, como podemos depreender do manifesto e de um esforço que arriscamos aproximar ao de um artista meta-historiador do cinema como formulado por Hollis Frampton (2010). Este esforço se identifica na invenção e crítica de um antecessor no cinema *underground* que se projeta na reinvenção de sua prática nos dois longa-metragens ficcionais subsequentes, *Claro* (1975) e *Idade da Terra* (1980).

Distinguindo-se da maior parte do cinema político da década de 1970, Glauber faria uso nessas obras das técnicas e recursos formais caros ao cinema *underground* sintetizados em seu relato do filme *Consciências Compradas*. Em ambos, o cineasta faria valer de sobreimpressões, repetidas fusões e de uma montagem descontínua, na qual blocos autônomos dissonantes se conectam em um aparente fluxo inconsciente. Ou como descreve na crônica, faria uso da “técnica de ‘imagem puxa imagem’ que, aparentemente gratuita revela “um extremo rigor secreto que tudo controla independente da própria razão do cineasta” (2006: 146). Também o diretor refletiria em

² Em 1967 o cineasta norte-americano de descendência grega Gregory Markopoulos (1928-1992) mudou-se definitivamente pra Europa e retirou todos os seus filmes de circulação, tentando nos anos subsequentes impedir a publicação de ensaios sobre eles.

off sobre as próprias produções, o cinema e o contexto político em um tom pessoal, como havia fantasiado na crônica. Em *Idade da Terra* os rolos também poderiam ser projetados em uma ordem improvisada, como proposto em diversas produções do *underground*, tais como *Guns of the Trees* e *Chelsea Girls* (Andy Warhol, 1966).

Por meio destes recursos o cinema de Glauber buscara se constituir, como preconizava em sua *estética do sonho* e imaginava em *Consciências Compradas*, como uma espécie de ritual no qual os espectadores se reuniriam para compartilhar uma experiência místico-estética. A pretensão seria próxima de muitos dos cineastas do *underground*, que ansiavam por criar obras livres, sem mediação da linguagem e da razão “burguesas” e como representações ou revelações de transes místicos.

A diferença crucial de Glauber em relação a essas obras também já estaria colocada na crônica; nela, observa que apesar da influência do cinema soviético e do uso de poesias de Maiakóvski, *Consciências Compradas* não teria qualquer referência política – como os demais filmes *underground* segundo Glauber. Oporia o personagem criado ao “radical materialista” Robert Kramer, que considerava Anger um “chato experimentalista” (ROCHA, 2006: 147). Parece-nos que nesses dois últimos longa-metragens o cineasta brasileiro irá estabelecer, além das referências já presentes anteriormente em seu trabalho, o cinema do personagem e de Kramer como antecessores (e um espaço “entre” os dois), de modo a “implantar uma consistência vibrante no corpo em expansão de sua arte” (FRAMPTON, 2010:197). Ressaltando que, como afirma Mateus Araújo, “sua capacidade permanente de absorver influências e estímulos os mais diversos nunca o impediram de se apropriar completamente dos elementos absorvidos, e de transformá-los numa matéria inteiramente sua” (ARAÚJO SILVA, 2010: 50).

BIBLIOGRAFIA

- ARAÚJO SILVA, Mateus. “Jean Rouch e Glauber Rocha, de um transe a outro”. In: ARAÚJO SILVA, Mateus (org.). **Jean Rouch: Retrospectivas e colóquios no Brasil**. Belo Horizonte: Balafon, 2010.
- FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França**. Campinas: Papirus, 2004.
- FRAMPTON, Hollis. “Por uma metahistória do filme: notas e hipóteses de um lugar comum” In: **Revista Arte & Ensaios**, n. 21. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2010.
- KREUL, James. **New York, New Cinema: The independent film community and the Underground crossover, 1950-1970**. 2004. 588f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Department of Communication Arts, University of Wisconsin-Madison, 2004.
- MEKAS, Jonas “On the misery of the comercial art film” [19 mar., 1970] In: **Movie Journal: the rise of the new american cinema, 1959-1971**. Nova York: Columbia University Press, 2016.
- ROCHA, Glauber; REZENDE, Sidney (org.). **Ideário de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986.
- ROCHA, Glauber. Carta a Cacá Diegues [1972]. In: BENTES, Ivana (org.). **Glauber Rocha: Cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 435.
- _____. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: CosacNaify, 2004.
- _____. **O século do cinema**. São Paulo: CosacNaify, 2006.
- _____. Udigrudi uma velha novidade. In: **Crítica**. 1-7 set. 1975
- XAVIER, Ismail. Glauber Rocha: o desejo da história. In: **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

IV - CINEMA NEGRO E LATINO-AMERICANO

“O cinema negro emerge e levanta, o cinema negro é o hoje, é o agora. E este levante assusta, dá medo, cria alvoroço dentro de uma sociedade que está bem conformada com suas desigualdades raciais.” (Créditos Iniciais, por Marco Aurélio da Conceição Correa)

Apesar do pioneirismo de alguns cineastas negros e negras no século XX, é a partir da última década o Cinema Negro tem se consolidado como uma categoria nos festivais, mostras e congressos de Cinema e Audiovisual no Brasil e vem se afirmando como um modo de fazer cinema onde o sujeito negro é quem cria, desenvolve e produz. Este eixo temático é dedicado a comunicações audiovisuais que tenham como foco a negra/ o negro como protagonista em produções cinematográficas afro-latinas.

Coordenação: Clementino Jr., Fernanda Schenferd, Lygia Pereira.

“Diretoras, produtoras e curadoras negras no cinema brasileiro” Ceiça Ferreira (UEG)	220
“Breves apontamentos sobre cinemas negros brasileiro e cine afrocolombiano” Inajara Diz Santos (UFBA)	225
“Everlane Moraes e o cinema-espelho” Lygia Pereira dos Santos Costa (USP)	229
“Formação em festivais de cinema no Brasil: o caso do encontro do cinema negro Zózimo Bulbul Brasil, África e Caribe” Suzana Eiras (UERJ), Ana Paula Alves Ribeiro (UERJ)	234

DIRETORAS, PRODUTORAS E CURADORAS NEGRAS NO CINEMA BRASILEIRO

Ceiça FERREIRA
Universidade Estadual de Goiás - UEG
ceicaferreira.ueg@gmail.com

RESUMO

A partir de três eventos realizados em 2017, a mostra Diretoras Negras no Cinema Brasileiro, o 1º Encontro Nacional Empoderadas: Mulheres Negras no Audiovisual e I Encontro de Cineastas e Produtoras Negras/1ª Mostra Competitiva de Cinema Negro Adélia Sampaio, este trabalho busca problematizar as assimetrias de gênero e raça ainda predominantes no cinema nacional, e também pensar a atuação de diretoras, produtoras e curadoras negras na construção de novas práticas e representações filmicas.

PALAVRAS-CHAVE: mulheres negras; cinema brasileiro; diretoras negras; produtoras negras; curadoras negras.

RESUMO EXPANDIDO

Introdução

Pesquisas recentes têm evidenciado que predomina na produção cinematográfica nacional um ponto de vista branco e masculino nos âmbitos da produção (principalmente homens brancos ocupam as funções de direção e roteiro) e também da representação (personagens brancos/as são a maioria nos elencos e tem posição central nas tramas) (ANCINE, 2018; CANDIDO et.al, 2016). Isso corrobora a função política do cinema brasileiro na construção e difusão de regimes de visibilidade racializados.

Embora tal cenário ainda seja preponderante, alguns sinais de mudanças têm emergido nos últimos anos, especialmente no cinema de curta metragem, pois destaca a perspectiva das mulheres negras e constitui o chamado Cinema Negro Feminino, que segundo Souza (2017) designa uma concepção de cinema na qual mulheres negras assumem o protagonismo na criação das narrativas e por meio dessas tecem estratégias de pertencimento e afeto. Tais aspectos foram o foco de três eventos nacionais em 2017: a mostra “Diretoras Negras no Cinema Brasileiro”; o “1º Encontro Nacional Empoderadas: Mulheres Negras no Audiovisual” e “I Encontro de Cineastas e Produtoras Negras/1ª Mostra Competitiva de Cinema Negro Adélia Sampaio”.

A partir do material de divulgação dos três eventos mencionados, busca-se investigar a atuação de diretoras, produtoras e curadoras negras na construção de novas práticas e representações filmicas (FERREIRA, SOUZA, 2017), como formas de subversão às assimetrias de gênero e raça impostas às mulheres negras na produção cinematográfica nacional e nas relações sociais. Esse exercício analítico visa identificar temas, formatos e linguagens usadas para representar e evidenciar as experiências de mulheres negras na produção e na curadoria dos filmes.

Com curadoria de Kênia Freitas e Paulo Ricardo de Almeida, a Mostra “Diretoras Negras no Cinema Brasileiro” foi realizada de 04 a 11 de julho na Caixa Cultural de Brasília e de 05 a 17 de dezembro no Rio de Janeiro. Foram exibidos 46 filmes, entre longas, médias e curtas-metragens de pioneiras como Adélia Sampaio e Danddara, além de várias jovens diretoras, como Keila Serruya (AM), Juliana Vicente, (SP), Flora Egécia (DF), Tainá Rei (RJ), Everlane Morais (BA). Mesas/debates com as diretoras integraram a programação da mostra, que em seu catálogo apresentou entrevistas e textos da curadoria, de realizadoras e pesquisadoras negras. O protagonismo das mulheres negras também foi destaque da vinheta de divulgação (Fig.1), na qual com a trilha sonora de uma cantiga de lemanjá são utilizados trechos de filmes como *Cinzas* (Larissa Fulana de Tal, BA) e *Rainha* (Sabrina Fidalgo, RJ), especialmente cenas em que as protagonistas, no centro do quadro, olham para a câmera, interpelando assim quem assiste.

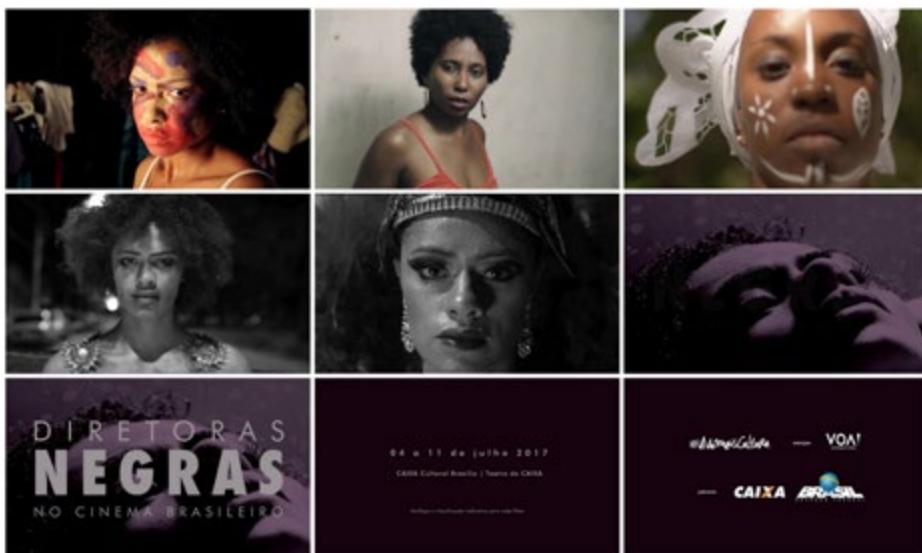


Figura 1 – Protagonismo negro feminino
(Fonte: Frames da vinheta da Mostra Diretoras Negras no Cinema Brasileiro)

A vinheta e também os filmes utilizados se contrapõem ao tratamento subalterno imposto às mulheres negras na produção cinematográfica nacional. Em entrevista ao site Buala, curadora Kênia Freitas também aponta tais assimetrias, mas também as novas formas de fazer e divulgar cinema, empreendidas por diretoras negras:

Falar das trajetórias das mulheres negras no cinema brasileiro é remontar uma história de invisibilidade e apagamentos. Até por isso, o que é impactante na produção atual é a sua coletividade e a pluralidade de projetos e obras. Uma série de iniciativas das próprias cineastas marcam esse cenário de transformação e afirmação, propondo novas formas de viabilizar e divulgar o cinema feito pelas mulheres negras. Entre tantas, podemos destacar: a plataforma de exibição online Afroflix (www.afroflix.com.br/), criada por Yasmin Thayná, e a websérie *Empoderadas*, criada e dirigida por Renata Martins, que se desdobrou em encontro e festival de cinema feminino negro. (BUALA, s/p, 2017)

O segundo evento analisado é o 1º Encontro Nacional Empoderadas – Mulheres no Audiovisual (Fig.2), realizado nos meses de julho e agosto de 2017, em São Paulo, no Aparelha Luzia (espaço cultural de resistência e circulação de artes e culturas negras), sob coordenação da cineasta Renata Martins¹.



Figura 2 – Mulheres negras nas diversas áreas de realização, produção e pesquisa cinematográfica (Fonte: Cartazes do 1º Encontro Nacional Empoderadas – Mulheres no Audiovisual)

O grande destaque desse encontro foi uma mostra com 31 produções, divididas em seis sessões intituladas *Novas formas de Contar*, *Contar para não esquecer*, *Narrativas de uma mulher* (especial Everlane Moraes), *Mostra Brasil I e II*. Acerca da diversidade temática, vale mencionar que a questão do aborto é elemento central no curta *A Boneca e o Silêncio* (Carol Rodrigues, 2015), a religiosidade afro-brasileira é ressaltada em *O tempo dos orixás* (Eliciana Nascimento, 2014), a crítica à heteronormatividade é discutida na webserie *Empoderadas: Dediane Souza* (2016, Renata Martins), e a importância do cabelo para as mulheres negras é abordada no curta *El Reflejo* (2016, Everlane Moraes) e na websérie *Raiz Forte* (Charlene Bicalho, 2010). Em entrevista ao site Pretas Damas, Thamires Vieira, uma das curadoras da mostra, ressalta que:

Contemplar filmes protagonizados por mulheres negras que estão além do que se resume as funções de direção ou roteiro, nos coloca em um lugar mais atento para perceber o desempenho das funções protagonizadas por estas dentro da produção cinematográfica. Ver como as narrativas, mulheres negras, protagonizando e lançando seu olhar sobre o mundo e para mundo, afirmando sua importância e imprimindo novas formas de dizer, nos amadurece diante desse campo de disputa intelectual. Curar os filmes por esta ótica é experimentar falar de mulheres negras, com mulheres negras, o que é sem dúvida um

¹ O evento foi uma das atividades do Empoderadas, websérie também idealizada por Renata Martins, projeto educativo de formação audiovisual e referência em questões de gênero com recorte étnico.

importante processo de curar. (PRETAS DAMAS, s/p 2017)

A programação do evento contou ainda com mesas temáticas e *master class* com profissionais negras (atrizes, diretoras, montadoras e pesquisadoras de diferentes gerações) (Fig.2), com destaque para a cineasta Adélia Sampaio, a atriz Teca Pereira e a montadora Cristina Amaral, que tem em comum uma longa carreira no cinema brasileiro, mas são pouco reconhecidas. Ao proporcionar tais discussões, o Encontro confirma seu foco na formação e no aperfeiçoamento técnico e estético de mulheres negras no cinema e no audiovisual. Nesse sentido, Renata Martins, diretora geral do Encontro e curadora da Mostra, afirma ao site Pretas Damas:

[...] “nossa entendimento desde a organização do Encontro à curadoria da Mostra, partiu da premissa de que independente da função e da linguagem, se faz necessário lançar luz sobre o racismo e o machismo institucional (e estrutural) que agem como forças antagônicas, forças excludentes e hostis às profissionais negras, seja nas médias ou nas grandes produtoras e emissoras”. (PRETAS DAMAS, s/p,2017)

O I Encontro de Cineastas e Produtoras Negras/1^a Mostra Competitiva de Cinema Negro Adélia Sampaio é o terceiro evento que analisamos (Fig.3). Integrando o Interconexões, evento organizado pela Fundação Cultural Palmares em comemoração aos 29 anos da instituição e aos 55 anos da Universidade de Brasília, tal encontro/mostra foi realizado de 21 a 25 de agosto de 2017, na UnB sob a coordenação da historiadora e documentarista Edileuza Penha de Souza, que dá continuidade ao trabalho já desenvolvido em sua tese de doutorado, na qual destaca a atuação de Adélia Sampaio (Fig.3), a primeira cineasta negra brasileira, que inicia sua vida profissional em 1969, na Difilm – distribuidora ligada ao movimento Cinema Novo, onde atuou em várias funções como continuista, claqueira e assistente de produção. Posteriormente dirigiu curtas e o longa metragem *Amor maldito* (1984), primeiro filme lésbico do cinema brasileiro (SOUZA, 2013, 2017).



Figura 3 – Material de divulgação do I Encontro de Cineastas e Produtoras Negras/1^a Mostra Competitiva de Cinema Negro Adélia Sampaio e Foto de Edileuza Penha de Souza (organizadora e Adélia Sampaio (pioneira do cinema brasileiro) (Fonte: Página institucional do evento no Facebook)

Atividades como palestras, debates e minicursos com diretoras, pesquisadoras e profissionais também integraram a programação; e de um total de 93 obras inscritas de 71 diretoras, a I Mostra Competitiva de Cinema Negro Adélia Sampaio entregou as seguintes premiações: melhor Roteiro e melhor longa-metragem para *Um filme de dança* (Carmen Luz); melhor direção e melhor fotografia para *Um dia de Jerusa* (Viviane Ferreira); melhor documentário para o curta *Das raízes às pontas* (Flora Egécia); melhor ficção para *Aquém das nuvens* (Renata Martins); melhor montagem para *Oji-Today* (Artemisa Ferreira); melhor trilha sonora e animação para *Órun Àiyé* (Jamile Coelho e Cíntia Maria); melhor produção para o filme *Black Out* (Jocilene Valdeci) e o prêmio do júri popular foi dado ao filme *A última chance* (Izabel Neiva), conforme informações da página institucional do evento no Facebook.

Acerca das formas de visibilidade e (re)existência empreendidas no cinema de mulheres negras, Edileuza Penha de Souza (2017), destaca que:

Ao produzir e dirigir seus filmes, cineastas negras brasileiras têm edificado um modo de fazer cinema cuja referência é a história e a cultura negras, o que possibilita por sua vez, uma maneira de se compreender a formação de suas personagens cinematográficas. [...] Seus trabalhos e suas práticas filmicas constroem uma cinematografia fora da estereotipia, descortinam visões de mundo, incentivando assim leituras afetivas, políticas e geográficas sedimentadas no desenvolvimento humano, na corporeidade como possibilidades de amor e afetos (SOUZA, 2017, p.39)

Portanto, esses três eventos analisados têm em comum o protagonismo negro feminino desde sua concepção até a realização, indicando assim o exercício político de mulheres negras, ao criar esses espaços de visibilidade e de resistência capazes de evidenciar a pluralidade do cinema e do audiovisual que representa e humaniza as subjetividades, as vozes e presenças da população negra.

BIBLIOGRAFIA

- ANCINE. *Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-metragens Brasileiros Lançados em Salas de Exibição 2016*, Superintendência de Análise de Mercado, Rio de Janeiro, RJ, 2018.
- CANDIDO, Marcia. R.C. et al. A Cara do Cinema Nacional: gênero e raça nos filmes nacionais de maior público (1995-2014). *Textos para discussão GEMAA*. Rio de Janeiro, n.13, p.1-20, 2016. Disponível em: <<http://gemaai.iesp.uerj.br/textos-para-discussao/tpd13/>>. Acesso em: 07 jul. 2019.
- DIRETORAS NEGRAS DO CINEMA BRASILEIRO. Site Buala, 27/11/2017. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/afroscreen/diretoras-negras-do-cinema-brasileiro>>. Acesso em 17 jul.2019.
- MOSTRA EMPODERADAS: MULHERES NEGRAS NO AUDIOVISUAL. Site Pretas Dramas, 24/07/2017. Disponível em: <<https://pretasdramas.wixsite.com/pretasdramas/single-post/2017/07/24/MOSTRA-EMPODERADAS-MULHERES-NEGRAS-NO-AUDIOVISUAL>>. Acesso em 18 jul .2019.
- FERREIRA, Ceiça; SOUZA, Edileuza Penha de. Formas de Visibilidade e (Re)Existência no Cinema de Mulheres Negras. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Mariana Cavalcanti. (Orgs). *Feminino e Plural: mulheres no cinema brasileiro*. 1. ed. Campinas, SP: Papirus, 2017, p.175-176.
- SOUZA, Edileuza Penha de. *Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade*. 2013. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2013.
- _____. Ancestralidade e Memória na animação Órun Àiyé – O cinema negro feminino e as tessituras da identidade. In: AVANCA: Edições Cine-Clube de Avanca, 2017, p.31-41.

BREVES APONTAMENTOS SOBRE CINEMAS NEGROS BRASILEIRO E CINE AFROCOLOMBIANO

Inajara Diz SANTOS

Programa de Pós Graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas (UFBA)
inajaradiz@gmail.com

RESUMO

Este artigo realiza uma breve análise comparativa das trajetórias sociais nos Cinemas Negros brasileiro e Cine Afrocolombiano, buscando apontar semelhanças, diferenças e contribuições para refletir sobre o campo. O estudo se baseia no processo de observação de campo, entrevistas com agentes da cadeia cinematográfica de ambos os países.

PALAVRAS-CHAVE: Cinemas Negros Brasileiros; Cine Afrocolombiano; Análise documental

RESUMO EXPANDIDO

O estudo apresentado neste artigo traceja parte das experiências de intercâmbio com instituições, corporações e pessoas afro colombianas, refletindo sobre cinemas e identidades Afro entre Brasil e Colômbia. Essas investigações estão diretamente conectadas com a pesquisa que desenvolvo no curso de mestrado acerca das construções de autorrepresentação no documentário brasileiro contemporâneo. Minha estadia em Medellín iniciou o processo de observações dessas construções na América Latina, inicialmente as concepções sobre os cinemas negros - no caso colombiano, Cine Afro¹. Como primeiro impulso na escrita, estabelecer um breve comparativo entre os cinemas negros produzidos no Brasil (Cinema Negro) e na Colômbia (Cine Afro), o que implica afirmar a impossibilidade de um comparativo com categorias diretas.

A partir de entrevistas e conversas com integrantes do Wi Da Monikongo² identifiquei duas questões para pensar a categorização Cine Afro: uma defende que Cine Afro é aquele produzido, dirigido, encenado, criado e contando histórias de e por pessoas afros; na outra ponta os que defendem que se as simbologias, histórias contadas, encenações rompem com os estereótipos e são anticoloniais mesmo sendo dirigido por pessoas brancas ou mestiças³ podem ser compreendidas.

¹ Cine Negro é a tradução colombiana do estilo Film Noir - designação francesa para um gênero de filmes policiais que teve seu ápice nos Estados Unidos da América entre 1939 e 1950.

² Consejo Audiovisual Afrodescendiente de Colombia Wi Da Monikongo - uma rede de realizadores/ realizadoras, artistas e agentes culturais afro com o intuito de produzir políticas públicas, visibilização, criação audiovisual e articulação com setores afro no país e na diáspora africana. No encontro em 2018, ocorreu uma troca de experiências com a Associação de Profissionais do Audiovisual Negro - APAN com a presença da co-fundadora, atual presidente e realizadora afro brasileira Viviane Ferreira.

³ A noção de mestiçagem colombiana difere do Brasil por conceitos como Democracia Racial não terem tido a mesma inserção nas discussões acerca da racialidade. Sua população é composta por uma maioria mestiça, por etnias indígenas, brancos e afros. Os grupos étnicos de matriz africana são divididos entre raizales, palenqueiros,

didos como cine afro.

O artigo jornalístico de Natalie Adorno afirma que o cinema nacional colombiano tem contado costumeiramente histórias de violência e guerra, mas que os realizadores mais recentes estão abordando a violência de forma metafórica e carregada de realidade. Inclusive, utilizando metodologias para a produção dos roteiros muito próximas da etnografia participante, utilizando as experiências dos atores/ atrizes para construir a narrativa fílmica ficcionalizada.

Por sua vez, William Martínez no artigo *Descolonizar la vida - El problema no es que los blancos quieran narrar la historia de los negros. El problema es que los negros no han contado con los medios para poder contar su historia*, afirma que as primeiras produções audiovisuais sobre comunidades afro que denunciavam o racismo e a profunda miséria foram realizadas por cientistas sociais brancos ou mestiços como Nina Friedmann, Marta Rodríguez e Luis Alfredo Sánchez e a partir de 2008, depois do lançamento de *Perro come perro* de Carlos Moreno com produção de Jhony Hendrix Hinestroza⁴, se tornou mais comum a produção de filmes que contam histórias de comunidades negras e cita os longas *El vueco del Cangrejo* (2009) de Óscar Ruiz Navia e *La playa D.C.* (2012) de Juan Andrés Arango, reafirma a reflexão de Natalie Adorno referente a metodologia de construção e acrescenta a reflexão sobre as deformidades nas representações criadas pelos filmes, cita Jorge Duque⁵ endossando suas ponderações:

"El primer reparo que Duque percibe en aquellas películas es el lenguaje. En *El Vueco del cangrejo* (2009), por ejemplo, algunos habitantes de La Barra, una playa de Buenaventura, utilizan acentos y dichos típicos de Quibdó. Ese tipo de distorsiones, cuenta, desconcertaron a muchas personas afro que vieron la película en Cali. 'Hubo un choque cultural porque el director no fue capaz de diferenciar ese matiz, que a la vista del gran público no se nota, porque para la mayoría de colombianos, todos los negros hablamos igual', dice. (...) [questiona] '¿Cómo una persona puede transmitir la experiencia del racismo si su vida no ha estado atravesada por el racismo?' (...)" (MARTÍNEZ, 2019)

Óscar Almario Garcia (2015) relata a história de esquecimento do Pacífico colombiano (Chocó, Valle, Cauca y Nariño possuem aproximadamente 82% de sua população afro):

"Hasta hace poco tiempo la cuestión del carácter y orígenes de los grupos étnicos del Pacífico era, en lo fundamental, marginal en la historiografía y la antropología del país. (...) Adicionalmente, debe tenerse en cuenta que esta reciente relevancia del Pacífico colombiano contrasta con la transcendencia de vieja data que las ciencias sociales y humanas de América Latina le asignan a cuestiones como la esclavitud y la posesclavitud atlánticas, las sociedades indias y mestizas de Mesoamérica y los Andes, el mundo amazónico o los

afrodescendentes ou afrocolombianos ou negros - sendo que o termo negro é refutado por muitos setores por ser uma categoria colonial.

4 Nascido em Quibdó (Chocó) Hinestroza ficou conhecido como o diretor do primeiro longa-metragem de ficção - Chocó (2011) a chegar às salas de cinema comercial do país, exibido no 62º Festival Internacional de Cinema de Berlín. Realizou também Saudó, laberinto de almas (2016) y Candelaria (2017) que foi premiado no Festival de Cinema de Toulouse e de Veneza.

5 Produtor desde 2010 de um dos primeiros festivais afrocolombianos em Cali - Festival de Cine Afro Ananse.

processos de construcción del Estado nacional y la modernización, para mencionar las principales. Con eso queremos subrayar la doble marginalidad que, en principio, ha tenido el Pacífico para los colombianos en general y para a academia en particular, tal vez como otro rostro de la exclusión y la discriminación. (...)" (GARCIA, 2015, p.462-463)

É com a Constituição Nacional de 1991 que esses territórios esquecidos, marcados por migrações constantes devido a presença contínua da violência são reconhecidos pelo Estado, que declara ser a Colômbia uma nação multicultural e pluriétnica, é o reconhecimento oficial de uma outra identidade coletiva. Muitas das realizadoras e realizadores dessa nova geração trabalham com temáticas, geografias, territórios próprios dos afrodescendentes do Pacífico, contudo, essas produções em sua esmagadora maioria são plasmadas por pessoas brancas/ mestiças, principalmente se levarmos em consideração as obras cinematográficas que acessam o grande público.

Por sua vez, as ponderações sobre Cinemas Negros no Brasil tem se ampliado e se fortalecido ao longo dos anos, o ano de 2019 se iniciou com a curadoria de Janaína de Oliveira para a 48^a edição do Festival Internacional de Roterdã (IFFR)⁶, esses e outros acontecimentos como o aumento dos debates e presença da temática e de pessoas negras em festivais e o fortalecimento da APAN como representante da classe demonstram que muito tem se encaminhado em direção ao desenvolvimento dos Cinemas Negros. No site *Urso de Lata* de críticas cinematográficas escrito por Heitor Augusto (2018) encontramos problematizações acerca da representação e representatividade. A representação pode ser realizada por cineastas de qualquer racialidade que sua escritura fílmica apresenta personagens negras sem estereotipar os corpos, lhes oferecendo complexidade nas relações. Contudo a construção imagética da personagem negra foi constantemente realizada por pessoas brancas, o autor questiona a partir da noção de representatividade e da necessidade do desenvolvimento de propostas que tenham personagens, mas também, pessoas negras integrando os departamentos de definição (roteiro, direção, fotografia, arte). Pensar em representatividade é refletir sobre a ocupação dos espaços de poder é debater sobre a autorrepresentação.

Janaína Oliveira em entrevista para o site Rede Brasil Atual trabalha a perspectiva de Cinemas Negros como “(...) um campo político, de luta por representação de desconstrução de estereótipos, de tornar as representações mais complexas, de ampliação de representações nos espaços mais diversos. Há quem defina, eu não defini. Definir é limitar. (...).” No artigo *A quem interessa um “cinema negro”?*, as autoras argumentam que a classificação realizada atende ao estabelecimento de um território de pertencimento provisório que está relacionado com seu caráter estético/político. Assim a categorização Cinemas Negros “(...) é necessariamente uma questão política de afirmação, negação, contestação, reificação, ou seja, de negociação de sentidos e significados, através dos signos poéticos que compõem um ética e uma estética a que se denomina cinema.”

⁶ Festival realizado na Holanda contou com a Mostra Soul in the Eye – Zózimo Bulbul's legacy and the contemporary Black Brasilian cinema (Alma no Olho – O legado de Zózimo Bulbul e o cinema negro brasileiro contemporâneo) com exibição de 28 filmes entre longas e curtas metragens.

Outras duas iniciativas marcaram também esse campo: Dogma Feijoada⁷ (Cinema Feijoada) escrito pelo cineasta Jeferson De; e Manifesto do Recife⁸ - abaixo trecho do Dogma Feijoada.

- “1) o filme tem que ser dirigido por um realizador negro;
- 2) o protagonista deve ser negro;
- 3) a temática do filme tem de estar relacionada com a cultura negra brasileira;
- 4) o filme tem que ter um cronograma exeqüível;
- 5) personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos;
- 6) o roteiro deverá privilegiar o negro comum brasileiro;
- 7) super-heróis ou bandidos deverão ser evitados.” (SOUZA, 2006, pp. 27-28).

É possível refletir sobre um cinema afrodiáspero latino americano? Essa é uma empreitada para alguns muitos artigos, observações de campo, leituras e pipoca para mirar muitas sessões de filmes. Por hora, é possível perceber uma confluência em todas as perspectivas apresentadas sobre os Cinemas Negros Brasileiro e o Cine Afrocolombiano manifestando a dimensão de estratégia política com o intuito de fortalecimento e inserção da comunidade negra em todos os âmbitos de realização do sistema de imagens. Ressaltando a importância estética, ética e política ultrapassando os limites da representação para desenvolver e fortalecer a representatividade - como essa necessidade de partilha dos lugares de poder na criação, execução, avaliação e seleção dos projetos audiovisuais sobre as comunidades negras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Natalie. La identidad afrodescendiente dentro del cine colombiano. <https://journals.openedition.org/cine-latino/260> - Acessado em 15 de março de 2019;
- BERARDO, Rosa Maria; SANTOS Júlio César. A quem interessa um “cinema negro”?
- CARVALHO, Noel dos Santos. (2014), “Dogma feijoada e Manifesto do Recife dez anos depois”, in E. P. Souza (org.), *Negritude, cinema e educação*, Belo Horizonte, Mazza Edições, vol. 3.
- JEFERSON DE (ORG.). (2005), *Dogma feijoada: o cinema negro brasileiro*, São Paulo, Imprensa Oficial.
- LEMOS, Ramón Emilio Perea; MENA, Melquicedor Blandón (Ors.). Debates sobre conflictos raciales y constituciones afrolobertarias. GARCIA, Óscar Almario. *De la etnogénesis negra del Pacífico al movimiento étnico afrocolombiano: anotaciones para una posible comparación con la experiencia brasileña*, pags. 461-500. Poder Negro Ediciones - Colección Decenio Afro, 2015.
- <https://www.redebrasilatual.com.br/entretenimento/2015/12/cinema-negro-no-brasil-e-protagonizado-por-mulheres-diz-pesquisadora-992.html> Acessado em 28 de janeiro de 2019
- <https://www.redebrasilatual.com.br/entretenimento/2019/01/cinema-negro-brasileiro-ganha-mostra-em-rotterdam> Acessado em 28 de janeiro de 2019
- <https://ursodelata.com/2018/01/29/o-que-pode-ser-o-cinema-e-o-cinema-negro-brasileiro-em-2018/> Acessado em 10 de janeiro de 2019
- http://www.proimagenescolombia.com/secciones/pantalla_colombia/breves_plantilla.php?id_noticia=7628 - Acessado em 13 de março de 2019

7 Apresentado em 1999 em um encontro de cinema negro no MIS-SP (Museu da Imagem e do Som de São Paulo) onde outros realizadores negros - Zózimo Bulbul, Ari Cândido, Billy Castilho, Noel Carvalho, Rogério de Moura, Daniel Santiago - discutiram e assinaram, foi no 11º Festival Internacional de Curtas com uma sessão especial que o manifesto foi a público.

8 Apresentado por cineastas e atrizes/atores negras e negros no V Festival de Cinema do Recife em 2001 dentre eles Milton Gonçalves, Antonio Pitanga, Ruth de Souza, Léa Garcia, Maria Ceiaça, Norton Nascimento, Antônio Pompéo, Thalma de Freitas, Joel Zito Araújo e Zózimo Bulbul. Pleiteando a inserção das pessoas da raça negra em toda a cadeia produtiva de criação imagética, propondo algumas medidas de implementação de políticas públicas - “(...) a criação de uma nova estética para o Brasil que valorizasse a diversidade e a pluralidade étnica, regional e religiosa da população brasileira.” (SOUZA, 2006, p. 28).

EVERLANE MORAES E O CINEMA-ESPELHO

Lygia Pereira dos Santos COSTA
Mestranda no PPGMPA – ECA / Universidade de São Paulo
lygiapsc@gmail.com

RESUMO

Everlane Moraes nasceu em Cachoeira-BA e cresceu no quilombo Caixa D'água em Aracaju-SE. Sua filmografia é composta por oito curtas-metragens: *Caixa Dágua: Qui-lombo é esse?* (2013), *Conflitos e abismos: a expressão da condição humana* (2014), *Allegro Ma Non troppo: la sinfonia de la belleza* (2015), *El Reflejo* (2016), *La Santa Cena* (2017), *Monga, retrato de café* (2018), *Aurora* (2019) e *Pattaki* (2019). Tendo a maior parte sido realizados enquanto estava em Cuba, seus filmes conseguem traçar pontos de intercomunicação entre as culturas negras na América construídas na cisão de povos cuja diversidade, memória e história foram reduzidas e atraçadas pela dominação e ganância. E faz isso num cinema que transita entre o documental e a ficção, filmes com imagens fortes e quase sempre sem diálogos. Com base em entrevista cedida por ela¹, tentamos costurar suas concepções de vida com seu modo de fazer filmes, na tentativa de compreender o que permeia seu olhar enquanto diretora de cinema.

PALAVRAS-CHAVE: Everlane Moraes, afro-diáspora, mitologia, mulher negra, Cuba

RESUMO EXPANDIDO

Linguagem, mito e filosofia afro-diaspórica

[...] eu não tenho como fugir, eu nasci em Cachoeira no Recôncavo Baiano, fui criada num quilombo... são coisas que estão em mim, compromissos ancestrais que estão em mim [...] (Entrevista com Everlane Moraes em abril de 2019).

Filha de um artista plástico, Everlane diz ter encontrado no cinema a linguagem capaz de expressar tudo aquilo que ela carrega: a plasticidade influenciada pelos estudos em estética, semiótica, filosofia da arte no geral e o seu pertencimento à cultura negra. Na tentativa de relacionar culturas e modos de ver o mundo, seus filmes são marcados por questões mitológicas da cultura afro-diaspórica e a presença de corpos e subjetividades negras.

La Santa Cena (2017) é um filme que retrata o cotidiano de uma família Santera² em busca de seu equilíbrio espiritual, físico e emocional. Segundo Everlane, sua motivação partiu da interpre-

1 Entrevista feita pela autora do texto realizada durante a 4ª Mostra Egbé de Cinema Negro em abril de 2019 na cidade de Aracaju (SE), onde Everlane Moraes foi homenageada.

2 A Santería ou La Regla de Ocho é uma prática religiosa firmada na cultura cubana cujas raízes vêm de África, e assim como no Candomblé brasileiro, na Santería são cultuados os Orixás.

tação do quadro *A Última Ceia* (1498) de Leonardo da Vinci, em diálogo com o quadro *La Cena* (1991) da gravurista cubana Belkis Ayón para construir o que ela considera a representação da refeição sagrada feita no lar de uma família afro-cubana. O filme tem como personagem central um galo altivo, de penugem branca e vermelha e o que assistimos é seu processo de abstração: o prenúncio de sua morte, o ritual de sacrifício, a consulta espiritual para validação de sua morte, a purificação do animal, o cozimento e o consumo da carne pela família. Pai, mãe, filho e filha buscam o alimento para si e para os seres espirituais daquela casa, e por isso, a morte do galo é feita respeitando também os ritos de passagem de quando o animal é oferecido para Exú. Simbolicamente, a figura do galo representa um elemento de intersecção entre as culturas afro-diaspórica e europeia: no cristianismo ele representa o anúncio do nascimento de Jesus Cristo e para o Candomblé e para a Santería Cubana é o animal oferecido para Exú, orixá dos caminhos e das encruzilhadas.

Em entrevista, Everlane confessa que dois momentos do filme foram gravados em apenas um *take* – a morte do galo e a consulta aos orixás³ – respeitando a espiritualidade daquele momento. Dessa forma, propõe um fazer documentário em acordo ético não apenas com seus personagens (seres humanos e animais), mas também com o plano espiritual que está ali, borrando as fronteiras entre o fazer cinematográfico com o fazer ritualístico.

Misturando rituais sagrados com atividades profanas, o filme parte da interpretação de uma imagem cristã para refletir sobre como se constrói o modo de pensar e de viver das culturas afro-diaspóricas. Campbell, em *O Poder do Mito* (1990) define religião como um conjunto de programas com seus próprios sinais que tentam dar sentido para o significado da vida e fundam as bases para o modo de viver de uma certa sociedade. O cristianismo se baseia na ideia de dualidade: bem e mal, céu e inferno, e por isso, em sua concepção, as religiões de origem Cristã tendem a dar ênfase à ética religiosa. Esse ideal é transmitido através de histórias, mitos (sendo a mitologia o conjunto dessas histórias). Toda mitologia tem a ver com a sabedoria de vida, relacionada a uma cultura específica, numa época específica. Integra o indivíduo na sociedade e a sociedade no campo da natureza. E esse campo faz a ponte com a própria natureza individual, é uma força harmonizadora (CAMPBELL, 1990: 66). Elaborados como metáforas, os mitos procuram dar conta da potencialidade espiritual do ser humano, de forma que compreendem que os mesmos poderes que animam nossa vida animam a vida no mundo. Campbell definirá dois tipos totalmente diferentes de mitologias: uma que relaciona o indivíduo com sua própria natureza e com o mundo natural, do qual ele é parte; e outra que é estreitamente sociológica, que liga o indivíduo a uma sociedade em particular, sendo a pessoa não apenas um ser natural, mas sim um membro de um grupo particular. Segundo o autor, a tradição bíblica é uma mitologia socialmente orientada, onde a natureza é condenada. Por isso, observa em muitas sociedades construídas com base no cristianismo, uma tentativa de dominar a natureza, de onde surgem a tensão, a ansiedade, a devastação de florestas e o genocídio de povos nativos. E contraposição, afirma que as religiões

3 No filme, logo após o sacrifício do animal (que é mostrado ao espectador), o pai joga os búzios para perguntar se sua atitude foi correta, que confirma positivamente quando os quatro búzios caem para cima e ele diz “Aláfia”.

da natureza não tem a intenção de dominá-las, mas de ajudar o indivíduo a se colocar em acordo com ela, harmonicamente.

E é esse diálogo, essa consciência de disputa de narrativas e de um certo poder simbólico que parece guiar Everlane em seu trabalho, quando ela nos diz:

Então, eu gosto muito dessa coisa de dominar um certo tipo de linguagem universal ou ocidental e dar a ela uma roupagem muito mais aterrizada dentro da cultura afro, porque a cultura branca é muito influenciada pela cultura negra, a gente só foi forjado, a gente só foi interrompido. E a gente consegue assimilar a cultura do branco e ressignificar dentro da nossa própria cultura, diferente do branco que não consegue assimilar a cultura do negro, a não ser impondo os seus códigos, né... (Everlane Moraes, entrevista em abril de 2019).

Pattaki (2019) é o último de seus filmes realizado em Cuba e bastante representativo das questões mitológicas e das disputas narrativas que atravessam seu cinema. O filme, que mescla mitologia e documentário, trata da relação do mar da população cubana tendo como pano de fundo a figura de Iemanjá. *Pattaki* é uma palavra da cultura religiosa afro-cubana e significa o mito correspondente ao caminho dos orixás. Assim, em *Pattaki* ela cria um mito que mescla a força sobrenatural dos orixás com a sociedade cubana para questionar as limitações sociais dos cidadãos em Cuba. No filme, os habitantes da ilha seriam como peixes que vivem se afogando ou sufocados pela água, pois apesar da abundância de água que os cerca existem limitações políticas impostas à sociedade cubana que não permite que eles possam transitar livremente fora da ilha. É como se vivessem dentro de um aquário e é dessa perspectiva que a história é contada a partir de alguns personagens-peixes que olham para o mundo fora do aquário, o qual não conseguem se desprender. Olhando para fora, eles veem a figura de Iemanjá, orixá que vive no mar e é a deusa que tudo vê, controla e castiga (nas palavras de Everlane). Partindo da história social, política e econômica de Cuba, ela eleva essas questões às forças sobrenaturais, mitológicas, ressignificando a própria Cuba como um lugar mágico.

[...] eu inventei esse mito para falar um pouco sobre é... Por que essas pessoas vêm... Por que esses peixes vivem se afogando ou vivem sufocados fora da água? Por que eles não estão na água? Por que eles estão dentro de um aquário? Que é porque eles são regidos por limitações sociais ou limitações humanas. A mulher peixe, por que ela não respira? Por que esse peixe não respira? Porque esse peixe está escondendo algo, sua essência. A partir do momento que esse peixe tirar sua máscara ele vai conseguir respirar melhor né... É algo que a gente esconde, é algo que o ser humano esconde, o que ele tem de mais íntimo dentro de si e ele esconde, passa a viver sufocado. (Entrevista com Everlane em abril de 2019).

Em *Pattaki*, Everlane extrapola os limites da representação realista e cria sua própria fabulação, que dialoga com um pensamento cujas raízes estão na religiosidade afro-diaspórica para explicar um fenômeno social e histórico de Cuba.

O que torna os filmes de Everlane complexos e dignos de uma análise mais profunda é a maneira que ela encontra para deslocar o ponto de vista oficial da história, que não apenas excluiu o

sujeito negro da proposição narrativa, como tentou fixá-lo em determinadas posições. Com seus filmes, ela tem criado narrativas e imagens que propõe formas de vivenciar o mundo, a cultura e as relações pessoais que tem nos símbolos da cultura negra sua matriz e a complexidade em torno da negritude.

O cinema-espelho: oralidade e expressividade

Dois elementos marcantes nos filmes de Everlane Moraes são o silêncio e o corpo. Tanto *Pattaki*, quanto *La Santa Cena* são filmes onde não há diálogo entre os personagens. O som é costurado por ambientações, suspiros e cantos de alguns personagens e a construção narrativa é valorizada pela sobreposição de imagens sem falas. Apesar de a cultura negra ter resistido durante tanto tempo pela oralidade, que encontrou na figura dos griôs interlocutores, Everlane defende um cinema de poucas palavras. Pois, para ela, seu cinema reflete àqueles momentos que passou ouvindo histórias e agora é como se tivesse a oportunidade de criar imagens, de pintá-las, criando outras formas de dizer que não utilizando as palavras. O dizer no silêncio, no choro, e sobretudo pelo olhar. *Quantas vezes a gente não teve que tramar através dos olhos uma fuga, sabe? Quantos de nós não nos comunicamos pelo olhar?* Ela questiona em algum momento de nossa conversa.

Um último filme que quero trazer para a discussão é *Aurora* (2018). O curta, também realizado em Cuba coloca três mulheres negras de diferentes idades em frente a câmera para refletir sobre suas imagens. Uma adolescente em descoberta com seu corpo e sua beleza; uma mulher adulta, cantora, em descoberta do seu prazer sexual; e uma senhora idosa, em descoberta dos limites e ressignificações do seu corpo amputado. Mais uma vez é um filme sem diálogos, a paisagem sonora fica por conta do ambiente: um teatro vazio e a cantoria de uma das personagens. Nele vemos menos os elementos mitológicos, pois o que se faz presente é a relação do corpo negro com a imagem. É um filme de exaltação da beleza negra e do prazer da mulher negra em descoberta de si. É a adolescente que sorri ao passar um batom vermelho nos lábios, é a mulher adulta que revira os olhos de prazer ao se masturbar, e é a senhora que sorri ao dançar sentada na cadeira.

As personagens travam uma relação com a câmera como se encarassem um espelho: olham, procuram, investigam e se reconhecem. Este é um filme de gestos, onde o que é dito pelas personagens é dito pela expressividade do olhar, na forma como se movimentam, na busca de si através da gestualidade. O olhar que durante anos foi um movimento de resistência, de oposição na relação entre mulheres negras e cinema (HOOKS, 2019), com esse filme temos a construção de um espaço de pertencimento para mulheres negras. É fácil olhar para essas imagens e reconhecer a si, reconhecer nossas mães, avós, tias, primas, pois a câmera ao encarar mulheres negras de frente, convida as personagens a olharem de volta e as espectadoras a mergulharem na narrativa com seus olhares. O olhar aqui definitivamente não é opositivo, ele é um sensível convite ao olhar de contemplação. E não é a toa que quem está atrás das câmeras, conduzindo

essa jornada de descoberta, reconhecimento e prazer seja outra mulher negra.

[...] Eu intitulo meus filmes como um “Cinema-Espelho”, eu me vejo nos meus filmes, eu não faço filmes nos quais eu não me veja, não tenha... é... não me veja, não me veja ai dentro, não veja o meu aí dentro, não faço. (Entrevista com Everlane Moraes em abril de 2019).

Considerações finais

É fazendo um cinema que diz do outro, que Everlane afirma suas próprias identidades enquanto mulher, negra, brasileira, quilombola e candomblecista. Seus filmes, apesar de não a trazerem enquanto protagonista em corpo e voz, tratam de um universo que é seu, que é ao mesmo tempo íntimo e coletivo, um universo ao qual ela pertence.

Elá parte da consciência de quem é e de onde vem, localizando seu corpo enquanto um ser histórico e tensionando representações simbólicas, para propor narrativas e fabulações que invertam as representações oficiais e estigmatizantes das culturas negras, sobretudo das mulheres negras, retirando-as de um lugar de inferioridade, de perversidade e desumanização, para trazê-las para o centro da narrativa, enquanto seres belos, complexos, contraditórios... enfim, humanos.

BIBLIOGRAFIA

- CAMPBELL, Joseph. et al. **O Poder do Mito**. São Paulo: Edições Palas Athena, 1990;
- HOOKS, bell. **O olhar opositivo**: mulheres negras espectadoras. In: Olhares negros: raça e representação. Traduzido por Stephanie Borges. 1 ed. São Paulo, SP: Elefante, 2019a. 356p.;

FORMAÇÃO EM FESTIVAIS DE CINEMA NO BRASIL: O CASO DO ENCONTRO DO CINEMA NEGRO ZÓZIMO BULBUL BRASIL, ÁFRICA E CARIBE.

Suzana EIRAS

Universidade do Estado do Rio de Janeiro
suzana0501@gmail.com

Ana Paula Alves RIBEIRO

Universidade do Estado do Rio de Janeiro
anapalvesribeiro@gmail.com

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo apresentar possíveis diálogos pedagógicos que atraem o Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul Brasil, África e Caribe, reconhecida janela de exibição do cinema negro brasileiro. O Encontro de Cinema Negro, criado em 2007 pelo cineasta Zózimo Bulbul, contribui para inserção, trocas e visibilidade de cineastas, fotógrafos e integrantes da cadeia produtiva do audiovisual de forma geral e se tornou ao longo de sua existência lugar de reflexão e campo de conhecimento. Em um contexto político no qual o cinema negro ganha projeção, mas ao mesmo tempo está longe de refletir inserção em um mercado marcado por altos financiamentos, ausência de diversidade, exclusão racial e tensões entre representações, criação das narrativas e protagonismos, refletir sobre a maneira como ano a ano o Encontro e o próprio Centro afro-carioca se coloca neste debate se faz necessário. Entendemos que o Encontro, a partir da sua organização, possibilita a formação em diferentes e complementares movimentos: 1) na sociabilidade entre cineastas da afro-diáspora entre si e na interação com o público, 2) na maneira como as programações são pensadas e no próprio engajamento aos filmes exibidos e 3) nos seminários que possibilitam a um público de estudantes de ensino básico, superior e de pós-graduação se apropriar de pesquisas e referências concernentes ao tema. É a partir do terceiro tópico, a existência dos seminários, que este trabalho se estrutura.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema Negro; Zózimo Bulbul; Festivais de Cinema.

RESUMO EXPANDIDO

Introdução

O Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul Brasil, África e Caribe, criado em 2007 pelo cineasta Zózimo Bulbul, configura-se como um espaço que contribui em construir conhecimento em várias vertentes, além de trazer uma profunda discussão sobre produções racializadas, com forte debate sobre representações e no acesso a produção de cineastas negras e negros. Também configura-se ao apostar no acesso às informações, no aprimoramento de formação e experiências, no acolhimento e nas vivências, trazendo dimensões de sociabilidade, com a intensa circulação de indivíduos e coletivos artísticos e audiovisuais, interessados no tema do cinema negro.

Para esta pesquisa, trago primeiramente a experiência de participar do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul, Brasil, África e Caribe no Brasil como público no ano de 2017 e posterior em 2018, sendo voluntária, “trabalhando” na recepção do evento. Na participação desses dois

momentos, aponto que há observações através dessas experiências em duas perspectivas, 1) a percepção como estudante de graduação de pedagogia nos seminários (público) e 2) como voluntária (trabalhando) na observação da produção e dos bastidores do evento. Procurei analisar no campo educativo os diálogos que o Encontro proporciona nos seminários, percebendo suas orientações teóricas, e nas referências surgidas na literatura, na sociologia, na cultura, na antropologia etc. Por outro lado, a questão das interações internas (bastidores) da produção e organização do evento em que contempla a realização do Encontro, “as disputas” que se expressam nas relações de poder, nos possibilita uma reflexão dos espaços democráticos culturais que estão, a todo tempo, em disputas narrativas postas nas relações sociais.

Como Mory Marcia de Oliveira Lobo aponta em seu artigo (“O Cinema Negro como Arte Afirmação Frente a um Possível Mal-Estar na Educação Contemporânea”).

“A volatilidade dos acontecimentos na contemporaneidade nos remete a uma análise profunda da sociedade em tempos de intolerância, medo, desrespeito e desestabilidades comportamentais que desafiam tanto as ciências educacionais. Os estudos a cerca dessas instabilidades são reflexos deste tempo movidos pela perplexidade de olhar os fatos sociais de forma geral e não entendemos o que está acontecendo e nem sabemos o que fazer diante de uma possível crise...” (LOBO *et al.*, 2015 p.1622).

Podemos dizer que a contribuição que o Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul é se constituir como um espaço de conhecimento e reflexão dos processos de inserção e formação no cinema nacional. Sobre as questões raciais e suas identidades, as construções cinematográficas brasileira em sua trajetória no que configurou a imagem do afro-brasileiro, reproduzindo uma análise que constantemente está em conflito, refletindo os efeitos do racismo, que transparece em uma estrutura hierarquizada do sistema social no Brasil.

Conhecendo o Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul, África e Caribe

Em 2015 com ingresso na universidade, acabei cursando no segundo período, a eletiva ‘relações étnico-raciais e educação’ quando a professora complementou uma atividade nessa disciplina de assistir a estreia do filme curta-metragem *Kbela* (Kbela, Yasmin Thayná 2015). Lembro que a sessão estava lotada em uma noite chuvosa. Segundo Janaína Oliveira,

“O filme foi lançado em setembro de 2015 no Cinema Odeon (uma das salas de cinema mais tradicionais da cidade do Rio de Janeiro e que comporta 400 pessoas), em quatro sessões que transcorreram durante dois fins de semana, com venda prévia de ingressos que se esgotaram com antecedência” (Oliveira, 2017).

E através dessa atividade e também da professora, tive o primeiro contato com o cinema negro, que até então não conhecia. Interessei-me pela forma de abordagem dos filmes e a sua qualidade. Ano seguinte, 2016, a mesma professora me convidou para acompanhar o Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul, Brasil, África e Caribe que todos os anos acontece com programações durante dias, com seminários e convidados do campo do audiovisual, críticos de cinema, jornalistas, artistas, escritores e entre outros. Podemos dizer que 2016 foi o meu primeiro contato.

Nesta experiência obtive oportunidade de conhecer a história do idealizador do Encontro de cine-

ma negro e pessoas que passaram e fazem parte até os dias atuais do Centro Afro Carioca que organizam e realizam o Encontro. Os criadores, como os diretores, os roteiristas, os assistentes técnicos entre outros, conheci por meio dos seminários cuja a interação com o público se dá em programação a parte, e no caso dos diretores, antes da exibição de seus filmes. Com isso, me interessei não apenas pela forma da construção de narrativas e sua criatividade de fazer cinema, mas como utilizar, ou melhor, de me apropriar de temas abordados nos filmes interligando ao campo da educação, e da formação de um modo mais amplo.

Em agosto de 2018, entrei no programa de bolsa de Iniciação Científica da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. No final do mesmo mês o Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul, África e Caribe estava acontecendo, onde mais uma vez, agora como voluntária fiz parte do evento. Considerando esses dois momentos de experiência, as percepções são diferenciadas: como público, pensando a recepção filmica do evento e na participação da organização e da produção deste mesmo evento. É importante pontuar que a participação em anos diferentes, em diferentes posições me fizeram refletir sobre esse espaço tão diverso e paradoxal.

Nas observações como público, a concepção do espaço é diretamente organizada para complementação de uma formação, que está muito atrelado ao identitário: como, sendo mulher e sendo mulher negra, me identificava com as narrativas e estéticas apresentadas nos filmes.

A organização do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul, cujo sua política está pautada na dimensão do racismo estrutural e seus efeitos na sociedade, que ensejam discussões interligadas também a educação. Sua territorialização, principalmente a exibição dos filmes em espaços culturais centrais na cidade do Rio de Janeiro. Exibição de filmes com larga e acurada programação, seminários, debates, socialização nas sessões são formas de demarcar suas ações, motivadas pelas políticas culturais, assim como pelas políticas de ações afirmativas, na tentativa de transformações e mudanças estruturais de um olhar eurocêntrico e de uma perspectiva colonial. Nesse sentido, a forma que o Encontro de Cinema Negro estabelece sua logística beneficia o acesso e compartilhamento das produções cinematográfica e acadêmica. Nos encontros, projeções e seminários são integrados com convidados e público, onde os mesmos têm a oportunidade de se apropriar e trocar informações que edifica de certa forma, grupos que se integram no movimento negro simpatizante com as causas sociais. Além dos seminários, tem as sessões de exibições de filmes entre eles a sessão infantil, onde abordagem de criação de narrativas e tem um trabalho pedagógico muito minucioso para até então, abordar assuntos de forma clara e objetiva de entendimento, a fim de motivar um senso crítico e quebrar estereótipos.

Isso contribui muito na criação de materiais didáticos, oficinas e brincadeiras sobre várias temáticas conversando com muitas áreas do conhecimento no contexto pedagógico. Percebo também no Encontro de um compromisso político com leis afirmativas, não apenas aquelas que tratam do espaço escolar, inclusive com o que está expresso na Lei 10639/2003 que nos aponta que “Nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, torna-se obrigatório o ensino sobre história e cultura Afro- Brasileira. (LEI N° 10639, DE 9 JANEIRO DE 2003)”, mas com os editais afirmativos na área do cinema.

O Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul Brasil, África e Caribe proporciona oportunidades de se colocar em constante reflexão de formação. Como os espaços são feitos de sujeitos subjetivos e ao mesmo tempo em que o Encontro, em suas ações de militância e existência promove coletividade, no seu interior há uma sociabilidade que vá ao contrário “dos princípios” que esse espaço se constitui, as interações sociais para os grupos formados dentro desse mundo competitivo suas contradições se emergem que entra em estágio conflituoso.

“Quando considerado enquanto uma forma social, o conflito pode possibilitar momentos de construções e destruições, quer sob as instituições, estruturas, arranjos, processos, relações e interações sociais. É um tempo socialmente espacializado e promotor de indeterminadas formas sociais², e uma expressão das relações existente entre formas e conteúdos”. (ALCÂNTARA, José O. Júnior, 2005, p.8).

No contexto histórico do cinema brasileiro, a perspectiva de fazer cinema era elitizada e ainda se perpetua atualmente. No Brasil cinema negro vem trazendo outro olhar estético e construindo outros modos de fazer cinema, mas ainda carregam em suas estruturas mecanismos colonizadores. Consequência, do quanto os mecanismos financeiros e a própria arte em si ainda é algo elitizado no qual, são valorizadas aquelas que estão relacionadas ao contexto colonizador e branco. E isso se dá também nos espaços e disputas, apesar das lutas políticas dos coletivos o seu interior há influências “esbranquiçadas” que ainda configura nas estâncias desse mundo das artes principalmente arte visual cujo, as características estéticas estão atreladas ao padrão da estética eurocêntrica.

Ao mesmo tempo de como o Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul Brasil, África e Caribe emerge na cadeia de exibição de cinema e das artes visuais como um todo, se coloca em debate a refletir como em cada ano com as influências políticas e do mercado cinematográfico, cria estratégias no combate os mecanismos elitizadas no cinema, na cultura, na arte no Brasil para manter demarcações políticas da sua militância. Pensar a grade de programação do encontro de cinema negro e os processos de sociabilidade nos debates, nos seminários nos remete a formação possível para um olhar mais afrocentrado.

REFERÊNCIAS

- ALCANTARA, José O. Junior. Georg Simmel e o conflito social. *Caderno Pós Ciências Sociais* - São Luís, v. 2, n. 3, jan./jun. 2005.
- BAMBA, Mahomed. A recepção do “cinema africano” no Brasil: os micro-espacos de renegociação dos sentidos dos filmes africanos. *Revista Semana da África na UFRGS*, ed.3, Pensamentos africano contemporâneo, 2016.
- BULBUL, Zózimo. Projeto Herança Africana [folder da edição de maio do evento], 2014.
- CARVALHO, Noel dos Santos e DOMINGUES, Petrônio. A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro. *Estud. Av.* vol.31 No 89 São Paulo jan./Apr.2017.
- CARVALHO, Noel dos Santos e DOMINGUES, Petrônio. Dogma Feijoada: A invenção do cinema negro brasileiro. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 33(96), 2018. e 339612. doi: <https://dx.doi.org/10.17666/339612/2018>.
- FELDHOS, Paulo Raphael e AGUIAR, Antônio Barros de. História e cinema: representações do negro no filme “Ganga Zumba” – 1963. *MÉTIS: história & cultura* – v. 15, n. 30, p. 231-252, jul./dez. 2016.
- LEI 10639/2033. Doi: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm
- LOBO, Mory Márcia de Oliveira. O Cinema Negro como Arte Afirmação Frente a um Possível Mal-Estar na Educação Contemporânea. *EDUCERE: XII Congresso Nacional de Educação*, 2015.
- MATOS, Teresa Cristina Furtado. Cinema brasileiro, tempo passado e tempo presente: o lugar da memória e a questão racial, *Anal. Social*. No 218. Lisboa mar: 2016.
- OLIVEIRA, Janaina. O cinema negro contemporâneo e protagonismo feminino In: *Diretoras negras no cinema brasileiro*. Org: FREITAS, Kênia e ALMEIDA, Paulo R. G. Editora: José Aguiar e Mariana Pessanha ed.1º/ Rio de Janeiro; 2017.

V - CINEMA, ARTE E ANTROPOLOGIA

Este eixo temático é dedicado a comunicações que se voltem para imagens, processos e objetos que dialogam com o campo da arte. Podem ser contemplados suportes, linguagens, mídias e tecnologias variados, tais como fotografia, pintura, cinema, performance, teatro, dança, música, internet, entre outros. São bem vindas reflexões sobre distintos universos visuais e estéticos que transitam por diferentes concepções de imagem e modos de percepção. A conexão entre antropologia, artes e cinema pode se dar de diferentes maneiras nos trabalhos, por exemplo, tendo a antropologia como ferramenta da produção artística, ou tomando imagens, rituais e outras formas sensíveis como material de análise ou de experimentações etnográficas.

Coordenação: Ilana Goldstein, Luiza Serber e Edgar Teodoro da Cunha.

- | | |
|--|-----|
| “Tradição e modernidade no circo: um breve estudo sobre as formas identitárias no circo brasileiro, através da personagem Lola, do filme <i>O Palhaço</i> ” Asdrubal de Novaes Savioli (Univ. Anhembi Morumbi) | 239 |
| “Zé Carioca e Blu: as aves como representação do nacional-popular brasileiro” Felipe Gasparete (UFJF), Gabriela Borges (UFJF) | 243 |
| “Uma câmera na mão e a Bahia na cabeça: as configurações sociais de Salvador através de Pierre Fatumbi Verger e Glauber Rocha” Marcos Cesar Martins Pereira (UFPE) | 249 |
| “A imagem cativa: o feitiço da câmera entre os ameríndios” Pedro Portella Macedo (Museu Nacional UFRJ) | 254 |
| “Etnoficção Kalapalo e o “tradicional” no filme <i>Itandene Ugühütü - sobre o casamento</i> ” Thomaz Marcondes Garcia Pedro (USP) | 259 |

TRADIÇÃO E MODERNIDADE NO CIRCO. UM BREVE ESTUDO SOBRE AS FORMAS IDENTITÁRIAS NO CIRCO BRASILEIRO, ATRAVÉS DA PERSONAGEM LOLA, DO FILME *O PALHAÇO*.

Asdrubal de Novaes SAVIOLI
PPGCOM – Universidade Anhembi Morumbi
asdrubalsavioli@gmail.com

RESUMO

Partindo da premissa que a organização da sociedade circense tem seu maior lastro na tradição familiar, sendo essa sociedade, de certo modo hermética, este estudo pretende analisar a forma com que o circo convive com a pósmodernidade onde o individualismo e confusão de fronteiras predominam, utilizando a personagem Lola, do filme *O Palhaço*, como exemplo dessa realidade.

PALAVRAS-CHAVE: circo; identidade; tradição; pós modernidade; cinema

RESUMO EXPANDIDO

Introdução

O filme *O Palhaço*, dirigido, escrito e protagonizado por Selton Mello conta a história de uma companhia circense que viaja pelo interior brasileiro, provavelmente, pelo interior de Minas Gerais, o Circo Esperança. Neste circo vive o protagonista Benjamin (palhaço Pangaré), Waldemar, seu pai, proprietário do circo e também palhaço (Puro Sangue), interpretado por Paulo José. Trata-se de uma companhia familiar e pequena onde ainda vivem uma casal de artistas com sua filha, um anão, uma dupla de músicos, uma matriarca (apesar de não ser mãe de ninguém) Dona Zara, um jovem casal de artistas, um empregado e finalmente Lola interpretada por Giselle Motta.

Na verdade a personagem Lola é a única vilã do filme. É ela quem gera a crise de identidade em Benjamin dizendo, num dia de calor extremo, que ele deveria ter um ventilador. Essa metáfora serve para que ele inicie sua jornada de busca por esse objeto o ventilador fora da proteção das cercas do circo. Na verdade foi o estopim para que ele pensasse se realmente o circo era o seu lugar de pertencimento. Pode-se dizer que Lola representa o arquétipo da fêmea fatal ou **femme fatale** que se utiliza de sua beleza e sedução para fazer crer ao pai de Benjamim que ela o ama e por esse amor o ajuda na administração do circo.

Para este estudo o que mais interessa é que Lola notadamente não faz parte daquela comunidade é uma pessoa de fora do circo e que encontra resistência dos membros da trupe que desconfiam de sua dedicação ao circo e ao próprio Waldemar. Na diegese, Lola roubava parte da renda do circo, foi flagrada traindo Waldemar e por ele foi deixada na estrada, provavelmente o lugar onde ele a encontrou algum dia.

O universo intracercas.

Diffícil no Brasil encontrar estudos sociológicos ou etnográficos acerca da constituição da comunidade circense. Entre diversos autores brasileiros, nenhum se debruça com cuidado sob

esse aspecto e veio da terra mãe, Portugal, uma das bases desse artigo. Na verdade dos estudos de duas antropólogas portuguesas Joana Afonso e Maria José Lobo Antunes que passaram meses viajando com uma companhia circense e realizaram depois desta pesquisa de campo, duas teses de Mestrado no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa em 1997 e 1998, além de artigos e do livro “**Os círcos não existem: família e trabalho no meio circense**”, publicado em Portugal em 2002.

Analizando suas pesquisas pode-se afirmar que a realidade portuguesa e a brasileira no que se refere a comunidade circense é a mesma em vários aspectos, mas principalmente no que se refere aos eixos identitários que norteiam essa comunidade.

O circo então, segundo as autoras, pode ser dividido, em linhas gerais, da seguinte forma **a família do empresário circense, os artistas e os empregados**.

Os empresários circenses são os proprietários do circo, detêm os meios de produção e são responsáveis pela administração do negócio, juntamente com sua família. Os artistas e suas famílias ou as troupes fazem parte da mão-de-obra flutuante das companhias, porque mudam constantemente de uma para a outra dependendo da contingência, das condições de trabalho etc. Já os empregados são os responsáveis pela operacionalidade do circo, geralmente não têm família e sujeitam-se as condições mais duras do trabalho na empresa circense. É o que dizem AFONSO e ANTUNES :

“Os empregados são o lado anônimo do circo. Ao contrário dos artistas, que viajam com as suas famílias, os empregados são personagens solitários, sem vínculo familiar com o mundo do circo”.(ANTUNES, 2000:98)

Com exceção dos empregados, todos os outros eixos têm em comum a família, tanto artistas quanto empresários.

Ser de circo, estar no circo e saber fazer circo.

A personagem Lola não pertence ao circo apesar de estar no circo. É esse o grande desafio das companhias de circo contemporâneas, receber essas pessoas que apesar de não terem nascido no circo, de não possuírem no circo vínculos familiares o elegem com forma de vida. Num artigo publicado no Forum Sociológico do Instituto Universitário de Lisboa, a socióloga MAGDA LALANDA NICO³, diferencia essas situações que de alguma forma identificam os membros da comunidade, porém seu estudo tem um recorte na família como base da comunidade circense, o que de fato também é no Brasil, porém em Portugal essa tradição familiar é levada extremo quase que não admitindo outra forma de pertencimento que não seja aquela do laço familiar. Ela diz que a identidade circense é atribuída à nascença, é um potencial que espera não confirmação, mas estímulo (2006:163). Mais adiante concorda que :

“É no entanto, perfeitamente possível ser-se profissionalmente artista de circo sem se pertencer a uma família de circo ou partilhar números em pista com indivíduos com os quais não se tem qualquer grau de parentesco. Tal acontece noutras países, onde

existem escolas de circo profissionalizantes." (NICO, 2006:164)

É o caso do Brasil e de muitos outros países, em especial Canadá, Russia, China, Cuba e França, grandes potências mundiais na formação de artistas circenses. São nesses países que as Lolas nascem. E depois de profissionalizaremse espalhamse pelo mundo em diversas companhias circenses.

As formas identitárias no circo contemporâneo.

Parece ficar claro que uma companhia como a canadense do Cirque Du Soleil, nada tem de familiar. A maioria das companhias de circo tradicionais são concebidas por artistas de circo que atingem certo grau de **expertise**, aliado a uma situação financeira favorável geralmente resultante de anos de economias. Não é o caso daquela companhia, que nasceu por iniciativa de empresários visionários que entenderam que a midiatização chegara a um nível tal em que até o circo teria que se render às suas estratégias.

A companhia é formada por ginastas, atores, bailarinos, cantores, músicos, artistas de famílias tradicionais de circo e artistas formados por escolas profissionalizantes.

As formas com as quais as pessoas elegem pertencer a determinada comunidade, hoje tem muita mais relação com o que o indivíduo, em si, busca na construção de sua história é o que diz STUART HALL :

"O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornouse mais provisório, variável e problemático. Esse processo produz o sujeito pósmoderno, conceitualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade tornase uma "celebração móvel": formada, transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. E definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. (HALL, 1992:)

Não é diferente daquilo que CLAUDE DUBAR defende quando diz que a identidade não o que permanece necessariamente "idêntico", mas o resultado de uma "identificação" contingente. (DUBA, 2009 :)

É a contingência que leva pessoas como Lola a ingressarem no circo, é uma vontade de que essa vida, nem que seja por algum tempo, faça parte de sua biografia, é uma decisão individual que não tem relação com o grupo familiar.

Conclusões.

O circo nesse mundo contemporâneo parece passar por uma transformação no que se refere às formas identitárias. Antes dessa consciência de que a linguagem do circo precisa se adaptar as influência dos processos midiáticos e transformarse, o circo podia ser incluído no que pode ser chamado de forma identitária **comunitária**, que supõe a crença na existência de agrupamentos chamados "comunidades", como sistema de lugares e nome préatribuídos aos indivíduos e

que se reproduzem de modo idêntico através das gerações (DUBAR:2009). Apenas como essa comunidade estritamente familiar é que o circense era identificado tanto para si quanto para outrem. Não era permitido que houvesse essa eleição, uma identificação que partia de fora para dentro das cercas, para o microcosmo do circo.

Contemporaneamente, apesar nos referirmos a **comunidade circense** que nada tem a ver com a denominação acima quando queremos falar daquelas pessoas que vivem do circo, não se trata mais de uma forma identitária comunitária, mas da emergente forma identitária **societária**. Assim descrita como sendo aquela nas quais se supõe a existência de coletivos múltiplos, variáveis, efêmeros, aos quais os indivíduos aderem por períodos limitados e que lhes fornecem recursos de identificação que eles administram de maneira diversa e provisória (DUBAR:2009). Essa forma de identificação leva muito mais em conta fatores individuais, é o individualismo da pós-modernidade.

A distinção entre **ser de circo, estar no circo e saber fazer circo** não se mostra eficaz para identificar os circenses do séc XXI. O circo que rejeita as Lolas tende a desaparecer, engolido pelas novas formas de entretenimento conectadas com o pensar e viver na era pós moderna.

BIBLIOGRAFIA

- AFONSO, Joana; ANTUNES, Maria José Lobo. Revista ETNOGRÁFICA, Vol. IV (1), 2000, págs. 89107. Portugal. Disponível em [Http://ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol_04/N1/Vol_iv_N1_89107.pdf](http://ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol_04/N1/Vol_iv_N1_89107.pdf) Acesso em 15/12/2013.
- DUBAR, Claude. A crise das identidades. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo. 2009.
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pósmodernidade, DP&A Editora, 1^a edição em 1992, Rio de Janeiro, 11^a edição em 2006.
- NICO, Magda – Os artistas de circo. Entre a família e o grupo profissional. Forum Sociológico. Lisboa : Centro de Estudos em Sociologia da Universidade Nova de Lisboa (CESNOVA). No.1516 (2006). Págs 157170. Disponível em <<https://repositorio.iscte.pt/bitstream/10071/5303/1/Nico%2c%20Magda%20%282006%29%2c%20n%C2%BA%201516%2c%20pp.%20157170.pdf>> Acesso em 15/12/2013.

FILMOGRAFIA

- O PALHAÇO. Direção : Selton Mello. Brasil. Bananeira Filmes/ Globo Filmes, 2011. (88min)

ZÉ CARIOWA E BLU: AS AVES COMO REPRESENTAÇÃO DO NACIONAL-POPULAR BRASILEIRO

Felipe GASPARATE, UFJF
felipe.r.gasparete@gmail.com

Gabriela BORGES, UFJF
gabriela.borges0@gmail.com

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar e entender como o cinema de animação atribui às aves, papagaios e araras, algumas características que posteriormente seriam também dadas aos brasileiros, passando a representar o Brasil. Pretendemos verificar que elementos marcantes da cultura do país, inseridas nestas histórias, são exploradas e propagadas na indústria cultural. Este artigo busca realizar uma reflexão acerca da pluralidade cultural e da identidade brasileira através da observação dos filmes *Alô Amigos!* (*Saludos Amigos!*, Walt Disney, 1942), *Os Três Cavaleiros* (*The Three Caballeros*, Walt Disney, 1944) e *Rio* (*Rio*, Carlos Saldanha, 2011), identificando, a partir da análise filmica, questões de brasiliadade e cultura brasileira nas personagens principais: Zé Carioca e Blu. Além disso, o trabalho parte da premissa de que algumas dessas representações são estabelecidas a partir de uma estrutura que cria estereótipos da cultura brasileira, e ao mesmo tempo, reafirma a nossa própria identidade, gerando símbolos nacionais-populares.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Estereótipos; Nacional-popular; Brasil.

RESUMO EXPANDIDO

Introdução

A origem da personagem Zé Carioca remonta à época da Segunda Guerra Mundial, altura em que os Estados Unidos produziam filmes que serviam de aviso para a população contra os inimigos, enquanto também exaltavam a luta de seus soldados pela liberdade. “Nas produções do período, sem espaço para nuances, os norte-americanos eram heróis infalíveis, enquanto alemães, japoneses e italianos eram ridicularizados” (SABADIN, 2018, p. 111).

O interesse estadunidense para a América Latina, em especial para o Brasil, veio através do impulsionamento do *american way of life*, desde a eleição do presidente Franklin Delano Roosevelt. Isso partia da ideia de diminuir a influência europeia no continente e promover a estabilidade política na região (AMÂNCIO, 2000). Desde modo, os EUA barraram o comércio da Alemanha e com o estopim do conflito, criaram planos de defesa continental através de uma agência chefiada pelo magnata Nelson Rockefeller, que estudou em profundidade estas relações, “destinadas a promover a cooperação interamericana e da solidariedade hemisférica”, mas que na verdade, pretendia proteger a posição americana internacional frente aos países do Eixo (STAM, 2008).

Com essa política de boa vizinhança, Hollywood elabora um plano de filmes de ficção e documentários evitando a divulgação de uma imagem negativa ou ridícula do continente. Assim

sendo, os governos dos dois países, no Brasil apoiado pelo DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), do governo de Getúlio Vargas, promoveram o intercâmbio de artistas, astros de cinema, músicos e diretores como Carmen Miranda, Ary Barroso, Bing Crosby, entre outros. Além disso, um contrato com a *Walt Disney Productions* garantiu a realização de dois longas-metragens, *Alô Amigos!* (*Saludos Amigos!*, Walt Disney, 1942) e *Os Três Cavalheiros* (*The Three Caballeros*, Walt Disney, 1944), e um documentário de Orson Welles jamais finalizado. É neste contexto que nasce a personagem Zé Carioca, um papagaio malandro que convida o Pato Donald a conhecer o Brasil e o deixa deslumbrado com as paisagens e ritmos locais.

Cumprindo este projeto de intercâmbio, foram feitos centenas de filmes documentais que

(...) demonstravam as duas forças em aproximação: do lado americano, o poderio bélico e industrial, a superioridade sob os germânicos, os avanços técnico-científicos; do lado latino americano, assuntos históricos, viagens e matérias sob o quotidiano. Folclore versus siderurgia, artesanato versus eletrônica e assim por diante. (AMÂNCIO, 2000, p.55).

Estima-se que cerca de 5 milhões de espectadores brasileiros assistiram a estes documentários (AMÂNCIO, 2000), e mais de 30 milhões nos EUA, com 85% das produções sendo direcionadas à escolas primárias e secundárias. Portanto, acredita-se que essa massiva divulgação ainda esteja relacionada com a criação de uma determinada visão em relação aos latino-americanos que foi sustentada por décadas.

Este pan-americanismo marcou profundamente a produção cinematográfica da época, contaminando os filmes com um repertório de imagens e sons brasileiros. Podemos dizer que os filmes tinham um papel de agente influenciador, como viagens de reconhecimento pela parte sul do continente. Os desenhos animados do período abusavam de um “colorido pictórico, e que vão deixar traços em toda uma tradição posterior de representação do tropical, principalmente nas estilizações utilizadas pela publicidade, o processo de simplificação é marcante” (AMÂNCIO, 2000, p. 56). Os *cartoons* descreviam a América do Sul como uma “terra onde o céu é sempre azul” e onde é possível encontrar “amigos do coração”¹. No Rio de Janeiro, Zé Carioca faz um tour pela cidade com os companheiros de Mickey Mouse e mostra um paraíso tropical e uma singela urbanização, mas que surpreende mais pelas belas cachoeiras, orquídeas, garças, bananas, tucanos e palmeiras. Outra impressão importante foi a trilha sonora escolhida. O ritmo do samba deixa marcas tão fortes nos personagens que os obriga a dançar. É o caso do Pato Donald, que ao ouvir a canção *Tico-tico no fubá* (Zequinha de Abreu, 1931) dança incontrolavelmente ao lado do Zé Carioca.

O cinema da década de 1940 foi mais uma arma política do que uma cooperação internacional entre as nações do continente, sendo o Rio de Janeiro a referência máxima da região, assumida como uma metrópole moderna, atrativa, que oferece aos estrangeiros seus mistérios, encantos

1 Frases retiradas dos filmes *Alô Amigos!* (*Saludos Amigos!*, Walt Disney, 1942) e *Os Três Cavaleiros* (*The Three Caballeros*, Walt Disney, 1944).

e sedutoras atrações.

As aves, que aqui gorjeiam, não gorjeiam como lá

Além da natureza exuberante e os animais exóticos, os longas-metragens abordam aspectos culturais, como o carnaval, eventos religiosos e esportivos e festas, mais precisamente as manifestações afro-brasileiras. Exemplos encontrados nas películas são a mulata, o sambista, a mãe/pai de santo, a baiana e o malandro. Elementos que, de acordo com Carlos Nelson Coutinho, fazem parte da formação social específica e autônoma do Brasil. “A cultura brasileira tornou-se assim em grande parte uma cultura ‘ornamental’, já que não existia (ou era excessivamente débil) o *medium* próprio da vida cultural: a sociedade civil” (COUTINHO, 1990, p. 52).

A bem da verdade, os filmes comerciais norte-americanos que, a partir dos anos 1980, colocaram novamente o Rio como personagem, apesar de sua contemporaneidade, revelam a persistência de temas e imagens que há muito fazem parte do vocabulário internacional sobre a cidade e seus habitantes. Mesmo quando enfocando episódios de violência e abuso, apostam em um certo poder regenerativo peculiar à paisagem carioca que, não seria exagerado afirmar, é tematizado em praticamente todas as narrativas sobre o Rio desde sua fundação (MEDEIROS, 2005, p.63).

Desta maneira, as ideias sobre nacionalidades e minorias culturais são formadas pela desvalorização das mesmas e reforço de uma imagem de diferença e inferioridade. A representação social desses grupos é forjada a partir de um conjunto de opiniões que o estereótipo já delimitou em um único elemento: a generalização. Um mesmo traço que é atribuído a todos aqueles que foram afetados pela simplificação cultural.

Se designa como ‘nacional’ o atraso brasileiro, os elementos anacrônicos de nossa estrutura social, ao mesmo tempo em que se luta contra o ‘idealismo’ e a ‘falta de realismo’ da cultura progressista mundial quando comparada à nossa vida social concreta (COUTINHO, 1990, p. 62).

Marilena Chauí atesta ainda que o “popular não está determinado apenas pela cultura nacional-local, mas possui uma universalidade própria, desconhece fronteiras” (CHAUI, 1989, p. 98). Além de o popular não se confinar às fronteiras, ele também não é limitado por questões temporais, ou seja, nem o espaço físico e nem o momento atual circunscrevem o popular.

Neste sentido, a construção da personagem Zé Carioca e sua malandragem são espelhos do que é produzido dentro e fora do Brasil. O atributo fundamental de Zé Carioca é a malandragem. Acontece que a característica é ampla o bastante para constituir-se em uma linha interpretativa do Brasil. Conforme o papagaio é situado no Brasil, é que se evidencia sua condição malandra: avesso ao trabalho e apreciador do samba, das mulheres, da praia e do futebol.

Zé Carioca mistura a simpatia e a cordialidade à malandragem, à esperteza, que, se não chega a se tornar crime, tampouco pode ser considerada ética. Zé Carioca harmoniza o paradoxo de cordialidade e malandragem, não como contradição, mas como condição intrínseca de sua

personalidade: sua cordialidade suaviza a malandragem, evitando que ele (e, por extensão, o brasileiro que representa) se torne o vilão da história. Sua malandragem reveste-se de função narrativa, uma vez que ela dá força a narrativa. Nesta perspectiva, Zé Carioca se torna um personagem símbolo do Brasil, um caricatura popularesca dos brasileiros, com traços indentitários, sendo reconhecidos nacional e internacionalmente. Marilena Chaui conclui que na verdade, o “popular na cultura significa, portanto, a transfiguração expressiva de realidades vividas, conhecidas, reconhecíveis e identificáveis, cuja interpretação pelo artista e pelo povo coincidem” (CHAUI, 1989, p. 95).

(...) não se tratava de contrapor o “nacional” ao “estrangeiro”, mas de distinguir, no seio do patrimônio cultural tornado universal, entre o que poderia se tornar elemento organicamente nacional-popular de nossa própria cultura ou, ao contrário, o que serviria para reforçar o predomínio das correntes elitistas e “intimistas” (COUTINHO, 1990, p. 67).

Já a animação *Rio* (Rio, Carlos Saldanha, 2011) faz refletir sobre a imagem construída e difundida mundialmente sobre o Brasil, após Zé Carioca. Observa-se, então que existe uma coerência entre o filme e a construção de um Brasil através dos olhos da indústria cinematográfica. Os elementos contidos no filme, tais como cores, personagens, figurinos e paisagens remetem a características da identidade nacional brasileira que enaltecem o país e suas riquezas naturais. Em nenhum momento é proposto analisar se essas características resumem o país, ou se as características de estereótipo, como o malandro, por exemplo, definem a sociedade brasileira. Contudo é notório averiguar sobre a mesma perspectiva utilizada para fundamentar a importância da cultura e suas manifestações culturais em todos os filmes para a formação da identidade do sujeito.

A representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeito. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos (WOODWARD, 2000, p. 17).

À diferença de *Alô Amigos!* (*Saludos Amigos!*, Walt Disney, 1942) e *Os Três Cavalheiros* (*The Three Caballeros*, Walt Disney, 1944), o longa de animação *Rio* (2011) foi dirigido por um brasileiro, Carlos Saldanha, mas que em certos momentos nos remete às obras dos anos 1940. Um exemplo fica bastante claro logo na cena de abertura do filme *Rio* (2011), quando diversos pássaros coloridos, nativos da região, e tendo ao fundo a Baía de Guanabara, dançam um samba e dão início à narrativa. Num determinado momento aparece um plano dos tucanos dormindo em formato de um cacho de bananas, fruta comum no Brasil, que, ao ouvirem o canto do pássaro, despertam e iniciam a cantar.

(...) as cores vibrantes dos pássaros na cena têm um significado, como por exemplo: o laranja, que se origina do persa narang, através do árabe naranja, simboliza o flamejar do fogo; o amarelo deriva do latim amaryllis e simboliza a cor de luz irradiante em todas as direções; e o vermelho, que vem do latim vermiculus, de onde se extrai uma substância escarlate, o carmim, chamada a cor de carmesim, que simboliza uma cor de aproximação, de encontro (p.113). Ainda sobre as cores, o verde da mata é predominante na cena, e Farina (1990) diz que a cor simboliza a faixa harmoniosa que se impõe entre o céu e o Sol, é uma cor reservada e de paz repousante que favorece o desencadeamento de paixões,

mas que nessa análise pode ser considerada como uma forma de reiterar um dos aspectos que marcam a identidade do Brasil, a riqueza da flora (GUEDES et al, 2014, p. 1566).

O mesmo ocorreu antes em *Alô Amigos!* (1942), na abertura da cena da cidade do Rio de Janeiro, em que um pincel desenha na tela um cacho de bananas, para em seguida acrescentar olhos e corpos e dar vidas a tucanos.

A partir desse momento, é possível perceber várias formas simbólicas que remetem ao Brasil, como, por exemplo, a cena na qual os tucanos dormem. Seus bicos amarelos e o seu formato comprido e arredondado dão a ideia de um cacho de bananas preso a uma bananeira. Esta é uma fruta encontrada em abundância no país e que é associada à imagem de Carmen Miranda com seu turbante enfeitado por frutas na cabeça (GUEDES et al, 2014, p. 1568).

A protagonista de *Rio* (2011) é Blu, uma arara azul, animal em vias de extinção. Na trama, ela é traficada ainda jovem e vendida aos Estados Unidos, e diferente de Zé Carioca, não sabe nada acerca do Brasil. De volta às terras tupiniquins, Blu tenta encontrar a última fêmea, para tentar dar continuidade a espécie e conhece a floresta, as praias, o Pão de Açúcar e o carnaval carioca.

Diferentemente de Blu, personagem principal de *Rio*, Zé Carioca, representando a “malandragem carioca”, é totalmente adaptado à “realidade da cidade”, enquanto Blu, no início do filme, é um outsider, não identificado com a flora e a cultura locais. (LINS, 2015, p. 254).

No filme *Rio* (2011), carnaval e belezas naturais são representados como identidades da cidade, porém são elementos que são apenas encontrados lá. O mesmo foi realizado nos filmes da Disney, que simbolicamente apontavam o Rio de Janeiro como uma marca exclusiva do Brasil, um elemento fortemente nacional. “Se assim for, retomamos uma hipótese inicial de que o imaginário que se tem do Rio de Janeiro se confunde com o do Brasil, em especial com a cidade do Rio de Janeiro, representação urbana do país (LINS, 2015, p. 260).

Considerações finais

Todas as três animações citadas neste trabalho são produtos da indústria cultural, e portanto, meios de representar uma “realidade”, criando discursos específicos em cada época para o mesmo objeto (Brasil). Essas imagens cinematográficas detêm-se numa relação de substituição-superposição que condiciona o imaginário, seja ele individual, coletivo, popular, mas que têm impacto na maneira como o espectador assiste a um filme e consequentemente está também ligado às mensagens que o mesmo que transmitir (Lins, 2015).

Os filmes passam uma imagem da realidade de uma certa sociedade e podem oferecer mensagens de cunho político, social ou simplesmente mero divertimento. E a representação cinematográfica retrata a qualidade de vida desse lugar.

Todos os filmes surgiram em momentos em que o Brasil era (ou precisava ser) destaque. *Alô Amigos!* (1942) e *Os Três Cavaleiros* (1944) foram encomendados quando os Estados Unidos

queriam valorizar a região e incentivar relações internacionais entre as nações, com o objetivo de ter aliados durante a Segunda Guerra Mundial. E *Rio* (2011) foi lançado quando o país estava prestes a ser sede da Copa do Mundo de Futebol (2014) e das Olimpíadas (2016), tendo o Rio de Janeiro como cidade chave para os eventos.

Percebe-se que a cidade do Rio de Janeiro estabelece todo um imaginário cujos significados compõem uma narrativa já pré-existente e bastante recorrente na filmografia internacional. Enfim, todos os três filmes utilizaram de elementos locais, como araras, papagaios, florestas, música, dança, etc, para representar um único país. Vale destacar que, uma obra fílmica, documentária ou de ficção, traz consigo diversas representações da sociedade que a produziu, sendo essas representações entendidas como indícios significativos, pois nos informam sobre as razões da produção, sobre o público que pretendia alcançar, e mesmo o lugar social de seus produtores.

REFERÊNCIAS

- AMÂNCIO, Antônio Carlos. **O Brasil dos Gringos**: Imagens no Cinema. Niterói: Intertextos, 2000.
- CHAUI, Marilena. **Considerações sobre o nacional-popular**. In: Cultura e democracia. São Paulo. Editora Cortez, 1989.
- COUTINHO, Carlos Nelson. **Cultura e sociedade no Brasil**: ensaios sobre ideias e formas. Paraná. Editora Nossa Terra, 1990.
- DELEUZE, Gilles. Cinema 1: **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- GUEDES, Bernardo et al. **O filme Rio e a pluralidade cultural do Brasil**. Revista eletrônica Polêmica, v.13, n 3, julho/agosto/setembro de 2014.
- HENNEBELLE, Guy. **Os cinemas nacionais contra Hollywood**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- LINS, Flávio. **Rio, o filme**: a construção do imaginário de uma cidade feliz. In: Comunicação e Narrativas Audiovisuais. Série Comunicação Audiovisual Volume II – Florianópolis: Insular, 2015.
- MEDEIROS, Bianca Freire. **O Rio de Janeiro que Hollywood inventou**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- SABADIN, Celso. **A história do cinema para quem tem pressa**. Rio de Janeiro: Valentina, 2018.
- STAM, Robert. **Multiculturalismo Tropical**. São Paulo. Editora USP, 2008.
- WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença**: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.). Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. 2 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

UMA CÂMERA NA MÃO E A BAHIA NA CABEÇA: AS CONFIGURAÇÕES SOCIAIS DE SALVADOR ATRAVÉS DE PIERRE FATUMBI VERGER E GLAUBER ROCHA

Marcos Cesar Martins PEREIRA

Graduando em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Pernambuco

marcos_9632@hotmail.com

RESUMO

O presente trabalho possui enquanto objetivo analisar uma amostra das produções fotográficas de Pierre Fatumbi Verger sobre a comunidade de Itapuã, em Salvador, bem como se debruçar no primeiro longa metragem de Glauber Rocha, intitulado Barravento, com o fim de levantar, a partir das imagens de cunho socioantropológico, características socioeconômicas e raciais da capital baiana, sobretudo relacionada à atividade de pesca. Para tal, a contribuição dos trabalhos de Donald Pierson e Thales de Azevedo com seus estudos empíricos são recuperadas de modo a demonstrar que seus dados podem ser observados pelas obras dos artistas através do campo imagético. Observa-se, a luz disso, uma confluência entre os dados levantados pelos sociólogos e as produções dos artistas em questão - ainda que essa aproximação fosse de forma não intencional.

PALAVRAS-CHAVE: Relações raciais, Pierre Verger, Glauber Rocha, Bahia

RESUMO EXPANDIDO

Introdução

Há entre a Antropologia e as produções (áudio)visuais uma longa trajetória de interseções. O uso de recursos como a fotografia e o filme na pesquisa científica encontra seus primórdios um pouco antes do início do século XX. Ambos, no entanto, surgem em tais casos enquanto instrumentos de pesquisa, impulsionados pelo esforço de pesquisadores como Franz Boas, Margaret Mead e Gregory Bateson. Marc Ferro (1992), por sua vez, traz uma oxigenação para o campo das Ciências Humanas ao pensar o Cinema – por conseguinte a imagem – enquanto objetos de estudo e, dessa forma, fonte sócio-histórica de análise.

A luz disso, o presente trabalho busca realizar uma análise da obra fotográfica de Pierre Fatumbi Verger¹ e do primeiro longa metragem Glauber Rocha, com fim de analisar as configurações sociais da Bahia. Acerca do fotógrafo francês, será tomado enquanto foco de investigação os registros realizados no bairro de Itapuã, na cidade de Salvador, assim como uma imagem referente a Feira Agua de Meninos, disponibilizadas pela Fundação Pierre Verger. O recorte se deu em função da proximidade geográfica e temática com *Barravento* (*Barravento*, Glauber Rocha, 1962)², filmado

1 Fatumbi é o nome religioso recebido por Pierre Verger após seu batismo em 1953, após iniciação no culto do Ifá, tornando-se babalaô. O nome significa “nascido de novo graças ao Ifá”

2 O longa-metragem foi filmado em 1959. Glauber Rocha, em extra no DVD do filme, conta a história da montagem do filme, ocasionando seu lançamento apenas em 1962.

em Itapuã e Buraquinho – na cidade de Lauro de Freitas, na Região Metropolitana de Salvador.

As construções imagéticas que ambos produzem, permitem leituras de cunho documentais, pois “Se a fotografia aparentemente ‘congela’ um momento, sociologicamente, de fato, ‘descongela’ esse momento ao remetê-lo para a dimensão da história, da cultura e das relações sociais” (MARTINS, 2019: 65). Assim sendo, ambos remetem de maneira não intencional em aspectos de suas obras campos de estudos sócio-antropológicos que enfatizam a figura do negro enquanto central em sua constituição da Bahia. Glauber Rocha (2003), por exemplo, considera seu longa de estreia como fundador do filme negro no Brasil. Compreende-se aqui que a produção de ambos não se trata captura da realidade em si, mas representações pautadas em escolhas que incluem e excluem aspectos no produto final.

Para tais problemáticas, José de Souza Martins (2019), John Collier Jr (1973) servem de aporte teórico-metodológico no presente trabalho. Ademais, as etnografias de Donald Pierson (1945) e um retorno por fontes secundárias à obra de Thales de Azevedo foram utilizadas com o fim de análise sociológica das relações raciais da Bahia. Com o objetivo de detalhamentos sobre a pesca de Xaréu, a descrição de Júlio Santana Braga (1970) será fundamental para entender com mais profundidade onde se insere as produções dos dois artistas em questão.

*As composições de *Fatumbi* e *Glauber Rocha**

Mesmo com um distanciamento temporal de mais de uma década, falar das obras de Pierre Verger e do primeiro longa metragem de Glauber Rocha é discorrer sobre as semelhanças, assim como sobre as diferenças, que tais obras apresentam. As imagens em Itapuã de Verger, e as filmagens de Buraquinho de Glauber Rocha, separadas por alguns quilômetros, enfatizam ambas a mesma atividade: a pesca de Xaréu. Tomar esse tipo de pescado o ponto de partida não é sem motivo pois ela exercia um grande papel econômico e cultural:

[...] a pesca do xaréu pode ser considerada, dadas as dimensões das redes empregadas, a quantidade e peso do peixe colhido e pessoal, como a maior pesca feita, não só no Brasil, mas também no Atlântico em toda Costa Oriental da América do Sul (CAMARA apud BRAGA, 1970: 45)

No entanto, a formação social do Brasil relegou esse tipo de atividade basicamente para a camada negra do país. O estudo de Donald Pierson, com o livro *Brancos E Pretos na Bahia: um estudo de contacto racial (Negroes in Brazil: A Study of Race Contact at Bahia)*, Donald Pierson, 1942) surge preenchendo a lacuna de estudos que enfatizem a situação racial no Brasil na época (BACELAR, 1997), que rejeitava assumir existência de preconceito na nação. Pierson (1945) mostra a grande concentração da população preta em trabalhos braçais, como carregadores, lavadeiras, sapateiros, em contraste com a população branca que estavam localizados nos postos de advogados, médicos, professores, bancários, e lembra de um ditado: “trabalho é para cachorro e negro” (PIERSON, 1945: 224), havendo enquanto consequência uma distribuição espacial desigual na cidade de Salvador. Mesmo mostrando tensões advindas da configuração

racial com dados importantes, o sociólogo norte-americano conclui, devido sua perspectiva teórica e comparativa com o racismo dos Estados Unidos, a não existência do preconceito racial, acreditando haver uma sociedade de classes com plena competição no Brasil.

Nos registros das atividades da pesca questões diferentes são enfatizadas pelos artistas. A construção da imagem no Verger utiliza linhas-guias que direcionam o olhar do observador, a fim de inserir esse corpo negro, foco de toda sua produção, em uma coletividade. Presente em boa parte do seu trabalho, há uma perspectiva de integração dos sujeitos fotografado com o ambiente – eliminando o caráter da técnica nessa atividade.

A “imaginação fotográfica” é útil para entendermos que o fotógrafo também imagina ao registrar algo, selecionando composições e especificações que melhor atendam seu fim, eliminando alguns aspectos do resultado final. (MARTINS, 2019) O longa metragem do mentor do Cinema Novo é um grande complemento da obra de Fatumbi, ao trazer elementos que se encontram ausentes nas fotografias. A filmagem de *Barravento* (*Barravento*, 1962, Glauber Rocha) recai sobre o trabalho e de que forma a puxada de rede é realizada. ainda que ignore alguns aspectos de seu preparo tal qual descrito por Júlio Santana Braga (1970), em que há oferendas à Iemanjá, orixá central no filme por outros motivos. Jose de Souza Martins (2019) nos fala sobre a importância da ausência da imagem, pois assim como o silêncio na fala, a ausência no filme também é reveladora. Ao esconder esse momento, optando pelo foco na puxada e a técnica empregada nesse momento, enfatiza-se o produto final do trabalho – e o esforço humano que é realizado, buscando corroborar para a denúncia da exploração no filme e mostrando que o peixe é fruto do trabalho humano e não de divindades. Planos enquadram o movimento dos pés e do corpo visando esse fim, os quais entram em sincronia graças a um importante aspecto: a música. O candomblé aparece nesse momento com cantiga destinada a Nanã, que em coro cantam: “nanã que ja oei alodê”.

O uso da rede é outro aspecto importante que a ser observado, pois conforme aconselha Collier (1973), deve-se registrar de que maneira as tecnologias se relacionam com a comunidade. A utilização da rede de nylon, demonstrada no filme e nas fotografias, atestam para pescadores de cunho artesanal. A comunidade de Verger não é de subsistência, mas sim voltada para o comércio, sendo nesse caso ser principal fonte de renda do grupo, exigindo conhecimentos mais amplos (DIEGUES, 1988) – o que pode ser percebido em registros de Verger com presença de crianças junto a adultos, mostrando a inserção deles desde novos a fim de que aprendam na prática sobre a atividade pesqueira e ajude a comunidade.

A rede é o motor da luta de classes no trabalho do diretor baiano. Há uma separação do meio de produção dos trabalhadores e do lucro, pois o dono da rede é quem “[...] encarrega-se da venda do peixe [...]”, isto é, o armador, o capitalista da pesca” (BASTIDE apud BRAGA, 1970: 48). Com Glauber Rocha a narrativa ganha nuances do conflito racial, pois não se trata apenas de proprietário da rede e pescador, mas da manutenção da exploração do branco sobre o negro, enfatizado por

Firmino (interpretado por Antônio Pitanga) ao falar que os pescadores “arrastam todo dia pra meter dinheiro na barriga de branco”. Ele traz consigo o ímpeto de cobrar as injustiças sociais, processo visto por Thales de Azevedo “o processo de modernização da sociedade baiana leva à incorporação de negros e mulatos ao proletariado, tornando-os conscientes ao reivindicarem seus direitos de cidadania.” (MAIO, 2017: 104)

O campo urbano em *Barravento* (Barravento, 1962, Glauber Rocha), alçado pelo espírito desenvolvimentista da época, é sinal de progresso e da mudança, local em que as pessoas vão buscando emprego e oportunidade. A construção ainda assim mostra algumas tensões desse espaço, com Firmino e a perseguição da polícia que ele sofreu em Salvador se tornando um “elemento subversivo”, mas sempre vangloriando de suas proezas. A comunidade do filme, por conseguinte, é o símbolo da estagnação no tempo, reforçado por Firmino ao externar que “a vida aqui não muda nunca, é sempre no puxa-puxa”, da pobreza e analfabetismo, dominada, segundo o diretor, por um “misticismo trágico e fatalista”, de um local “onde a vida continua, em geral, a evolver na mesma rotina tradicional e ininterrupta” (PARK apud PIERSON, 1945: 61). O mote do progresso é retomado em outro momento, com Firmino afirmando que não seria pescador pois não é índio e que aqui é Brasil, não África. Glauber Rocha aqui toma partido de uma visão de desenvolvimento unitário, destruidor das diferenças, em que progresso está relacionado, necessariamente, com o urbano e industrial a luz do desenvolvimentismo.

Em Salvador, Fatumbi se certifica de que “o primeiro traço a ressaltar é que, dada a aparência homogênea dos observados, a interação entre si e com a própria cidade, todos parecem de fato habitá-la.” (AGUIAR, 2008: 69) Há uma habitação pela vivência em que Verger mostra uma cidade agitada por atividades com feiras, festas e ritos religiosos, mesmo em locais periféricos, sendo longe do moroso que Pierson (1945) enxergava. São nas ruas que, segundo Collier (1973), podemos demonstrar as características raciais, econômicas e culturais de um local. Na fotografia da Feira de Água de Meninos, por exemplo, dois aspectos se localizam: 1) a condição sócio-econômica baixa da feira, denotando um local popular, sendo racialmente predominado por uma população negra. Verger atravessa caminhos nas cidades que são marginais, como portos, vielas, registrando a vivência dessa população que não demonstram dor ou sofrimento – ao contrário de Glauber Rocha; 2) No lado esquerdo da fotografia se encontra, o que aparenta ser, um soldado, ou membro de alguma força institucional caminhando pela feira. Apesar de não ser possível ver seu rosto, vemos um oficial negro, de cor menos retinta, no longa-metragem em questão, no momento em que a rede é recolhida pelo empregado do seu dono. Esse espaço das instituições ligadas ao Estado (polícia, exército e bombeiros) surgem, portanto, enquanto uma válvula de escape para a população negra que buscava uma ascensão social, com tensões raciais e preconceitos existentes nesses mecanismos:

No caso das Forças Armadas, o Exército tem critérios mais democráticos de recrutamento. Contudo, para atingir o oficialato, só se forem “mestiços bem disfarçados” (*ibidem*, p. 115). Quanto às escolas de oficiais, não há seleção prévia com base na cor, mas mestiços e negros frequentemente não conseguem atingir o grau de instrução e o condicionamento físico exigidos. Na Polícia Militar, predominam os homens de cor [...] No que concerne à

Guarda Civil e ao Corpo de Bombeiros, instituições que detêm menor prestígio, a maioria da corporação é composta por pardos e negros (*ibidem*, p. 117) (AZEVEDO apud MAIO, 2017: 107)

Considerações finais:

O presente trabalho buscou realizar uma análise de *Barravento* (*Barravento*, 1962, Glauber Rocha) e parte das fotografias de Pierre Verger. Ao focar a temática racial e laboral envolvendo a pesca, a fim de compreender a maneira que cada um dos artistas representa tais problemáticas e as relações sócio-antropológicas implicadas, também deixamos de lado outras questões.

Devido à grande densidade do conteúdo acerca da cosmologia do candomblé, presente no filme e especialmente na vida de Fatumbi, resolvemos por não abordar essa questão aqui. Inúmeras questões interessantes ainda podem ser observadas. As participações de personalidades importantes do candomblé da Bahia como Dona Hilda, *iyakererê*³ (mãe pequena) e o ogã⁴ Vadinho, ambos do terreiro do *Ilê Iyá Omin Axé Iyá Massê*, mais conhecido com o Terreiro do Gantois, que junto com a consultoria de Hélio de Oliveira visaram, por sua vez, uma representação mais fiel das celebrações – se encaixando diversas vezes com as descrições de Verger (2002) e Bastide (1961) – questões essas que merecem, portanto, um aprofundamento dedicado somente para eles.

BIBLIOGRAFIA

- AGUIAR, Joselia Bastos de. **O corpo das ruas: a fotografia de Pierre Verger na construção da Bahia iorubá**. 2008. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.
- BACELAR, Jeferson. Donald Pierson e os brancos e pretos na Bahia. **Horizontes Antropológicos**, v. 3, n. 7, p. 129-143, 1997.
- BASTIDE, Roger. **O Candomblé da Bahia (rito nagô)**. São Paulo: Brasiliiana, 1961.
- BRAGA, Julio. Notas sobre a pesca do xaréu: folclore e compromisso religioso. **Revista Afro-Ásia**, n. 10/11, 1970.
- COLLIER, John. **Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa**. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, Editora da Universidade de São Paulo. 1973.
- DE SOUZA MARTINS, José. **Sociologia da fotografia e da imagem**. 2ª Edição. São Paulo: Editora Contexto, 2019.
- DIEGUES, ACS. Formas da Organização da Produção pesqueira no Brasil: alguns aspectos metodológicos. **ENCONTRO CIÊNCIAS SOCIAIS E O MAR NO BRASIL**, v. 2, p. 04-06, 1988.
- FERRO, Marc. **Cinema e história**. São Paulo: Paz e Terra, 1992
- MAIO, Marcos Chor et al. As Elites de Cor: Thales de Azevedo e o Projeto UNESCO de Relações Raciais no Brasil. **Revista Brasileira de Sociologia**, v. 05, n. 10, p. 89-113, Porto Alegre, 2017.
- PIERSON, Donald. **Brancos e Pretos na Bahia**: Estudo de Contacto Racial. São Paulo: Nacional, 1945.
- ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2003.
- VERGER, Pierre. **Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo**. 6ª edição. Salvador: Corrupio, 2002.

³ Segunda pessoa mais importante do terreiro, assume o comando do local na ausência da Ialorixá (mãe de santo) ou Babalorixá (pai de santo).

⁴ Sacerdote masculino escolhido pelo orixá para não entrar em transe durante as cerimônias. Possui inúmeras responsabilidades, sendo a mais conhecida a de tocar os atabaques.

A IMAGEM CATIVA: O FEITIÇO DA CÂMERA ENTRE OS AMERÍNDIOS

Pedro Portella MACEDO
Museu Nacional UFRJ
pedro.portella@gmail.com

RESUMO

Sob a lógica ameríndia, a captura da imagem de uma pessoa é uma forma de feitiçaria, que torna a imagem cativa. Indo mais além, todas as tecnologias de registro documental ocidentais são adaptadas segundo conceitos nativos nos diversos grupos ameríndios. Esta adaptação preserva o sentido ancestral de que o processo de documentação pode ser permitido, porém, com uma série de limitações, semelhantes às prescritas no campo das dietas restritivas, normalmente presentes nos períodos de gestação, puerpério, puberdade, luto, caça e cataménio, ou seja, estados cujos corpos passam por alterações xamânicas. Essas restrições aludem ao fato de que o registro de imagens e sons são perigosos, por abrirem espaço para o aprisionamento por feitiçaria e a uma temível comunicação com outros mundos e dimensões, pertencentes aos domínios supramundanos.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema Indígena; Dança; Xamanismo.

RESUMO EXPANDIDO

A feitiçaria da imagem reduzida: enfeitiçar X documentar

Em 2005, ministrei pela primeira vez, ao lado de Vincent Carelli, uma oficina em terras indígenas, pelo Vídeo nas Aldeias, na Aldeia São Joaquim, situada na Terra Indígena Kaxinawá do Rio Jordão. Entre os alunos, se destacou Zezinho Yube, que na época realizou seu primeiro documentário¹. Nessa ocasião, o jovem Hunikuí filmou, sem muito sucesso, o ancião Valdemar, que ainda ostentava as letras F.C. tatuadas no braço, que foram inscritas à mando de “Felizardo Cerqueira”, um importante patrono do caucho. O velho parecia ter medo da câmera, devido ao semblante visivelmente atormentado. Depois fui informado, ao conversar com Agostinho Manduca Muru² e Zezinho, que ele era um sobrevivente de uma epidemia de sarampo, cuja disseminação foi impulsionada ao fotógrafo alemão Harald Schultz, que filmou os Hunikuí em 1950. Na época, esse senhor, que agora se encontrava apavorado pela presença da câmera, viu 60% da população Hunikuí do Alto Rio Curanja (Peru) falecer em decorrência desta epidemia. Para os remanescentes desta tragédia, a câmera, o *yuxinbiti* (“aquivo com que se captura imagem”) reduzira a sombra *yuda baka* das vítimas. Dessa forma, com seus *yuxin*³ miniaturizados, os indivíduos morreram (DESHAYES & KEIFENHEIM, 2003 apud LAGROU, 2017). Esse evento evidenciou algumas concepções que perpassaram todas as formações posteriores que ministrei. Sob a lógica ameríndia, a captura da imagem de uma pessoa é uma forma de feitiçaria, que torna a imagem cativa. Indo mais além,

1 *Xinã Bena - Novos Tempos* (2006).

2 Importante *chana xanen ibu* (mestre dos cantos) e *mukaya* (xamã), falecido em 2011.

3 Nomenclatura central, que possui diversos significados na cosmologia hunikuí. No caso, achei apropriada a tradução como “duplo, a aparência efêmera da imagem de uma pessoa”(LAGROU, 2007:118).

todas as tecnologias de registro documental ocidentais são adaptadas segundo conceitos nativos nos diversos grupos ameríndios.

O corpo-arte dos xamãs yanomami

Sobre a ontologia da imagem ameríndia, neste caso em movimento, os Yanomami podem nos dar pistas importantes, por transitarem entre universos feiticeiros e documentais, e sobretudo por, ao compartilharem suas impressões sobre o tema, nos permitirem análises sobre seu modo de ver e pensar. Em 2010, os realizadores Yanomami Morzaniel Iramari e Ivan Xirixana iniciaram suas trajetórias no cinema. Assim como muitos de seus colegas que filmaram nos Pontos de Cultura Indígena (MINC, 2010), realizaram suas pesquisas sobre o universo do xamanismo. De forma inédita, uma juventude que há pouco tempo era proibida de filmar seus rituais, estava realizando suas primeiras documentações audiovisuais. Essa antiga proibição tinha lá seus motivos nativos, de forma semelhante ao caso Hunikûi supracitado, associado às experiências dos anciãos Yanomami. Davi Kopenawa, em uma passagem do livro *Chute du Ciel*, escreve que seus *xapiripé* (espíritos-auxiliares humanoides miniaturizados) outrora foram sugados pela câmera⁴. Ele afirmou que os brancos podem sugar suas imagens, assim como pode fazer a árvore dos cantos *amoá hi*. Tal evento deixou esse xamã com o espírito sequestrado, que teve que ser resgatado por outro xamã Yanomami, que em seguida o devolveu ao seu corpo. O espírito *xapiripé*, no pensamento Yanomami, é um duplo/imagem, que precisa ser constantemente manejado. Apesar deste perigo ancestral, da *imagem cativa*, ao se apropriarem de câmeras, os Yanomami passaram a integrar o processo de documentar para “fortificar a cultura”, mesmo com o risco de que a tecnologia empregada para tanto pudesse enfraquecer os seres documentados, capturando seus espíritos/duas *xapiripé*. Sobre esta mudança, Davi Kopenawa discorreu:

Antigamente ninguém conhecia, ninguém pensava que existem as máquinas que tiram a imagem da gente. A máquina voltou para nós, a câmera, que tira nossa imagem para mostrar para os outros povos indígenas, para o povo da cidade. Então o homem da cidade sempre deixa de lado: ele não mostra, só mostra a imagem dele. Fica mostrando a imagem do que acontece na cidade. Eu estou contente que hoje em dia nós queremos aprender. E queremos aprender a fazer um documento. Um documento da imagem dos Yanomami, a imagem da festa, a pajelança e o ritual... Porquê nós temos um costume diferente. Essa máquina é uma tecnologia (aponta para a máquina): essa máquina é fabricada, a peça é tirada do subsolo. Essa máquina não caiu do céu. Ela não nasceu. Mas esse homem destruidor da terra, ele pegou a peça. Então ele virou máquina para gravar a nossa voz, o que a gente fala, para outros parentes, outros amigos, contando a história dos nossos antepassados, contando a história da terra, contando a história da lua, da estrela, da chuva, de toda a natureza, que se criou (MACEDO, 2013: 166).

4 “Eu conhecia os brancos, mas ainda não sabia nada de seus modos de capturar imagens para a sua televisão, que também chamamos de *amoá hi*, árvore de cantos.’ Foi apavorante! Meus espíritos, que ainda dançavam perto do chão, foram imediatamente atraídos na direção da máquina apontada para nós. Foram enganados pela luz ofuscante que a envolvia. Lembrou-lhes a de seus caminhos e de sua casa. Perderam-se seguindo-a e foram logo aspirados para dentro da máquina, onde ficaram presos. Alguns dias depois, retornei a *Watoriki* e, sem meus *xapiri*, adoeci. Fui tomado de vertigens e fiquei muito fraco. Balbuciava como um fantasma. Meu sogro, inquieto, me perguntou: “O que você fez com os seus espíritos? Deu-os para alguém? Fugiram?”. Eu estava muito ansioso e achei que não sobreviveria. Sabia que assim que os *xapiri* deixam seu pai, ele fica vazio e corre o risco de morrer em seguida. No entanto, um de meus cunhados — um grande xamã que não vive mais — entendeu que a máquina de televisão os tinha tragado como penugens brilhantes e que eles tinham ficado colados dentro dela com muito trabalho, ele conseguiu arrancá-los de lá e levá-los de volta à sua casa de espíritos no peito do céu.” (ALBERT/KOPENAWA, 2015: 399).

Genealogia dos Xapiripé

Dentro deste novo contexto, Morzaniel prosseguiu fazendo filmes documentários. Em 2014 Reailizou “Urihi Haromatipé – Curadores da terra-floresta”⁵. Nele, os xamãs Yanomami se reúnem, a convite de Davi Kopenawa, para curarem o Planeta Terra que sofre pelo excesso de fumaça e retirada de substâncias vitais do solo. Para além dos objetos, a arte dos Yanomami se revela através dos movimentos dos corpos dos xamãs, ou seja, a forma do gesto é o desenho evocado dos espíritos *xapiripé*, o que dentro da perspectiva precursora de Warburg pode ser chamado de “escrita simbólica por imagens” (WARBURG, 1923). Atraídos pelos perfumes, enfeites e pinturas presentes nos corpos que seduzem os espíritos, os minúsculos *xapiripé* descem da montanha dos ventos, até o chão de terra batida do *xapono*. Eles são minúsculos como poeiras. Um a um cantam e dançam, mas somente os xamãs, através da “comida dos espíritos”, do rapé *yakoana*, conseguem os enxergar, cantar e dançar com eles. Os movimentos dos espíritos *xapiripé* que assobiam felizes são refletidos nos corpos dos xamãs, nas palavras de Brasil, “como o vento que, ao atravessar a vela de um barco, se torna visível em sua invisibilidade e confere ao barco algo de seu poder” (BRASIL, 2016: 144). Primeiro desce a lua, seguida do voo do gavião real, com suas imensas asas abertas. Outra lua aparece, dessa vez os braços e mãos sobre as orelhas indicam que ela está cheia. A dança dos espíritos prossegue. O espírito *Hekura* auxilia um xamã, tem o tamanho da imagem espelhada nos olhos. Eles apontam para cima, o trajeto é desenhado no ar. Não param de descer. Chega o espírito da onça. A ira deste espírito animal é expressa em uma furiosa onomatopeia: “*grrrrrrrr*”. O espírito do céu agora se move no chão. Logo depois o espírito do *xapono* (maloca) nos dá as boas vindas. Chega o espírito da árvore jatobá, com seus cantos que a terra escreve sobre o céu. O filme-rito se fecha com o espírito da montanha dos ventos, de onde todos descem. Filmando o contágio dos seres invisíveis que animam os corpos, o realizador Yanomami lança um olhar sobre sua casa coletiva e seus entornos, repleta de homens e espíritos em transe.

Os *xapiripé*, como observei, são atraídos analogicamente pelos seus semelhantes xamãs, que se pintam e perfumam para seduzi-los e convida-los para a dança. Dentro da cosmologia Yanomami, existe uma genealogia dos corpos perpassados por este contágio. Após analisar os frames retirados do filme, paralelamente com as nomenclaturas dos espíritos dadas por Morzaniel ao assistir as performances, notei que os movimentos dos corpos desenham analogicamente a dança com e dos diversos *xapiripé*, de forma que a invisibilidade é um limite do olhar que não comprehende a coreografia nativa. Nas palavras de Davi Kopenawa: “Os modos de dançar dos espíritos são tão diversos quanto são diferentes seus cantos. Quando seguimos seus movimentos, são suas imagens que nos pegam pelo braço e nos ensinam a seguir seus passos com segurança.”(KOPENAWA&ALBERT, 2010: 152).

Entrar na cosmologia Yanomami passa por este aprofundamento, não somente sobre as trocas de calor e luz de um ser a outro, ou das magias invisíveis compartilhadas, mas sobretudo, no que se inscreve na linguagem dos cantos e danças.

Desenhar e apagar

A escolha, por parte do realizador, do que deve entrar ou não em um filme indígena, é um fator importante que deve ser levado em conta. Em um ritual de xamanismo com diversos protagonis-

5 Disponível em <https://youtu.be/xdQi6eMSrbc> Acessado pela última vez em 18/08/2018.

tas, como neste caso, a performance é algo primordial. Nos dois eventos que Rouch classificara dentro da categoria de “documentação dos rituais coletivos” (ROUCH, 1968), observamos que os gestos, movimentos corpóreos e sons, expressos pelos xamãs, transmitem seus significados através de analogias. Os movimentos corpóreos do xamanismo são “técnicas do corpo” que possuem suas formas, cujo aprendizado consiste em assimilar “a série de movimentos de que é composto o ato executado diante dele ou com ele pelos outros” (MAUSS, 1935), como o autor indígena mostrara em seu primeiro curta-metragem intitulado “Casa dos Espíritos”. Neste caminho, Morzaniel, baseado nas opiniões dos anciãos Yanomami que participaram das filmagens, tirou diversos xamãs da edição final, segundo ele, por não serem “verdadeiros” seus cantos e danças. Neste momento percebi que os eventos também envolviam competitividade entre as performances, que eram analisadas criticamente pela audiência interna. Diversos detalhes performativos são relevantes para o sucesso da arte xamânica, ao que parece Boas estava certo quando pensara que a “arte se baseia em nossas reações a formas desenvolvidas através do domínio da técnica” (BOAS, 2014: 72). Sobre esse aspecto, podemos comparar o filme do realizador Yanomami com o filme experimental realizado por Laymert Garcia, Leandro Lima, Gisela Motta, Stella Senra e Bruce Albert intitulado “Xapiri”(2012), com fotografia de Leandro Lima sobre os mesmos eventos. Perguntei para o Morzaniel se os pajés gostaram deste filme experimental não indígena, já que o cineasta Yanomami esteve na exibição deste último para os xamãs que protagonizaram o mesmo. Ele respondeu:

Eles colocaram no filme a voz de três (xamãs) misturados. Eles colocaram imagens que parecem nuvens. Não apareceu quem está cantando. Isso eles não gostaram, e eu também não. Eles falaram que isso é o pensamento deles (*brancos*). Isso, como eles fizeram aí não é verdade. A gente não consegue chegar, a gente não conhece o transe deles. Quando a gente quer colocar os transes, a gente tem que perguntar primeiro. Tem que colocar os transes de todos os diferentes. Tem o espírito da onça, de todas as aves. Porquê não aparece imagem de onça, de todos os animais. Quando eles cantam, eles cantam vários animais. Quem não está cantando, eu não posso colocar.

Percebi que, além do excesso de efeitos especiais, talvez o que mais incomodara os Yanomami que assistiram o filme “Xapiri”, foi o fato dos diretores, talvez pelo mesmo se tratar de uma obra experimental, não terem optado pelo som sincrônico. Afinal cada xamã dança e canta com e para um *xapiripé* específico. Mostrar a imagem de um *xapiripé* onça com o som do canto de um *xapiripé* gavião real, cria mais que um conflito entre a imagem e o som, gera um embate entre espíritos distintos. Fazer um *pout-pourri* de diversos pajés sobre um canto que não lhes pertence é uma questão que se colocou, inevitavelmente, nessa experiência filmica não indígena. Possivelmente, dentro desta crítica dos Yanomami em relação ao filme, reside o fato de que os inimigos, em um universo que privilegia as táticas predatórias, não podem se misturar. Espíritos que não têm afinidade, igualmente, não podem coexistir em uma mesma sequência audiovisual. Além destes fatos, existe outro fator que devemos levar em consideração: a competição entre as performances, que produzem a diferença entre os pajés, e mais especificamente, entre suas categorias nativas e seus grupos. Editar um canto realizado de forma não convincente por um, paralelamente à imagem de uma dança executada com expertise por outro, sem dúvida, gerou críticas por parte da audiência local especializada nesta arte.

Conclusão

Enquanto no xamanismo o objeto de arte é primordialmente o corpo, na documentação audiovi-

sual ela é substituída pela sua extensão, a câmera, o homem-máquina na cosmologia Yanomami, oriunda do avesso da terra. Se a arte de documentar audiovisualmente desperta medo e fascínio é porquê, como notou Viveiros de Castro no caso do gravador entre os Araweté, os indígenas anteviram uma técnica que lhes era familiar. Portanto, o ato de documentar é algo que cada vez mais frequentemente está sendo pensado dentro das categorias nativas, como metaforizou Davi Kopenawa: o *napé* (não indígena) virou máquina para gravar a voz dos Yanomami, depois os Yanomami tomaram o *homem-máquina* para gravar a si próprios. Espelho do mecanismo xamânico, como pensara Mauss «é uma forma de pensamento essencial a toda magia repartir as coisas ao menos em dois grupos: boas e más, de vida e de morte» (MAUSS, 2003:114). Seguindo essa linha maussiana, a documentação audiovisual ao mesmo tempo que envenena, cura, ou seja, enfraquece o duplo fortalecendo a tradição. O universo de produção dos filmes dos realizadores Yanomami trazem questões que atravessam o campo da antropologia da arte. É possível analisar um filme indígena sem conhecer seu processo de feitura e seu ambiente sociocultural de produção, no entanto, dificilmente essa análise vai esclarecer algo central que faz parte do pensamento antropológico mais primordial: o ponto de vista nativo. Esse *olhar de dentro*, no caso de uma obra de arte ameríndia, também extrapola a perspectiva de artistas enquanto seres diluídos em coletivos sociais. Mesmo ao analisar o conservadorismo da Arte Primitiva e a importância da tradição sobre seus criadores, Boas dava importância ao artista, defendendo que os pesquisadores de campo privilegiasssem as explicações fornecidas pelos próprios indígenas (BOAS, 1908/1940:589 apud PRICE, 2000:88). O mesmo pode ser dito sobre filmes ameríndios, sem analisar o discurso dos autores sobre os mesmos, pouco esclareceremos sobre seus universos identitários e intencionais, sobre suas cosmologias nativas. Para o processo antropológico ser efetivamente uma via de mão dupla, é necessária, como salientou a etnóloga Sharon Hutchinson no antológico “Nuer Dilemmas”, a “arte do diálogo”.

BIBLIOGRAFIA

- ALBERT, Bruce/KOPENAWA, Davi. 2010. *La chute du Ciel (Paroles d'un chaman Yanomami)* Paris: Ed. Plon.
- ALBERT, Bruce. 1985. *Temps du Sang Temps de Cendres*. Thèse de doctorat. Université de Paris X.
- BOAS, Franz. 1955. *Primitive Art*. New York: Dover Publications.
- BOAS, F. 2004 [1905]. “As funções educativas dos museus antropológicos”. In:
- BRASIL, André. 2016. *Ver por meio do invisível. O cinema como tradução xamânica*. Novos Estudos. São Paulo: Cebrap.
- CASTRO, Eduardo Batalha Viveiros de. 1986. *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Ed Jorge Zahar.
- HUTCHINSON, Sharon. 1996. *Nuer Dilemmas. Coping with Money, War, and the State*. California: University of California Press
- LAGROU, Els. 2007. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- LAGROU, Els. 2018. A figuração do invisível: o encontro de Warburg com as artes ameríndias. O que deve podemos aprender hoje para a antropologia da arte? Artes Indígenas no Cerrado
- LABAKI, Amir (org). A verdade de cada um. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- MAUSS, Marcel. 2003. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify
- MACEDO, Pedro Portella. “Essa máquina não caiu do céu”: o nascimento do cinema dos povos originários e notas etnográficas sobre dez anos de formações cinematográficas para indígenas. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: UFMG.
- PRICE, Sally. 2000. Arte primitiva em Centros Civilizados. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- SEVERI, Carlo. 2011. A idéia, a série e a forma: desafios da imagem no pensamento de Claude Lévi-Strauss. In Revista Sociologia & Antropologia Rio de Janeiro: UFRJ
- STOCKING, J. (org.) *A formação da antropologia americana, 1883-1911 – Antologia*. Rio de Janeiro: Contraponto/UFRJ.
- WARBURG, Aby. 2013. Recordações de uma viagem à terra dos pueblos (1923) e Projeto de uma viagem à América (1927).

FILMOGRAFIA

- Reahu a Uématwihi: Tradição em Cena*. 2010. (Roraima, 17 min) Direção: Ivan Xirixiana e Énio Mayanawá.
- Urihi Haromatipé: Curadores da Terra Floresta*. 2014. (Roraima, 60 min). Direção: Morzaniel Iramari.
- Xapiri*. 2012. (São Paulo, 54 min). Direção: Leandro Lima, Gisela Mota, Laymert Garcia dos Santos, Stella Senra e Bruce Albert.
- Xapiripé Yanopé - Casa dos Espíritos*. 2010. (Roraima, 24 min) Direção: Morzaniel Iramari e Dário Kopenawa.

ETNOFICÇÃO KALAPALO E O “TRADICIONAL” NO FILME ITANDENE UGÜHÜTÜ - SOBRE O CASAMENTO

Thomaz Marcondes Garcia PEDRO
Diversitas - USP
thomazmpg@gmail.com

RESUMO

A partir da categoria de etnoficção e de mídias indígenas esta apresentação pretende se voltar para as experiências de produção partilhada do filme *Itandene Ugühütü - Sobre o Casamento*. O filme foi realizado por um grupo de indígenas da etnia kalapalo como resultado de oficinas de audiovisual feitas por mim na aldeia kalapalo Aiha, no Território Indígena do Xingu (MT). O caráter improvisado da atuação dos atores se misturam com performances cotidianas, turvando a fronteira entre documentário e ficção. No filme buscou-se ainda evidenciar aspectos considerados “tradicional” pelos Kalapalo, evitando mostrar elementos não indígenas. Entendo que a categoria “tradicional” deve ser posta em perspectiva quando estamos tratando de produção de mídias indígenas, e pretendo desenvolver este argumento ao longo deste paper.

PALAVRAS-CHAVE: Antropologia Visual; Mídias indígenas; Audiovisual.

Cenas de Introdução

Cena 1: Hugeku Kalapalo está sentado na sua casa, uma grande construção oval feita de sapê, adornado com pena vermelha de arara, um colar feito de conchas de caramujo e suas braçadeiras, a forma “tradicional”¹ de se vestir para os Kalapalo. Ele está se arrumando porque vai encontrar com sua prima, com quem quer se casar. Na porta da casa aparece seu primo Jakumo Kalapalo, que se senta na rede. Ele veio ajudar a combinar o encontro às escondidas dos namorados: “será que você combina uma coisa com a Kajulo pra mim?” pergunta Hugeko; “aonde vocês querem se encontrar?”, indaga Jakumo; “nós vamos ficar ali no mato, atrás da casa dela”.

Cena 2: “Não da pra tirar essa parte? Aqui a gente errou, apareceu a geladeira e a televisão no fundo...”, indicou Tawana Kalapalo² para mim durante a edição da cena descrita acima no filme *Itandene Ugühütü - Sobre o Casamento* (Tawana Kalapalo, 2018). Ele estava incomodado com o fato desses - e muitos outros - objetos terem sido mostrado em segundo plano, já que eles não faziam parte da *mise-en-scène*, pois o filme se passava em um período anterior ao contato do povo Kalapalo o mundo não indígena. Estábamos nos últimos dias de uma oficina de audiovisual que eu ministrei na aldeia kalapalo Aiha e não seria possível regravar. Tawana, junto a seu grupo, havia decidido fazer uma ficção, contar a história de como um casamento tradicional Kalapalo acontecia antigamente.

1 Usarei as aspas ao me referir a termos nativos, que são articulados pelos Kalapalo.

2 Mantive o nome dos interlocutores com autorização dos próprios para desenvolvimento das pesquisas. Tawana Kalapalo é um dos cineastas da aldeia e fez formação de audiovisual pelo Vídeo nas Aldeias além de outros oficinas que eu ministrei na aldeia. Dirigiu os documentários *Inhu*, *Etepe* e *Osiba Kangamuke*.

Cena 3: No dia seguinte o filme foi exibido para toda a comunidade, no centro da aldeia Aiha e foi um sucesso. Ninguém reparou nesses e nem em outros “erros” e todos deram muita risada da atuação dos parentes e amigos que participaram do filme, marcado por comédia e jocosidade. No final da exibição o cacique Tafukuma veio conversar comigo, “esse filme ficou muito bom, está bem tradicional!”.

Tendo como ponto de partida o filme *Itandene Ugühütü - Sobre o Casamento*³ (Tawana Kalapalo, 2018) e os estudos de campo que envolveram oficinas de produção audiovisual realizadas por mim desde 2015 na aldeia kalapalo Aiha, a presente comunicação se propõe a olhar para o papel das mídias indígenas (GINSBURG, 1995; 2002; 2011) e da etnoficção (ROUCH, 2003; FOURNIER, HIKIJI E NOVAES, 2016; SJÖBERG, 2016), buscando compreender o interesse Kalapalo em se autorepresentar como “tradicional”.

Mídias indígenas no Alto Xingu e oficinas em Aiha Kalapalo

As transformações que as comunidades indígenas vivem com a intensificação do contato com a sociedade não indígenas tem diferentes facetas e consequências, uma delas é a apropriação e utilização de redes de produção e circulação de imagem e de mídias, que passaram a permear e afetar o cotidiano de aldeias. Se enganam os que partem de uma preconceituosa suposição de “perda da cultura” e que acreditam que, por exemplo, o uso de um celular faz dessas pessoas menos indígenas. É possível notar, na verdade, que a apropriação e produção de mídias por grupos indígenas funciona como uma estratégia para lidar com a alteridade, como uma forma de criar representações e reflexões de si mesmos, como uma maneira de registrar e fortalecer aspectos dos seus modos de vida e como uma maneira própria de habitar o contemporâneo. A proximidade da linguagem audiovisual com a oralidade, base de transmissão de conhecimento desses povos, fez o uso desse tipo de mídia indígena prosperar em algumas comunidades e aldeias que tem acesso a esse tipo de tecnologia.

Esse é o caso da aldeia Aiha Kalapalo, localizada a região do Alto Xingu⁴, onde venho desenvolvendo minha pesquisa de doutorado e oficinas audiovisual desde 2015, partindo da proposta de produção partilhada do conhecimento (BAIRON e LAZANEO, 2013). Na aldeia existe uma grande produção e circulação de mídias feitas por e sobre indígenas. Seja por meio de DVDs, pendrives, ou conexões bluetooth e mais recentemente por internet, os Kalapalo trocam entre si mídias de temáticas indígenas como filmes e documentários feitos por ou sobre outras etnias, registros de rituais de outros povos, videoclipes de rap Guarani e discursos políticos de “parentes” que viralizam.

3 Disponível em: <https://vimeo.com/241253419> senha de acesso: kalapalo.

4 O Alto Xingu é um complexo sociocultural multilíngue composto por diferentes etnias, localizado no Parque Indígena do Xingu, no estado do Mato Grosso. Apesar de falarem línguas distintas, os diferentes grupos que habitam o Alto Xingu passaram a apresentar uma notável similaridade cultural ao longo do tempo (Heckenberg 2001a; 2001b). Têm em comum, portanto, a constituição circular de aldeias, casas em formato arredondado, a alimentação que prioriza o biju de mandioca e o peixe, bem como a partilha da mitologia e das estruturas de parentesco (Fausto, 2007; Barcelos, 2008). Entre si, estes povos se reconhecem como kuge (em karib xinguano, “gente xinguana”), em oposição aos nkigogo (“índios bravos”) e aos kagaiha (os “brancos”).

zaram na internet.

Entretanto o que mais circula entre os Kalapalo é uma produção local. Podem ser imagens feitas pelos próprios celulares, como longos registros de festas rituais, que são apreciados e revividos pelos participantes. Essas mídias são trocadas pelos Kalapalo com outras etnias da região estabelecendo uma rede própria de circulação. Serber (2018) também chama a atenção para essa produção e considera que, assim como os cantos rituais são uma língua franca (MENEZES BASTOS, apud SERBER 2018), o vídeo - acrescentaria aqui, bem como outras artes, - passou a ser uma língua franca entre alto xinguanos. Além desse tipo de vídeos, que em geral são mais efêmeros e podem ser apagadas para liberar memória dos celulares, circulam outros filmes que tem um maior desenvolvimento de linguagem audiovisual e que, muitas vezes, podem estar ligados de alguma forma às diferentes práticas de oficinas de vídeo realizadas na região⁵.

Alguns indígenas, formados nessas oficinas, passam a exercer um papel de cineasta da aldeia e acabam desenvolvendo diferentes tipos de produção como o registro de rituais e festa; entrevistas com anciões narrando “histórias dos antigos”; documentários sobre aspectos cotidianos ou modos de vida; ou ainda pequenas peças de ficção. O termo tisügühütü ongitelü, que pode ser traduzido como “guardar a cultura”, é constantemente articulado quando se pergunta qual o papel do audiovisual na região, conforme também foi verificado por Fausto (2011). Recentemente essas fronteiras entre os cineastas e não cineastas têm se borrado, com grupos que criam peças audiovisuais com o uso dos celulares e aplicativos de edição.

Etnoficção em Sobre o Casamento

Um dos filmes que teve uma rápida e intensa circulação na região é “Itandene Ugühütü - Sobre o Casamento” (2018 dir. Tawana Kalapalo). O curta foi realizado durante uma oficina de vídeo que ministrei em 2017 na aldeia, a partir de uma demanda dos Kalapalo. Diferente da primeira vez que eu havia organizado um evento semelhante alguns anos antes⁶, surgiu dessa vez interesse em se produzir histórias ficcionais e não apenas registros documentais de práticas cotidianas⁷. A oficina contou com etapas mais conceituais, técnicas e de criação, na qual os mais de 30 jovens interessados no audiovisual se dividiram em 4 grupos. Um desses grupos decidiu que gostaria de contar a história um casamento “tradicional”. Existe, entre parte dos habitantes de Aiha, uma per-

5 Em 2002 a ONG Vídeo Nas Aldeias, pioneira na formação audiovisual com indígenas no Brasil, realizou pela primeira vez oficinas na região. Desde então essa mesma ONG, assim como outras, como Instituto Catitu, a Associação Yamurikumã, o Instituto Socioambiental ou ainda iniciativas individuais, como a minha ou do Todd Southgate, tem realizado diferentes tipos de formação visando a produção de mídias audiovisuais de indígenas na região.

6 Em 2015 estive na mesma aldeia e fizemos o curta-metragem Osiba Kangamuke, Vamos Iá Criançada. Tive a oportunidade de tratar desse tema em publicação anterior (XXX).

7 A questão das fronteiras esgarçadas entre documentário e ficção, assunto que já rendeu muita discussão teórica, parece assumir novas formas no contexto ameríndio. Akinhagü é o termo kalapalo que pode ser traduzido por contar histórias, aspecto que tem grande abrangência nessa sociedade. Acredito que tanto as narrativas míticas quanto sonhos tenham uma concretude e consequências diretas no “real”. Essa discussão que foge do escopo desse artigo, merece um aprofundamento que pretendo desenvolver ao longo da pesquisa.

cepção de que as transformações recentes com a aproximação cada vez mais intensa do mundo não indígena, estavam fazendo com que os Kalapalo deixem de praticar seus modos de vida e o ritual matrimonial era um que se acreditava estar em baixa. Nesse sentido a proposta serviria também como uma forma de tisügühütü ongitelü aspecto desejado e bem visto na comunidade nas produções em vídeo.

O grupo começou a desenvolver a história durante as oficinas, criaram os personagens, fizeram um storyboard que serviria de roteiro, fizera preparativos como pintar e adornar os atores e esconder todos os elementos não indígenas de cena. Entretanto, apesar de ser uma história ficcional é difícil encontrar o limite que separa, em “Sobre o Casamento”, o que é criação é real. Ficção e cotidiano estavam sendo performados e emaranhados, ao mesmo tempo, frente a câmera. A começar que os nomes dos personagens eram os mesmo que os dos atores que os estavam interpretando. Os dois jovens que, no filme, iriam se casar eram namorados na vida real e têm uma relação de parentesco de primos cruzados, fazendo com que, pelas regras sociais, pudessem se casar. Outras relações de parentesco se mantiveram na história tal qual realmente se davam entre os atores da vida real. A improvisação durante o processo de atuação, decorrente da falta de um roteiro detalhado com diálogos, fazia com que muitos dos elementos que surgiram nas falas fossem próximos do papel que cada um desempenhava no cotidiano. Um tom de comédia foi propositalmente exagerado pelos atores, mas muitas vezes estava próximo de um humor característico das brincadeiras Kalapalo. Pudemos assim acessar questões ligadas ao casamento e principalmente ao “namoro”, termo para relações extraconjugais, de uma maneira única, que não conseguíramos de outra forma.

Jean Rouch, antropólogo e cineasta, que fundou a prática da antropologia compartilhada assim como a etnoficção, afirmava que “a ficção é o único modo de penetrar a realidade” (apud FELD, 2003:15). Quando consideramos a etnoficção, talvez seja possível, nesse caso considerar que, quando atores interpretam papéis deles mesmos, “estamos mais próximos da realidade do que se estivéssemos entrevistando essas mesmas pessoas” (FOURNIER, HIKIJI, CAYUBI NOVAES, 2016:45). Para Ingold (Apud. Ibid.) a improvisação é inerente à vida social, pois trata de um aspecto da vida cotidiana de forma abstrata e a partir de generalizações pode ser menos efetiva e evidente do que a encenação desse aspecto.

Dilemas a cerca do “tradicional”

Tawana queria tirar a cena em que aparecem os objetos não indígenas porque não faziam parte da mise-en-scène pré-contato. Mas acredito que outras questões também estavam em jogo além de querer respeitar o tempo da narrativa. Em outros filmes, mesmo de caráter documental, determinados elementos considerados “tradicionais” (como corte de cabelo, pintura corporal e adereços) deveriam ser evidenciados e aspectos não indígenas (roupas “de branco”, televisores, etc), omitidos. A questão já havia sido foco de debates no centro da aldeia, chegando em momentos delicados de tensão política. Aparecer apenas de forma “tradicional” era muito importante para uma parte, em geral os mais velhos, da comunidade.

Mas porque existe o interesse dos Kalapalo de se autorepresentar da maneira como eles consideram “tradicional” e não da forma como vivem seu cotidiano? Não seria essa uma maneira de reforçar os estereótipos românticos de um indígena idealizado? Estaríamos diante de um caso similar ao do “paradoxo do primitivismo”, como verificado por Prins (2002)? Parto da hipótese que os Kalapalo têm uma consciência clara dos efeitos políticos de divulgação de imagens. Compor imageticamente o imaginário popular como sendo indígenas «de verdade» foi, por exemplo, aspecto importante a formação do Parque Indígena do Xingu⁸. Manter uma imagem de indígena “tradicional” é, para os Kalapalo, uma forma de resistência politicamente importante.

Entretanto acredito que existem outros pontos para se tratar essa questão ligados a um modo de ser próprio do alto xinguano. Um ethos dos indígenas da região entende que, para ser um kuge hekugo, uma “pessoa de verdade”, um ideal de a ser alcançado (GUERREIRO, 2016), é preciso, entre outras coisas, se encaixar em determinados valores estéticos. Para ser hekite (“bom” e “belo”) (NOVO, 2018) é preciso ser “tradicional”, ou seja, ter grafismos em pinturas corporais, adornos e outros preparos, segundo os próprios kalapalo. Essa é a forma como os xinguanos devem participar suas festas e rituais para estarem bonitos ao encontrar outros povos.

Esse ethos é o resultado da formação multi-étnica da região. O processo de xinguanização fez com que povos diferentes que passaram a habitar a mesma região acabassem, a partir de um complexo processo de trocas e relações, tendo determinada similaridade em seus modos de vida e dividissem um mesmo universo mítico-ritual (HEKENBERG, 2011b; FAUSTO, 2005). Para isso eles tiveram que sofrer transformações, transformando o “outro” e também a si mesmos, a partir de assimilação de elementos exógenos a sua cultura. Ou seja, o que é “tradicional” alto xinguano é resultado de uma amalgama de características de diferentes povos. A prática de assimilar o “outro”, de transformar o que é alteridade em algo próprio algo presente nos povos ameríndios (STRAUSS, 1993; VIVEIROS DE CASTRO, 2002).

Um grafismo considerado “tradicional” pelos Kalapalo pode, por exemplo, ter sua origem dos Mehinako. Mas e as missangas e cintos de lã, adornos que são considerados “tradicionais”, que tem origem no contato com “o mundo dos brancos”? Como lidar com essa transformação quando o “outro” é um não indígena? Talvez possamos considerar que esses elementos sofreram um processo de indigenização (SAHLINS, 1997), ou seja que passaram a ter uma função específica dentro da sociedade que o assimilou. Assim, seria possível considerar que a televisão, geladeira e a própria produção de mídia, foram indigenizadas. Para Tawana elementos não indígenas como os aparelhos eletrônicos, recipientes de plástico e telefone celular, que passam a fazer parte do cotidiano Kalapalo e são tão corriqueiros e ordinários que, talvez, fosse difícil distinguir o tempo todo quais rastros e vestígios não “tradicionais” que deveriam ser apagados para criar um ambiente pré-contato.

“Isso acontecia antigamente, mas atualmente não tem mais isso”, nos conta o narrador ao final

⁸ Se faz necessária a verificação dessa hipótese, o que pretendo fazer ao longo do processo de pesquisa.

do filme, sobre a forma “tradicional” de se fazer um matrimonio. O tom nostálgico pode muito bem ser colocado em perspectiva pensando que, muito possivelmente a maneira como ele comprehende a forma correta de se casar é fruto de uma série de modos de vida em transformação constante. Acredito que, mais do que uma ficção que mostra como eram os matrimônios kalapalo, Sobre o Casamento nos aponta para questões de laços sociais e matrimoniais da atualidade dessa sociedade, para estratégias para lidar com o mundo não indígena, e para formas de pensar a alteridade e autorepresentação nessa sociedade.

BIBLIOGRAFIA

- BAIRON, Sergio; LAZANEO, C. S. Produção Partilhada do Conhecimento: Do filme à Hipermídia. In: Maria Cristina Castilho Costa. 1ed. São Paulo: 2013
- COMOLLI, Jean-Louis. Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- FAUSTO, Carlos. No Registro da Cultura. IN: Video nas Aldeias 25 anos: 1986- 2011. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2011
- FAUSTO, Carlos. Entre o Passado e o Presente: mil anos de história indígena no Alto Xingu. Revista de Estudos e Pesquisas, v. 2, p. 9-52, 2007.
- FELD, S. Intoduction. IN: CINE-ETNOGRAPH/ Jean Rouch; edited and translated by Steven Feld.. Visible evidence . v. 13. 2003.
- FOURNIER, Alexandrine; HIKIJI, Rose Satiko; CAIUBY NOVAES, Sylvia. Etnoficação: Uma ponte entre fronteiras. IN: A Experiência da Imagem Etnográfica (orgs Andreia Barbosa, et al). São Paulo: Terceiro Nome, 2016.
- GINSBURG, Faye. “Mediating Culture: Indigenous Media, Ethnographic Film, and the Production of Identity,” in Fields of Vision: Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography, Leslie Devereaux and Roger Hillman, eds., University of California Press, 1995
- GINSBURG, Faye. Screen Memories: Resignifying the Traditional in Indigenous Media. IN: Media Worlds: Anthropolgy on new terrain. Los Angeles: University of California Press, 2002
- GINSBURG, Faye. Native Inteligence. IN BANKS, M. & RUBY, J. Made to Be Seen. Chicago: The University Chicago Press, 2011.
- GUERREIRO, Antonio. Ancestrais e suas sombras: uma etnografia da chefia Kalapalo e seu ritual mortuário. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.
- HECKENBERGER, Michael. Epidemias, Indios Bravos e Brancos. IN : FRANCHETTO, B. e HECKENBERGER, M. (orgs.) Os Povos do Alto Xingu: história e cultura. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, pp.21-62, 2001a.
- HECKENBERGER, Michael. Estrutura, história e transformação: a cultura xinguana na longue durée, 1000-2000 d.C. IN : FRANCHETTO, B. e
- HECKENBERGER, M. (orgs.) Os Povos do Alto Xingu: história e cultura. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, pp.21-62, 2001b.
- HIKJJI, Rose Satiko G. Rouch compartilhado: Premonições e provocações para um antropologia contemporânea. Iluminuras, Porto Alegre, v.14, n.32, p.113-122, jan./jun. 2013
- NOVO, Marina Pereira. “Esse E O Meu Patikula”: Uma Etnografia Do Dinheiro E Outras Coisas Entre Os Kalapalo De Aiha. Tese de Doutorado PPGAS UFSCAR, São Carlos, 2018
- PRINS, Visual Media and the Primitivist Perplex: Colonial Fantasies, Indigenous Imagination, and Advocacy in North America IN: GINSBURG, Faye (org) Media Worlds: Anthropolgy on new terrain. Los Angeles: University of California Press, 2002
- RAMOS, Fernão Pessoa. Mas Afinal... o que É Mesmo Documentário?. São Paulo: Editora Senac, 2013.
- ROUCH, Jean. The camera and Man. In: CINE-ETNOGRAPH/ Jean Rouch ; edited and translated by Steven Feld.. Visible evidence . v. 13. 2003.
- SAHLINS, Marshall. O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: In: Maná, Rio de Janeiro, v. 3, n.1, p. 41-73, 1997.
- SERBER, Luiza de Paulo Souza. Regimes De Produção E Circulação Imagética No Território Indígena Do Xingu. Dissertação de Mestrado. Campinas IFCH - UNICAMP, 2018
- SJÖBERG, Johannes. “The Ethnofiction in Theory and Practice”. In: Nafa Network, v. 13, n. 3A, 2006.
- STRAUSS, Claude Lévi. História de lince, São Paulo, Companhia das Letras: 1993.
- SHOHAT, Ella e STAM, Robert. Critica da imagem eurocentrica: Multiculturalismo e Representação. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. O Marmore e a Murta. IN: A inconstância da Alma Selvagem. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

VI - ABERTURA RADICAL E ENGAJAMENTO DO PÚBLICO NOS PROCESSOS DECISÓRIOS

O que torna a arte ou um projeto político verdadeiramente públicos? Como recusar o fechamento da forma, abrir-se ao inesperado e construir uma obra coletiva e democraticamente? Neste grupo iremos trabalhar a partir de práticas artísticas e/ou políticas que engajem o(s) público(s) nos processos de criação, a ponto de transformá-los. Interessam desde projetos artísticos cuja ênfase está no processo e não em produtos finais até a configuração de políticas públicas de Cultura, como foi o processo de criação da Lei de Fomento ao Teatro em São Paulo no início dos anos 2000. Também interessam práticas documentárias onde não há separação entre autores e sujeitos retratados. A noção de “abertura radical” presente no título não se refere à obra aberta a diferentes interpretações, mas à obra cuja forma não é pré-determinada.

Coordenação: Graziela Kunsch.

“Ler os públicos e seus “atos de recepção” em artes visuais” Diogo de Moraes (Sesc SP) 266

“Espaço e performatividade: laboratório Fonteiras Permeáveis” Vera Império Hamburger (USP) 271

LER OS PÚBLICOS E SEUS “ATOS DE RECEPÇÃO” EM ARTES VISUAIS

Diogo de MORAES

Sesc São Paulo

diogodemoraes@gmail.com

RESUMO

Esta comunicação se inscreve no âmbito dos estudos de público, elegendo as artes visuais como terreno de investigação e intervenção. Com foco na performatividade dos públicos, sua relação com o campo artístico se dá pelo viés da mediação cultural, a partir de abordagem interdisciplinar. Nesse sentido, dialoga com a história e crítica da arte, sociologia da cultura, filosofia política e educação em arte, cotejando contribuições daí provenientes com situações protagonizadas pelos públicos das práticas em artes visuais. Ao tecer esses cruzamentos, a comunicação aponta para critérios e ferramentas voltados à leitura e à compreensão dos “atos de recepção” dos públicos, em atenção às suas singularidades e às problemáticas que trazem à tona. Para isso, problematiza as narrativas historiográficas predominantes e suas respectivas categorias acerca da inclusão do espectador no escopo dos trabalhos de arte, seja como participante, interator ou colaborador. Em lugar de apenas reiterar identificações representativas das premissas dos artistas, apostase no discernimento e nomeação de posições em função das formas emergentes de recepção e respostas dos públicos aos trabalhos de arte.

PALAVRAS-CHAVE: públicos, atos de recepção, artes visuais.

RESUMO EXPANDIDO

Nas narrativas historiográficas que procuram dar conta do processo de inclusão dos públicos no escopo das práticas em artes visuais, estes são comumente aludidos de maneira genérica, *como se* o seu estatuto e a natureza do seu envolvimento com tais práticas correspondessem a desdobramentos automáticos e diretos das proposições dos artistas. A essas narrativas parece não importar tanto a verificação dos modos como tais proposições são efetivamente recebidas e apropriadas por seus destinatários, na medida em que os mesmos figuram como meros coadjuvantes em relatos que insistem em desaparecer com as particularidades de suas reações e respostas aos “chamados” dos artistas.

Esse tipo de sumarização costuma lançar mão de categorias tão abrangentes quanto abstratas, em prejuízo de especificidades (e embaralhamentos) que pudesse emergir da relação público-obra, a cada ocorrência – algo da ordem do singular. Representadas por emblemas como *espectador, participante, interator, colaborador*, essas acepções são frequentemente usadas em sentido linear e progressivo, quando não substitutivo. Essa lógica enviesada pode ser notada, por exemplo, no ensaio de Julio Plaza, “Arte e interatividade: autor-obra-recepção”, no qual o artista e professor traça uma genealogia da arte interativa no século XX, com foco exclusivo nos propósitos que orientam certas vertentes das artes visuais.

Embora a sistematização das modalidades de envolvimento dos públicos com as obras e

experiências propostas pelos artistas mostre-se útil da perspectiva da *produção*, ela se revela amiúde insuficiente do ponto de vista da sua *recepção* e das respectivas formas de apropriação e uso pelos públicos, particularmente quando consideramos o caráter emergente e imprevisível dessas interações – dada a natureza eminentemente relacional da arte (Bourriaud). Além disso, o pretenso avanço da condição “a” para a condição “b”, em que uma se sobrepujaria à outra, negligencia o fato de que as categorias mencionadas (e as disposições que lhes subjazem) podem conviver entre si, complexificando-se. Mais do que isso, a *esquematização desses papéis conforme os intentos dos artistas perde, via de regra, a oportunidade de discernir e nomear posições em função das formas emergentes de recepção e resposta dos próprios públicos* – justamente aqueles a quem se atribuem externamente essas categorias. Cabe, portanto, nos ocuparmos da elaboração de categorias em sintonia não apenas com as proposições artísticas, mas também, e sobretudo, com a *performatividade dos públicos* frente a elas, com especial atenção aos públicos *não especializados* e ao seu *saber leigo*.

Tal busca assenta-se no princípio elementar de que tornar-se público de um objeto artístico, mesmo quando se trata da contemplação de uma pintura, pressupõe o “*ato de constituir-se como observador*” (grifo nosso), conforme os termos do historiador da arte T. J. Clark. Esse “ato” junto à obra artística implica, a cada caso, uma *performatividade específica*. É ela que nos interessa investigar, na medida em que traz consigo disposições, formulações, demandas e juízos dos públicos.

Nota-se, por outro lado, que ao priorizar as premissas dos artistas as abordagens que privilegiam suas intenções tendem a não pensar e problematizar: (1) a vocação das práticas artísticas no que tange à antecipação e ao direcionamento das condutas daqueles que com elas se envolvem, no sentido de mobilizá-los em determinada direção, o que significa exercer poder (Foucault), e (2) as singularidades potencialmente emergidas desse envolvimento, ou afastamento, que não raro desviam-se das pressuposições e expectativas dos artistas, *frustrando-as* em alguma medida. Tais desvios incluem, ainda, gestos oposicionais ou de recusa, quando segmentos do público se indispõem com (e, em alguns casos, se insurgem contra) trabalhos e exposições de arte, em função de choques de valores e divergências na compreensão do que seja *arte*, conforme as análises da socióloga Natalie Heinich presentes em “A arte contemporânea exposta às rejeições”. Algo que, aliás, se pôde observar nos recentes ataques e tentativas de censura a exposições de arte por parte de segmentos do público, em diferentes instituições e cidades brasileiras – os quais tiveram seu auge no segundo semestre de 2017.

Ademais, a *mobilização dos públicos* pelos artistas é, em si mesma, problemática, como aponta Jacques Rancière no texto “O espectador emancipado”. Nessa análise, que tem as artes cênicas como objeto, o filósofo detalha sua suspeita em torno de um princípio altamente influente no campo artístico-cultural a partir do século XX: a crença de que “o espectador deve ser retirado da posição de observador”. Rancière, por sua vez, revisita criticamente a ideia de que “é um mal ser espectador”, máxima calcada na oposição entre o *fato conhecer* e o *ato de olhar*, com a famigerada desvantagem para o segundo. Daí as buscas por outro teatro, “um teatro sem espectadores”, em que estes abandonassem o jogo de sedução das imagens, para se tornarem

(ideal e hipoteticamente) *participantes ativos*. Tal ênfase pode ser verificada, por exemplo, nas obras de Antonin Artaud e Bertolt Brecht. Ao abolir a posição do espectador, contudo, esse teatro concorreria não para a emancipação, mas para o *embrutecimento* dos públicos, de acordo com o autor, na medida em que a pretensa *sapiência e operatividade* de uns (os artistas) se sobreporiam à suposta *ignorância e inércia* de outros (os públicos), reiterando-as a seu modo.

Algo dessa abdicação da posição de observador reservada ao público também se dá em certas proposições desenvolvidas no campo das artes visuais, que tomam para si a tarefa de convocar e mobilizar seus públicos. Olhando para a arte brasileira da segunda metade do século XX e início do século XXI, podemos nos reportar às seguintes referências: as obras participativas propostas pelos artistas neoconcretos, os happenings iconoclastas do Grupo Rex, as instalações interativas da chamada “arte tecnológica” e, ainda, as colaborações agenciadas por artistas como Ricardo Basbaum, Jorge Menna Barreto e Graziela Kunsch, para citar alguns exemplos.

Interessa-nos, contudo, *investigar algo que venha ocorrer para além (ou talvez aquém) das “prescrições” de fruição, envolvimento ou mobilização contidas, de maneira mais ou menos declarada, em trabalhos e curadorias de arte* – não apenas os de caráter abertamente participativo, mas também os de viés contemplativo, que não deixam de conter “instruções” de como o observador deve se portar e proceder. Para tal, cumpre não apenas trazer à tona as formas imprevisíveis e estranhas de relação dos públicos com tais criações e proposições, como também *delinear critérios, forjar categorias e constituir ferramentas capazes de conferir legibilidade e circulação aos comportamentos e enunciados manifestos em seus “atos de recepção”* – o que envolve registrar, contextualizar, interpretar, traduzir e repercutir as respostas dos públicos àquilo que lhes é apresentado como oportunidade de fruir objetos e experienciar vivências de natureza artística. Implica, além disso, o fomento de instâncias de mediação (enquanto esferas públicas temporárias) dispostas a lidar com desencaixes e controvérsias que emergem dessas situações.

Essa manobra conceitual exige, antes de tudo, o esforço por compreender a condição dos públicos em bases alternativas às dos relatos predominantes em arte. Ou seja, investir noutra concepção acerca daqueles e, por conseguinte, fazer-se disponível para lidar com os *modos estranhos* de como eles possam se relacionar com os trabalhos de arte e, também, com as curadorias e instituições que os exibem e legitimam. Referimo-nos a uma compreensão baseada na natureza *contingencial, discursiva e emergente* da experiência de se *fazer* público de objetos e vivências artísticas, desdobrada em mais ou menos atenção e dedicação a eles, mas também em entrelaçamentos, responsividades, recusas e negociações simbólicas praticados por indivíduos e grupos que se *auto-organizam* como públicos (ou contrapúblicos) a partir de suas próprias disposições, interesses, repertórios e agendas. Quem favorece essa outra compreensão, aberta às idiossincrasias dos “atos de recepção”, é o crítico literário Michael Warner, com seu estudo *Públicos y contrapúblicos*.

Tal perspectiva nos possibilitaria construir uma abordagem afeita menos às *identidades prévias* – denotadas por categorias abstratas, definidas *a priori* e à revelia da experiência – do que aos *processos de identificação (e estranhamento)* – conotados por categorias vivenciais, formuladas

com base na experiência. Algo disso vem sendo ensaiado por nós em trabalhos recentes,¹ nos quais procuramos testar designações baseadas nas disposições dos públicos e em seus respectivos “atos de recepção” frente a práticas artísticas e ofertas institucionais no campo das artes visuais. Aludimos, por exemplo, às noções de *intérpretes ativos, agentes destinatários e públicos controversos*.

A *abertura* às formas emergentes (às vezes espinhosas) de recepção e atuação dos públicos nos permite cotejar distintas expectativas, perspectivas e “regimes de sensibilidade”, para usar mais um termo de Rancière. Ao lidar com a singularidade de seus “atos de recepção”, buscamos evitar a idealização da posição e conduta dos públicos, para, por outro lado, criar condições favoráveis à percepção, à compreensão e à mediação de disposições e condutas frequentemente inconciliáveis – não no sentido de sobrepor-las ou apaziguá-las, mas de reconhecer e sustentar suas *diferenças*. Isso significa conferir consequência a elas e, assim, contribuir para a complexificação dos debates que possam despertar.

Em tempos de acirradas guerras culturais – em que as pautas morais e comportamentais adentram os ambientes de exibição e difusão da produção artística, neles inscrevendo diferentes reivindicações –, precisamos ainda pensar na importância de se traçar, a cada caso observado, linhas de demarcação e distinção entre os atos legítimos e ilegítimos de recepção dos públicos. Tais linhas devem ser traçadas, a nosso ver, não tanto do ponto de vista da arte e de suas intencionalidades e saberes específicos, ou não apenas deles, mas também da perspectiva do rito democrático e de seus princípios elementares, levando em conta a heterogeneidade dos valores, posições políticas, crenças e repertórios mobilizados e explicitados nos momentos em que os públicos se relacionam com obras, exposições e demais ofertas institucionais em arte. Reportamo-nos, aqui, aos possíveis enfrentamentos e disruptões protagonizados pelos públicos em contextos de exibição de arte – enquanto âmbito pertencente à *esfera pública*, onde a diversidade, o estranhamento e o dissenso devem ter lugar e ser trabalhados.

É a filósofa política Chantal Mouffe quem nos lembra, nesse sentido, que os conflitos e antagonismos representam condições imprescindíveis para a vigência do processo democrático. Contudo, para que não se degradem em ataques meramente violentos e destrutivos, esses desacordos devem respeitar as premissas democráticas, despindo-se de impulsos intolerantes, beligerantes, censores e opressivos – de modo a preservar e garantir espaço para as disputas argumentativas e narrativas. Caso contrário, estarão situados do lado de lá da linha demarcatória do que é defensável em termos democráticos, sendo descreditados como atitudes ilegítimas – ainda que essas fronteiras possam ser repensadas, retraçadas e repactuadas.

Em suma, cumpre desenvolvermos marcos teóricos e instrumentos conceituais propícios à

1 Entre 2015-17, produzimos a dissertação de mestrado Públcos em emergência: modos de usar ofertas institucionais e práticas artísticas. Apresentada ao PPGAV/ECA-USP, na Linha de Poéticas Visuais, a pesquisa foi complementada por um processo documentário intitulado Diário do busão: visitas escolares a instituições artísticas. Disponível em: <<https://bit.ly/2oDjIVn>>. Além disso, em 2018, realizamos a entrevista “Públcos controversos”, com a crítica e curadora Daniela Labra. Publicada no dossiê Censura e Políticas Culturais, do periódico Políticas Culturais em Revista (UFBA), a entrevista analisa as reações de ataque, por segmentos do público, a obras e eventos artísticos durante o segundo semestre de 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2tiIL28>>. Acessos em: 24 jun. 2019.

visibilização e à *leitura* dos “atos de recepção” dos públicos das práticas em artes visuais, com o fito de fomentar e subsidiar formas de mediação entre diferentes instâncias e agentes. Nesse caso, trata-se de praticar um tipo de mediação cultural comprometido não apenas com a conexão positivada (e pressuposta) dos públicos com as criações e proposições de artistas, curadores, educadores, gestores etc., mas também, e principalmente, disposto a lidar com a negatividade das disjunções surgidas desses encontros, e desencontros.

BIBLIOGRAFIA

- BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk, 2013.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- CLARK, T. J. **Modernismos**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: RABINOW, Paul; DREYFUS, Hubert. **Michel Foucault**: uma trajetória filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica. São Paulo: Forense Universitária, 1995. p. 231-249.
- HEINICH, Nathalie. A arte contemporânea exposta às rejeições: contribuição a uma sociologia dos valores. **Observatório Itaú Cultural**, São Paulo, n. 12 (Os públicos da cultura: desafios contemporâneos), p. 77-90, 2011.
- HONORATO, Cayo. Dos “públicos no plural” a uma pluralidade das concepções de públicos, 2013, p. 1-17. Disponível em: <<https://bit.ly/2rBQfhf>>. Acesso em: 23 mai. 2019.
- MOUFFE, Chantal. **Sobre o político**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015.
- PLAZA, Julio. Arte e interatividade: autor-obra-recepção. **Ars**, São Paulo, n. 2, p. 9-29, 2003.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- STEINBERG, Leo. A arte contemporânea e a situação de seu público. In: _____. **Outros critérios**. São Paulo: Cosac Naify 2008. p. 21-37.
- WARNER, Michael. **Públicos y contrapúblicos**. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2008.

ESPAÇO E PERFORMATIVIDADE: LABORATÓRIO FRONTEIRAS PERMEÁVEIS

Vera Império Hamburger

Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAU.USP

Área de Concentração: Projeto, Espaço e Cultura

veraihamburger@gmail.com

RESUMO

O objetivo deste texto é discutir o espaço da cena como linguagem capaz de elaborar narrativas próprias na construção, além de associar-se a outras formas de expressão. Se a Cenografia foi tradicionalmente vista como mero elemento de apoio à dramaturgia ou à ação do ator, seja no teatro ou cinema, temos hoje novos paradigmas de atuação para a construção do lugar da cena. Pretendemos, através da análise sobre o Laboratório Fronteiras Permeáveis, principal objeto da investigação em andamento, trazer a debate a capacidade de a cenografia atuar de forma autônoma como elemento central de ações performáticas. Nossa proposta de escrita é entrelaçar a pesquisa que vimos desenvolvendo, ao debate que reúne cenógrafos no principal **fórum** mundial sobre cenografia, a Quadrienal de Praga, da qual o projeto partipou em 2011, e na publicação *Scenography Expanded: Na Introduction to Contemporary Performance Design*¹, além de discussões em andamento no meio da “Teoria da Performance” apresentadas pelo artista e professor da Concordia University Research de Montreal, Chris Salter.

Palavras Chave: direção de arte, cenografia, performance, experiência estética, cinema, artes cênicas.

RESUMO EXPANDIDO

a configuração do espaço como forma de expressão humana, a partir de um impulso íntimo - como a pintura, a escultura, a música, a poesia - não existe segundo conceitos correntes. No entanto, só uma tal concepção constituiria o envolvimento correto do problema da configuração espacial².

(Moholy-Nagy)

Em um momento em que cenografia e arquitetura se confundem no cotidiano das cidades; cidadãos e personagens convivem em ambiente do presente como se fora natural, discutimos o desenho do espaço como agente fundamental da organização do homem em sociedade e sua relação com o meio em que vive. Entre cidades espetacularizadas e populações tolhidas de sua própria identidade, acreditamos que o debate sobre a experiência do espaço como valor essencial à vida e portanto, à arte, faz-se necessário seja quando tratamos da construção de universos ficcionais ou no plano da realidade.

1 MCKINNEY, J. e PALMER, S. (org) *Scenography Expanded: An Introduction to Contemporary Performance Design*. Londres: Bloomsbury Methuen Drama, 2017.

2 MOHOLY-NAGY, L. *Do Material à Arquitetura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2005, p. 215. (o autor usa uma forma própria de escrita)

A contínua invenção tecnológica provoca, a cada tempo e cultura, a criação de novas formas de conexão espaço-temporal, envolvendo questões fundamentais ao homem e ao mundo do qual faz parte. Corporificação, território, presença e materialidade ganham protagonismo em discussões presentes às mais diversas áreas do conhecimento. Cientistas sociais, biólogos, físicos, economistas, arquitetos e artistas abandonam o modo analítico como modo principal de investigação, para adotar práticas experienciais multidisciplinares como método fundamental de pesquisa.

Análises baseadas na performatividade inauguram, na cultura ocidental, “novas formas no ver o mundo” (SALTER, 2010, p. xxi) e consequentemente, novos sentidos para o conceito de espaço de cena, seja em aspectos artísticos ou no lido cotidiano. Termo que se aplica em significados diversos, a palavra *performance* é muitas vezes associada à questões de “eficiência, rendimento e utilidade” (POLICARPO, 2019, , p.02) Porém, quando se tratam de estudos sócio culturais adquire amplitude multidisciplinar. Clayton Policarpo, no artigo *Performatividade na arte, entre o corpo e o objeto*, considera que “a performance tem sido utilizada de maneira ampla, desde a década de 1950, para denotar a conexão entre ações práticas, situações encenadas e o processo geral civilizatório”. (POLICARPO, 2019, p.02).

A discussão engloba definições sobre os meios de percepção do homem sobre as coisas neste mundo, assim como formas de inscrição. Revê questões relativas à produção de sentido frente à potencialidade da presença, efeitos da ação, e propõe, desenvolvendo métodos não hermenêuticos de significação, abrir espaço para outras instâncias de sensibilidade envolvidas na convivência junto à matéria. O homem é enfim retirado da posição central, dominadora e “independente”, para tornar-se elemento componente da natureza. Dessa forma, passa-se a entender o indivíduo como membro participante de uma rede de circuitos (ou sistemas) composta por seres animados e não animados. Conceito aplicado em culturas pré-modernas, como chama a atenção o antropólogo Bruno Latour que diz **não existir** distância entre animismo humano e não humano. Este abismo é resultado da grande divisão construída artificialmente na modernidade. Para o autor, as sociedades pré-modernas misturam tudo: a natureza, o homem e a fatura do homem, o mundo é criado enquanto o humano o ordena, codifica e comunica, e vice versa.

A **ambiência é apontada** como principal agente do “processo de construção de identidade social”, pelo sociólogo Erving Goffman, sendo a experiência da vida uma espécie de “performance, baseada em atos rotineiros e modos de interação social formatados pelo contato que temos com o ambiente cotidiano” (GOFFMAN, 1956, p.13). Se para Dewey, a experiência adquire qualidade estética no processo de sua elaboração, atuando diretamente na formação do indivíduo, para Goffman a estruturação do ser se dá por meio de experiências performáticas, baseada na interação corpo-ambiência.

“Contemporânea aos estudos de Goffman, a pesquisa do linguista inglês John L. Austin, utiliza pela primeira vez o termo ‘performativo’. Em *How to Do Things With Words*, 1959, Austin enfatiza

a performance" (POLICARPO, 2019, p.02) como um modo de ação, que não apenas descreve ou representa atos, mas produz algo. "Os estudos promovidos por Goffman e Austin criaram a base para a teoria de gênero desenvolvida pela filósofa americana Judith Butler" (POLICARPO, 2019, p.09). No livro *Gender Trouble*, publicado em 1990, a autora apresenta as questões de identidade e performatividade como aspectos interligados ao processo fundamental da constituição do ser, com foco na análise da sexualidade. Em tal perspectiva, a identidade de cada indivíduo e lugar passa a não ser ontológica, estável e pré-definida, mas, sim algo construído no tempo, através de ações de especial apreensão ou atos performativos.

Em contraposição ao domínio da retórica narrativa e da análise de dados como modo de pesquisa, a Teoria da Performance, apresenta pontos compartilhados pela investigação em andamento. Através da performance e da investigação teórica/histórica, pretendemos conferir a experiência de construção espaço-tempo-corporal como ato performativo, seja na conformação da cena ficcional, ou no plano da realidade. Em um e outro, universos espaço-visuais são construídos por experiência comum, a partir de sujeitos diversos.

Linguagem híbrida por natureza, o desenho do espaço é elemento entre. Entre real e imaginário, entre presente e outros tempo-lugares. Em trajetória de contínua transformação a matéria se refaz a cada mínimo movimento. Atuando sobre a percepção sutil, é elemento entre. Entre real e imaginário, entre o presente e outros tempo-lugares. Cena-imagem-som que se torna memória, por ação performativa própria.

Reconhecendo na materialidade meio de conexões especiais ao homem em sua compreensão sobre a vida e as coisas do mundo, alinhamo-nos a pesquisas artísticas presentes nas diversas áreas da atualidade. Propomos a construção a partir da corporeidade como experiência estética. Em sintonia com as palavras da profa. Paola Jacques, sugerimos que a "arte seja reconhecida como locus da experiência", promovendo "percepções espaço-temporais muito mais complexas do que sugerem os efeitos moralizadores e individualistas normalmente atribuídos à contemplação cenográfica". (JACQUES e BRITO, 2009, p.337).

No Laboratório Fronteiras Permeáveis, a obra é o jogo de construção do lugar, em ação coletiva, multimídia e transdisciplinar. A elaboração espaço-visual é o fio condutor de um fazer artístico-estético, assim como elemento fundamental para a formação do ser cidadão. Propomos a experiência da elaboração da forma espacial a partir da corporeidade como experiência estética - meio de transformação sensível, afetivo e cognitivo.

Breve descrição

O Laboratório Fronteiras Permeáveis investiga o desenho do espaço como linguagem, propondo a vivência direta do corpo no espaço-tempo como forma de pesquisa estética, treino artístico e desenvolvimento ético. A prática coletiva multidisciplinar, livre de pressupostos interpretativos é o principal eixo de trabalho. No atelier ou em meio ao espaço público os componentes espaço-

visuais e da dinâmica de cena apresentam-se ao participante por presença, constituindo-se em mote para a ação criadora. A ação é realizada sobre diversas mídias. Entre exercícios de aequicimento e criação, a vivência é reformulada a cada edição, a partir dos seguintes movimentos:

Da experiência à forma

Em ambiente neutro, materiais de uso cotidiano são disponibilizados aos participantes para a fabricação do lugar, assim como recursos de iluminação, sonorização e equipamentos de captação e projeção da imagem. As experimentações intercalam construção, observação, ensaios corporais e reforma. A base do trabalho é a improvisação. A cada jogo elementos primordiais do desenho do espaço serão o ponto de partida para o desenvolvimento de uma instalação, no qual os participantes revezam as posições de construtores, iluminadores, sonoplastas, atuantes e espectadores.

Ponto e linha entram no tabuleiro em jogadas de regra simples e em também através da ordenação geométrica. O volume é **reconhecido** como objeto e **módulo** construtivo de novos volumes. A superfície mostra-se como trama de luz, cor e matéria. O tecido, a caixa rígida, a inóspita fita crepe ou o plástico emprestam-se como matéria ao experimento, em testes de elasticidade e forma, brilho e transparência. A fatura de cada percurso constrói relações de escala e peso, contrastes e harmonias. O construtor visualiza **composições** e reinventa movimentos. Em sonoridade especial relaciona-se com o gesto e o deslocamento, experimentando novas formas e visualidade entre o fazer e usufruir. A sobreposição entre as peças se dá no tempo. Artistas convidados atuam nas áreas de iluminação, sonoplastia e fotografia, também com base no improviso.

Da arquitetura ao personagem

Retirado da situação de isolamento proposto no módulo anterior, o participante é convidado a comparecer como visitante-pesquisador a local público. Depois da abstração, a realidade; depois do isolamento, a convivência junto ao espaço presente à matéria do cotidiano; depois do grupo constituído como tal, o contato junto aos habitantes de um território específico, uma comunidade. O desenho e a captação de imagem e som são propostos como forma de apropriação, anotação e reflexão pessoal, assim como meio de comunicação entre o grupo. Por fim os participantes elaboram um projeto ou ensaiam ações performáticas. A reflexão conceitual finaliza a experiência. O ciclo se fecha.

O **método foi desenvolvido** na prática do ensino em escolas de curso livre, universidades e eventos culturais no Brasil e exterior. A cada experiência, um grupo diferente atuou em condições de laboratório, imprimindo resultados únicos na fatura de percursos áudio-táteis-visuais.

Por meio da prática, podemos reconhecer pontos indicados pelos pesquisadores-cenógrafos reunidos por J. McKinney e S. Palmer na publicação *Scenography Expanded: An Introduction to Contemporary Performance Design*, 2017. Em visão compartilhada, o desenho do espaço é encontro e troca. Linguagem autônoma, exerce função social primordial, seja no universo do espetáculo ou

no plano da realidade. Intermeio entre espaço, som, luz e movimento, o “lugar” é capaz de construir situações interessantes e especiais, portanto, transformadoras. Através do Laboratório conferimos a capacidade do desenho do espaço de atuar independente de texto ou representação. Sem dúvida, surge novo campo de atuação para o espaço na experiência artística-estética, no qual passa a ocupar posição motriz principal. Para os autores consultados, “Cenografia expandida”, pois que além da narrativa. De toda maneira, o espaço é corpo é tempo, é performativo.

Para a visualização de experiências recomenda-se a visita ao Programa <<https://www.dropbox.com/s/9flq7qzrhwbsypl/Lab%20Fronteiras%20Perme%C3%A1veis.pdf?dl=0>> e Filmes -resultados: *LFP.USP2013* <<https://vimeo.com/158203292>> e *LFP.ProAC.2016* <<https://vimeo.com/176260227>>, eventos que contaram, respectivamente, com o apoio da ECA USP e da Secretaria da Cultura Do Estado de São Paulo

Bibliografia

- APPIA, A. *A Obra de Arte Viva*. Trad. Redondo Jr. Lisboa: Ed. Arcádia, s/d.
- BERENSTEIN, P.J. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- CARERI, F. *Walkscapes, o caminhar como prática estética*. São Paulo: Editora G.Gili, 2013.
- CRAIG, E.G. *On the Art of the theatre*. London and NY: Routledge, 2009
- EUCLIDES. **Os elementos**. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- DEWEY, J. *Arte como experiência*. Org. Jo Ann Boydston; tradução Vera Ribeiro. São Paulo, Martins Fontes, 2010.
- GUMBRECHT, H.U. *Produção de Presença, o que o sentido não consegue transmitir*. RJ, Editora PUC -RIO e Contraponto, 2010.
- LEHMANN, H.T. *Teatro Pós Dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- MCKINNEY, J. e PALMER, S. (org) *Scenography Expanded: An Introduction to Contemporary Performance Design*. Londres: Bloomsbury, 2017.
- MOHOLY-NAGY, László. *Do Material à Arquitetura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.
- SALTER, C. *Entangled: Technology and the Transformation of Performance*. Cambridge: The MIT Press, 2010.

Artigos

- POLICARPO, C. *Performatividade na arte: entre o corpo e o objeto*[1]. Disponível em: <<https://transobjeto.wordpress.com/2017/07/31/performatividade-na-arte/>>, 24/07/2019.
- JACQUES, P.B. e BRITTO, F.D. *Corpocidade: Arte enquanto micro-resistência urbana*. Disponível em: *Fractal: Revista de Psicologia*, v. 21 – n. 2, p. 337-350, Maio/Ago. 2009<<http://www.scielo.br/pdf/fractal/v21n2/10.pdf>>, 24/07/2019.

VII - MATERIALIDADE DO CINEMA

O GT se propõe a abrigar reflexões acerca das materialidades decorrentes de ações envolvidas na estruturação do profilmico e na definição de suportes e registros que implicam na construção da visualidade, interferindo na forma final da obra audiovisual na América Latina. Tais escolhas, que repercutem diretamente na estética, integram o processo de criação e estabelecem diálogo com a forma fílmica. Considerando as particularidades do fazer audiovisual no contexto latino-americano, o exame das soluções envolvidas no trabalho das diversas equipes/instâncias de criação da obra audiovisual contribui para uma expansão, tanto dos paradigmas de análise da imagem quanto do repertório estético da cinematografia da região. Dentre as questões enfocadas no GT estão estudos sobre cor, textura, espaço, luz, assim como outros elementos que compõem o conjunto de propostas estilísticas que materializam o audiovisual, a partir de escolhas decorrentes da direção de arte, direção de fotografia e outras, em formatos ficcionais, documentais, experimentais ou híbridos.

Coordenação: Elizabeth Jacob, Nivea Faria de Souza e Tainá Xavier.

“A comunicação visual da direção de arte no cinema nacional: o caso de *O Homem do Futuro*” Priscila Gomes Freire (Univ. Estácio de Sá) 277

“Direção de arte em *Zama* e *Joaquim* como materialização de identidades híbridas latino-americanas” Tainá Xavier (UNILA/ UFF) 282

“Direção de arte: entre representação e experiência” Vera Império Hamburguer (USP) 288

A COMUNICAÇÃO VISUAL DA DIREÇÃO DE ARTE NO CINEMA NACIONAL: O CASO DE O HOMEM DO FUTURO

Priscila Gomes FREIRE
Universidade Estácio de Sá
priscilagomesfreire.br@gmail.com

RESUMO

Este artigo objetiva as possibilidades de diálogo advindo da composição imagética da direção de arte, bem como sua relevância na contribuição à fartas comunicabilidades, no cinema nacional, a partir do uso central, comparativo e analítico do “O homem do futuro”, desdobrando o campo de investigação para outras obras nacionais. Possibilitando as disponibilidades entre objeto referencial cultural teórico às diferentes conceituações da linguagem visual, da arte, dentro da cinematografia brasileira, acerca da competência visual e formação de composições, entre períodos, estilos, cores e formas. Essa análise aborda haveres antropológicos, espelhados nas produções audiovisuais. Figurinos, bem como cenografias, apresentado nas diversas composições da direção de arte, as possibilidades que se estabelecem quando justapostos, harmonicamente, exaltando um tema.

PALAVRAS-CHAVE: Arte. Comunicação. Direção. Cenografia. Figurino. Cinema. Brasil

RESUMO EXPANDIDO

INTRODUÇÃO:

O cinema é um espetáculo de imagens “perfeitas”, e/ou espelhadas à realidade. Existem uma infinidade de códigos visuais produzidos pela indústria cinematográfica e legitimados pelas instituições competentes e que hoje pertencem à cultura, de modo geral. A experiência proporcionada pelo cinema ao espectador mobiliza e difunde a informação, aproximando o sujeito à experiência de conhecer outras realidades, regiões e culturas, proporcionando a possibilidade de uma viagem sem sair do lugar. Hoje, ele é origem de conhecimento e pesquisa servindo mais do que ilustrar acontecimentos, mas para reafirmar e contextualizar determinados saberes ou ainda despertar ao público a curiosidade para futuras investigações, proporcionando novas experiências, produzindo novos significados e alterando a maneira com que o indivíduo se apropria do mundo.

Quando diz-se sobre direção de arte, refere-se a concepção do ambiente plástico de um filme, compreendendo que este é composto tanto pelas características formais do espaço e objetos quanto pela caracterização das figuras em cena. A partir do roteiro, o diretor de arte baliza as escolhas sobre a arquitetura e os demais elementos cênicos, delineando e orientando os trabalhos de cenografia, figurino, maquiagem e efeitos especiais. Colabora, assim, em conjunto com o diretor e o diretor de fotografia, na criação de atmosferas particulares a cada momento do filme e na impressão de significados visuais que extrapolam a narrativa. (HAMBURGER, 2014, p.18)

Com o cinema se conhece civilizações, épocas distintas, remotas, outras diferenças em organizações sociais, inclusive aquelas já vivenciadas fisicamente no cotidiano do indivíduo. O aprendizado com a imagem em movimento potencializa e compõem a formação cultural e as percepções

do indivíduo (MORIN, 1997). Dessa maneira, comprehende-se a necessidade de estudo profundo da composição estética formatadora da cena, pois esta ajuda a elucidar a narrativa, facilitando a compreensão, corroborando conceitos e validando a proposta diegética. É nessa configuração de edificar a proposta que a direção de arte se dá e desenvolve-se, com a função de estabelecer uma comunicação visual plausível, contundente com a aconselhada pelo realizador, materializando ideias e textos. A importância do figurino, da cenografia, mediante as pontuações temporais, reitera e dilata a significação entre os domínios das épocas, os detalhes sobre as respectivas idiossincrasias de personalidades, quando se é o mesmo personagem, em meio a outra nova perspectiva psicológica, mediante a outra escolha realizada. Assim como as outras obras, em breve análise, há composições entre períodos, estilos, cores e formas. Essa análise permeia haveres antropológicos.

AS PERSPECTIVAS DA COMUNICAÇÃO VISUAL DA DIREÇÃO DE ARTE:

Nessa perspectiva, a elucidação quanto a imagética do filme “O homem do futuro”, bem como suas construções de arte (cenografia e figurino) estão num contexto histórico emanado que reverbera a concepção sócio-política do país, conjugando, inclusive, as potencialidades de futuro. Nele há um assunto que está diretamente relacionado às viagens no tempo descritas no cinema: o paradoxo temporal. Figurinos meticulosamente produzidos, a fim de apontar para cada período temporal, bem como ainda o uso das cores de cada qual situação.

“O homem do futuro” conta a história de Zero, mediante aos paradoxos. Ele então volta ao passado novamente, agora para corrigir seus erros, priorizando os valores ética e amor.

O HOMEM DO FUTURO

Composições Gradações Temporais – Figurino e Cenografia:

O filme traz figurinos em referências temporais sutis, um cientista complexo que não fica preso no dualismo ético entre o bem e o mal, mas transita entre ambos de acordo com suas vontades humanas e uma tecnologia à mercê dessas vontades. E, com o cuidado nos detalhes espaciais, referentes à períodos ‘cleans’, mais modernos, quanto aos mais ‘poluídos’, com mais informações de objetos, cores e estilo de fotografia.

Assim, observa-se que há três pontos de grande importância a Zero, cada um em seu momento, são o amor, o dinheiro e a ciência; dispostos da seguinte forma ao longo da narrativa. Estes valores estão representados na trama, associados a figuras, temas – tempo e espaço. Em 2011, a expressão facial cansada de Zero, seus ombros arqueados ao andar, suas roupas desalinhadas e amassadas e seu mau humor indicam uma pessoa estressada e descontente, algo que nos é confirmado durante sua aula numa universidade privada. Junto ao flashback do ano de 1991 que mostra Zero como um clássico nerd de filmes da cultura pop (inteligente, gago, tímido e apaixonado pela garota mais bela e popular), é automático o associarmos à típica figura do ‘perdedor’, mesmo quando nos é revelada sua genialidade, exibidos em seu figurino, com as perspectivas cromáticas e respectivas de texturas de seus tecidos. Em contraste, Sandra, no papel de executi-

va, vestida com roupas formais e salto alto, é a figura associada ao dinheiro e ao poder, aspecto confirmado por sua repressão à ousadia de Zero por ter realizado testes não autorizados com o acelerador de partículas, cujos recursos vem de investimentos privados em um fundo de tecnologia montado por ela. No entanto, na versão alternativa de 2011, quando Zero enriquece, sua caracterização é oposta, apresentando postura mais ereta, ternos finos e cabelo penteado; aqui é ele quem detém o poder.

Na sequência final, ao caminhar para fora do tribunal com Panda e Helena, antes de saber que está rico, Zero apresenta um figurino com características duais mas de outra forma: veste terno mais simples, sua postura está mais relaxada e seu cabelo levemente desarrumado. Cada detalhe da com posição do figurino, foi elaborada pensando na forma de reprodução de cada período, respeitando as nuances estéticas e padrões da época de forma minimalista, com o cuidado de não ficasse caricaturesco.

Os Cenários refletem a personalidade de personagens e antecipam reviravoltas: há mudanças acentuadas na espacialização e fotografia de acordo com a cronologia .Em 1991, numa festa universitária à fantasia, em um porão, os ambientes são mal iluminados, os cenários estão sempre repletos de artefatos e/ou pessoas e há uma variedade de cores, seja em objetos ou nas roupas das personagens e figurantes. De modo contrário, no 2011 alternativo é trabalhada uma fotografia de luz predominantemente branca que contrasta com figurinos e objetos de cena, que quando também não brancos, são pretos. Ao contrário do que há no passado, tanto os espaços internos quanto externos são amplos e vazios, o que somado às características da fotografia proporciona aparência clean e tecnológica.

OUTRAS FILMOGRAFIAS: OBSERVAÇÃO SOBRE A CONSTRUÇÃO DA ARTE

1. *O Beijo da Mulher-Aranha* (1985), de Hector Babenco:

O Beijo da Mulher-Aranha foi o primeiro filme brasileiro a usar o termo “Direção de Arte”. Clóvis Bueno (Diretor de Arte de “O beijo da Mulher-Aranha”), tinha um conhecimento totalmente empírico, algo recorrente na atividade: muita gente não tem formação específica na área. A história exibe dois prisioneiros dividem a mesma cela e aprendem a conviver e a se respeitar. Um deles é homossexual e distrai, através das histórias que conta, seu companheiro de cela, um preso político que sofre por estar longe da mulher que ama.

Nessa obra filmica é interessante como a decoração das celas dos personagens do William Hurt e do Raul Julia reflete as suas personalidades. O robe usado pelo personagem do William Hurt concatena muito sobre a sua personalidade. Vira uma verdade daquele personagem. Não poderia ser outra roupa. “Direção de arte, no fundo, é artes plásticas. O cara está pintando aquele quadro que vai ser filmado. O figurino e o cenário, assim como o ator, fazem parte dessa pintura” - Clóvis Bueno.

2. O QUATRILHO (1995), de Fábio Barreto:

O Quatrilho, de Fábio Barreto, baseado no livro homônimo de José Clemente Pozenato (1985), se passa entre 1910 e 1930 e tem como personagens imigrantes italianos. O enredo do filme se desenvolve em 1910, numa comunidade rural de imigrantes italianos no Rio Grande do Sul, dois casais dividem a mesma casa. O tempo faz com que uma das esposas se interesse pelo marido da outra. Ambos decidem fugir e recomeçar uma vida nova, abandonando seus parceiros. Usou-se o corpo histórico, abrangendo vários elementos individuais (corpo histórico em movimento no tempo.) O que o torna novamente um corpo histórico em movimento são as suas mudanças no tempo, seus desdobramentos e seus reflexos.) Muitos elementos de sua trajetória de objeto, manipulado como mutante e híbrido que, felizmente pode se transformar em coisas ou elementos impensáveis.

Ressignificando e desdobrando alegorias através da imagética apresentada. Os objetos utilizados no filme são originais ou réplicas de peças de museu ou acervos pessoais. Tecidos, aviamentos, rendas, enfeites etc., foram adaptadas aos desenhos das roupas. Mediante as pesquisas, e visto que os tecidos utilizados eram pesados e grosseiros, contribuindo para o mal acabamento das roupas, usando como solução: flanelas (para substituir as lãs), mais leves e com padronagens muito semelhantes aos tecidos da época, principalmente depois de envelhecidas. Os linhões e o brim também foram utilizados por seu aspecto rústico e pela facilidade de envelhecimento (por serem fibras naturais). Essa foi uma preocupação presente, utilizar tecidos e aviamentos não sintéticos para possibilitar o melhor tingimento e envelhecimento das peças.

O filme vibra numa paleta de cores histórica/ época, com perspectivas psicológicas e geográficas. Compreendido tantos matizes emocionais, funcionais, afetivos, convencionais, e históricos, que transcendem qualquer tentativa de enquadrá-los dentro do termo “design” ou “arte”, ou “psicologia”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

A direção de arte é um conceito amplo. Refere-se a algo além da contribuição para a visualidade de um filme: de semiótica, de significação, das camadas históricas, antropológicas e psicosociais. O que inclui figurino e cenografia. A composição da impressão imagética trabalha sobre algo que (ainda) não existe, mas que ganha significação mediante aos componentes graduais e proponentes da história.

Os organismos que formam tal corpo, como os grafismos teciduais, cores, formas e estruturas antropológicas, essenciais nesse desdobramento criativo para nova formatação dos nichos roturizados, manifestam-se em vida, a partir do enlace dessas categorias. Sem essas respectivas idiossincrasias, teríamos o total caos, pelo empobrecimento, e, inclusive, inexistência do alicerce de toda criação fílmica.

Contudo, a tríade das obras apresentadas neste, exibe a suma importância do investimento para

o enriquecimento da qualidade na Direção de Arte, através da cenografia e figurino, para amplificação e dilatação do sentido imagético fílmico.

BIBLIOGRAFIA:

- AUMONT, Jacques. A Estética do filme. São Paulo, Campinas, São Paulo: Editora Papirus, 1995.
- AUMONT, Jacques. A imagem, Campinas, SP: Papirus, 1983
- AUMONT, Jacques. O olho interminável – cinema e pintura, São Paulo: Cosac Naify, 2004
- BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política, São Paulo: Brasiliense, 1985
- BUNGARTEN, Vera. A imagem cinematográfica, convergências entre design e cinema. Tese de doutorado, PUC – Rio de Janeiro, 2013 CARNES, Mark C. (org) Passado imperfeito; a história no cinema. Rio de Janeiro: Edit.Afiliada, 1997
- BRUTUCE, Débora Lúcia Viera. A direção de arte e a imagem cinematográfica. Sua inserção no processo de criação do cinema brasileiro dos anos 1990, Dissertação de Mestrado, Niterói, UFF, 2005.
- FARINA, Modesto. Psicodinâmica das cores em comunicação. São Paulo: Editora Edgard Blucher Ltda, 1986
- FONSECA, Pedro Cezar Dutra. Gênesis e precursores do desenvolvimentismo no Brasil. Pesquisa e Debate, 2004.
- _____, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe, (Org.). Verbete “cenografia” in: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe, (Org.). Enciclopédia do Cinema Brasileiro. São Paulo, SENAC São Paulo, 2000.
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.
- HAMBURGUER, Vera. Arte em Cena: A Direção de Arte no Cinema Brasileiro, São Paulo, SENAC São Paulo, 2014
- MORIN, Edgar. O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia sociológica, São Paulo: E Realaizações, 2014
- MUNIZ, Rosane. Vestindo os Nus; O figurino em cena. SENAC Rio, 2004
- POZENATO, José Clemente, O Quatrilho, Porto Alegres: Mercado Aberto, 1995
- RAMOS, F. P. (Org.). Teoria Contemporânea do Cinema. 1 ed. São Paulo: 2005.
- RIBEIRO, Darcy. O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SANTAELLA, L.; NOTH, W. Imagem, cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 1998
- SERRONI, José .Carlos. Cenografia Brasileira - Notas de um cenógrafo. São Paulo, Edições Sesc SP, 2013.
- TARKOVSKI, Andrei. Esculpir o tempo. São Paulo: Martins Fontes, 1990
- XAVIER, Ismail (org.) A experiência do cinema. Rio de Janeiro: edições Graal, 1983.

DIREÇÃO DE ARTE EM ZAMA E JOAQUIM COMO MATERIALIZAÇÃO DE IDENTIDADES HÍBRIDAS LATINO-AMERICANAS

Tainá XAVIER

Universidade da Integração Latino-Americana e Universidade Federal Fluminense
tainaxp@gmail.com

RESUMO

A presente proposta visa analisar as operações estéticas e narrativas envolvidas no processo de materialização mobilizado pela direção de arte na construção do espaço cênico e caracterização das personagens Zama (Daniel Giménez Cacho) e Joaquim (Julio Machado), nos filmes homônimos a esses personagens, lançados em 2017 e dirigidos por Lucrecia Martel e Marcelo Gomes, respectivamente. Por retratarem representantes das coroas Espanhola e Portuguesa nascidos na colônia os filmes apresentam jogos de construção indentitária de seus protagonistas no limite entre a afirmação da distinção do colonizador e suas próprias experiências materiais em território colonial, expressos através de sistemas significantes visuais operados pelos figurinos e caracterização de personagens, ambientação e objetos de cena.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema Latino-Americano; Diferença Colonial; Direção de arte; Zama; Joaquim.

RESUMO EXPANDIDO

Partindo da premissa do filme histórico como representação que traduz “valores e problemas coetâneos à sua produção” (NAPOLITANO, 2007: 65), pretende-se examinar os procedimentos envolvidos na construção dos espaços cênicos e caracterização nos filmes *Zama*¹ (Lucrecia Martel) e *Joaquim* (Marcelo Gomes), ambos de 2017, resultantes de coproduções internacionais e que refletem novos olhares sobre o processo colonial da América-Latina². O filme *Zama* é uma adaptação do romance homônomo publicado em 1956 de autoria do argentino Antonio Di Benedetto, enquanto *Joaquim* lança recria uma parte da vida de Tiradentes, participante de uma das lutas por independência no Brasil colônia e feito herói nacional após sua morte.

A coprodução internacional revelou-se um arranjo potencialmente vantajoso para a produção e circulação de filmes oriundos de países cujos mercados exibidores encontram-se ocupados pelo filme estrangeiro, sendo “uma aliada importante das relações políticas, econômicas e culturais internacionais.” (ROCHA, 2015: 150). O aumento das coproduções na América-Latina coincide com um período de avanço de governos que buscam problematizar o papel geopolítico do

¹ Usaremos a grafia em itálico para referencia aos títulos dos filmes e sem itálico para referência aos nomes das personagens.

² *Zama* é um filme argentino em coprodução com Brasil, Espanha, República Dominicana, França, Holanda, México, Suíça, Suécia, EUA, Portugal e Líbano. *Joaquim* é um filme brasileiro em coprodução com Portugal e Espanha.

subcontinente sendo, parte de políticas mais amplas de cooperação e criação de outros arranjos. Neste período há um aumento da difusão de críticas a modelos epistemológicos eurocêntricos e de revisões das narrativas hegemônicas dos processos coloniais, que estão presentes na gênese das obras analisadas. Nesta análise propomos o exame da construção material pró-filmica como um indicador da diferença colonial, conceito cunhado por Walter Mignolo em *La idea de América Latina* (2007).

Ao se referir à chegada de europeus no continente, a partir de então denominado América, Mignolo aponta a utilização dos termos “descobrimento” ou “invenção” como parte de dois paradigmas distintos, onde o primeiro integra uma perspectiva eurocêntrica que enxerga a “modernidade” como um processo universal e progressivo e o segundo parte de uma abordagem crítica que reconhece, a partir de pensamentos como o de Frantz Fanon e Aníbal Quijano, a “colonialidade” como “o lado escuro da modernidade e perspectiva histórica dos condenados, os marginalizados da história contada desde o ponto-de-vista da modernidade” (MIGNOLO, 2007:30). No processo de escrita da história pelos colonizadores, povos originários e africanos escravizados viram suas línguas, memórias e sistemas conceituais serem encobertos por uma outra geopolítica do conhecimento que impôs línguas e marcos alheios a culturas extremamente diversas entre si. Tal diferença de poder que proporciona aos colonizadores manterem e imporem seus marcos linguísticos e conceituais é o que o autor define como diferença colonial. (Ibid:36)

Zama e Joaquim não são nem indígenas, nem negros, mas tampouco são europeus. Em seus ofícios representam conjuntos de valores cujas origens se dão em bases materiais diferentes de suas experiências na colônia. Desde as primeiras sequências os filmes deixam claras as posições marginais de seus protagonistas: Lucrecia Martel nos apresenta um Don Diego de Zama que olha ao longe, desde a margem de um rio; Marcelo Gomes mostra a cabeça decapitada de Joaquim José da Silva Xavier, enquanto a voz over deste narrador morto, diz ter sido o único a perder a cabeça, “talvez por ser o mais pobre” dos inconfidentes. Uma metáfora que se prestaria bem aos dois protagonistas encerra o breve prólogo de *Zama*, onde se fala de uma espécie de peixes que são repelidos pela água, mas lutam para viver nas margens do rio³.

A demarcação da diferença pode ser exemplificada por alguns diálogos: em *Zama*, o assessor letrado assistente Ventura Prieto, nascido na Espanha (Juan Minujín) afirma que está “cheio de assombro diante de tantos americanos que só querem parecer [espanhóis] e não serem o que são”⁴. Já em *Joaquim* o alferes português Matias (Nuno Lopes) afirma que “No Brasil, todos

3 “Hay un pez que pasa la vida en vaivén, luchando para que el agua no le eche afuera. Porque el agua le rechaza. El agua no le quiere. Estos sufridos peces, tan apegados al elemento que les repele, emplean todas sus energías en la conquista de la permanencia. Nunca los va a encontrar en la parte central del río... sino en las orillas.” Transcrição da narração em *Zama*, Lucrécia Martel, 2017.

4 “Estás hablando con un hombre lleno de asombro ante tantos americanos que quieren parecer y no seren lo mismo lo que son”. Esta é a transcrição do diálogo em *Zama*, filme de Lucrécia Martel. No romance de Antonio Di Benedetto, Ventura Prieto diz que Diego está falando com um Espanhol “Pero un español lleno de asombro ante tantos americanos que quieren parecer españoles y no ser ellos mismos lo que son.” (DI BENEDETTO, 2012:30), marcando, portanto a diferença colonial e sinalizando para o fato de Zama, sendo americano, pensar e agir sob a perspectiva do colonizador.

se dizem portugueses", apontando para uma inadequação dessa afirmação/crença por aqueles marcados pela ferida colonial.

Ainda que não tenham sofrido a mesma marginalização que os índios e os africanos, os mestiços tampouco formavam parte da história, pois foi um grupo que ficou localizado entre os limites do humano – além dos quais estavam os índios e os africanos – e da humanidade propriamente dita, representada pelos europeus⁵. (Ibid: 30. Tradução nossa)

Assim como os mestiços, Zama e Joaquim habitam uma fronteira identitária, estando situados (dentro do padrão classificatório colonial europeu) numa categoria inferior àqueles considerados plenamente humanos (os europeus), ainda que sejam mais beneficiados pelo poder colonial que os mestiços, ou que indígenas e negros (classificados de não-humanos).

Tendo identificado a posição particular em que os personagens de Joaquim e Zama se inserem na estrutura de poder colonial, examinaremos brevemente os trabalhos do diretor de arte Marcos Pedroso e da figurinista Rô Nascimento em *Joaquim*⁶ e da diretora de arte da brasileira Renata Pinheiro em *Zama*⁷, observando o manejo de significantes visuais que apontam para adesão ou exclusão dos personagens ao conjunto de valores da colonização externa (Portuguesa e Espanhola), ou ainda (em *Joaquim*) da nova ordem de poder colonial interno que se criará com os movimentos de independência.

Ao recriar um recorte da vida de Joaquim que antecede sua adesão à inconfidência mineira, o diretor opta por examinar uma certa construção identitária do personagem em relação, ora com a administração colonial, ora com os fidalgos inconfidentes, ambas marcadas pela diferença, onde Joaquim é sempre tratado como pertencente a uma segunda classe. Sua relação com a personagem Preta/Zuaa (Isabél Zuaa) também deixa claro o não pertencimento ao grupo dos negros. Ao situar Joaquim no entrelugar dos grupos sociais de formação da colônia o filme lança um outro olhar para Tiradentes, um "português nascido no Brasil" que não é "filho de"⁸ e cria uma disjunção da imagem do personagem Joaquim em relação àquela do Tiradentes, feito herói

5 No original: "Aunque no sufrieron la misma marginación que los indios y los africanos, los criollos tampoco formaban parte de la historia, pues fueron un grupo que quedó ubicado entre los límites de lo humano – más allá de los cuales estaban los indios y los africanos – y la humanidad propriamente dicha, representada por los europeos."

6 Prêmio Fênix de melhor figurino em 2017.

7 Prêmios de melhor direção de arte pela Academia Argentina, 2017, Condor de Prata da Associação Argentina de críticos de cinema, 2018 e Prêmio Fenix 2018.

8 A expressão faz referência a um diálogo do filme onde Joaquim e Januário (Rômulo Braga) se indignam pelas formas de ascensão no exército colonial, onde só é promovido quem compra a promoção ou é filho de pessoas importantes.

popular da independência.⁹ Os grupos sociais são apresentados no filme devidamente marcados pela diferença colonial, que se materializa no ordenamento/ocupação e controle do território e no figurino, que cria uma espécie de sistema de gradação, manejando poucas peças de vestuário e se utilizando da maior ou menor exposição dos corpos para denotar diferentes graus de adesão a grupos de poder¹⁰, seja o poder da ordem imperial, seja do grupo que aspira chegar ao poder com a independência, a elite colonial em ascensão. Nota-se neste grupo uma maior sofisticação de materiais, modelagens e cores, tanto nos trajes do afrancesado Poeta (Eduardo Moreira) quanto dos “fidalgos importantes” no banquete final. A alvura dos tecidos, ou a limpeza geral dos vestuários e ambientes, que contrasta com as vestes dos oficiais e os postos da administração da coroa portuguesa, em geral encardidos pelo pó da terra, parecendo apontar para sua decadência/corrompimento.

Os negros são apresentados em tecidos muito rústicos, de cores neutras que vão de bege a marrom, com muitas marcas de uso (puídos, rasgos e remendos) e modelagens pouco ajustadas aos corpos. No quilombo estas vestes são ressignificadas com a adição de turbantes e acessórios corporais de materiais naturais, o que restaura às personagens (especialmente Zuaa) uma certa altivez, produzida em parte pelo efeito de individualização resultante do uso de elementos materiais que remetem aos seus marcos culturais e estéticos, subtraídos no processo de escravidão. Já os indígenas são um grupo pouco numeroso no filme, sendo composto pela criança pedinte do início (sem camisa) e pelo Índio (Karai Rya pua) que acompanha a expedição ao Sertão Proibido. A figura deste personagem se constrói por uma quase ausência de vestuário, que é inversamente proporcional à sua destreza em meio à paisagem explorada, o que indica a inadequação do código vestimentar Europeu para o território colonial e demonstra a existência de uma outra política corporal do conhecimento. A frustração por não encontrarem ouro e o cansaço que os personagens não indígenas vão acumulando na expedição se traduzem no desmonte e remoção de peças de vestuário ao longo da saga, sendo sempre mantida a gradação onde Matias, o alferes português terá o corpo mais coberto, seguido por Joaquim, pelo mestiço Januário, pelo negro João (Welket Bunguê) e pelo Índio.

O filme *Zama* mostra episódios da vida de Don Diego de Zama, assessor “letrado” da coroa, nascido na América e lotado numa longínqua província, de onde espera ser transferido. Na medida em que a desejada transferência não vem, apresenta-se a existência de Zama entre o real e o sonho, numa atmosfera onírica crescente, que parece também uma negação do real, uma espécie de fuga que o leva a habitar um não lugar do desejo, do sonho e do delírio.

No início do filme, a aparente importância do seu trabalho é assinalada por elementos materiais que parecem tentar criar um arremedo da pompa do além-mar, um simulacro das condições materiais

9 Sabemos que tal imagem foi construída posteriormente à sua morte e popularizada na disputa entre monarquistas e republicanos, com uma iconografia criada por pintores do século XIX que se utilizaram de simbologias cristãs para gerar fortes semelhanças com a imagem de Jesus Cristo (CARVALHO. 1990: 6)

10 Ou diferentes graus de humanidade, conforme apontado por Mignolo e discutido anteriormente.

de existência de onde emanam os valores do colonizador, aos quais Zama parece plenamente aderido. Móveis em madeira entalhada, paredes pintadas com motivos geométricos, tapetes e outros artigos trazidos de Espanha contrastam com paisagens não urbanizadas, presença de animais em áreas internas, ou com a deterioração das paredes pintadas em cores saturadas. Estantes com livros e objetos para escrita como tinteiros, penas e papéis marcam uma diferença colonial que remonta ao século 16, quando “missionários espanhóis julgavam e hierarquizavam a inteligência e civilização dos povos tomando como critério o fato de dominarem ou não a escrita alfabetica” (MIGNOLO, 2003:23).

Dentre os elementos que constituem materialmente os espaços e as práticas que se configuram em consonância com uma visão de mundo europeia, dois objetos parecem demarcar claramente a separação da ordem colonizadora da colonial. O primeiro é uma espécie de vassoura de palha sem cabo usada para bater os pés antes de entrar nos gabinetes da administração, num gesto que parece atender ao desejo de se desimpregnar, de forma real e metafórica, daquelas terras “selvagens” e habitar um espaço (ao menos um pouco) parecido com a Espanha. O segundo é a peruca de cachos brancos, símbolo de status e distinção da nobreza europeia, que vemos ser colocada pelos funcionários da cora ao entrarem nos gabinetes, por mulheres e pelo mensageiro negro. Em raras ocasiões as perucas se adequam às cabeças de quem as usa e, ao longo do filme, vão aparecendo cada vez mais tortas e despenteadas, deixando à mostra os cabelos escuros que deveriam encobrir, até serem abandonadas.

A construção do espaço cênico em *Zama* acompanha a trajetória do personagem e apresenta sua paulatina imersão na paisagem da colônia. A destituição de sua aparente importância na ordem do poder é marcada pela destituição dos elementos materiais que constituíam o simulacro imperial na colônia. Sua imobilidade aos poucos torna-se uma imersão onírica na colônia, onde o som traz a paisagem para o primeiro plano, amplifica a imagem e produz uma experiência de espectatorialidade bastante sensorial. Junto com Zama vamos nos despojando da materialidade do colonizador e ficando imersos em uma outra ordem das coisas, percebendo a inadequação do artifício que representa a imposição de uma concepção de mundo europeia sobre as bases materiais (e epistemológicas) diversas da colônia.

Zama e Joaquim querem o que não podem ter, pois pensam ser o que não são. Vivem uma disjunção do ser (colonialidade) e do estar (em seus postos na administração colonial operam sob a perspectiva da modernidade). E tal traço não seria uma marca ainda presente na identidade latino-americana?

O exame de elementos materiais significantes da diferença colonial em *Zama* e *Joaquim* parece apontar para o choque instaurado pela colonização, na medida em que esta opera entre materialidades e perspectivas distintas de acordo com a posição na ordem de poder daqueles que a experimentam. Os corpos mutilados de Zama e Joaquim revelam uma identidade latino-americana compartimentada, fragmentada e híbrida, marcada pela coexistência e sobreposição de valores da modernidade/colonialidade. Os filmes analisados privilegiam construções identitárias fronteiriças em detrimento de narrativas da grande história dos colonizadores, utilizando-se da materialidade pró-filmica como uma das chaves de construção da ideia de América-Latina como

invenção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas – o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- DI BENETTO, Antonio. Griffin ePUB v1.0: 2012.
- MIGNOLO, Walter. *Historias Locais/Projetos Globais. Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003
- _____. *La idea de America Latina*. Barcelona: Gedisa, 2007.
- NAPOLITANO, Marcos. *A escrita filmica e a monumentalização do passado: uma análise comparada de Amistad e Danton* In: CAPELATO, Maria Helena et al. *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.
- ROCHA, Flávia Pereira da. *Coproduções cinematográficas no Brasil (2005-2014): diálogos e desafios*. Revista Eptic. Vol. 17, nº 3, setembro-dezembro 2015.

DIREÇÃO DE ARTE: ENTRE REPRESENTAÇÃO E EXPERIÊNCIA

Vera Império HAMBURGER

Programa de pesquisa em doutorado: Projeto, Espaço e Cultura Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
da Universidade de São Paulo – FAU USP
veraihamburger@gmail.com

RESUMO

O objetivo deste trabalho é discutir o papel e abrangência da Direção de Arte na produção cinematográfica atual, articulando-se principalmente entre a *teoria da experiência* (DEWEY, 2010)¹ e as definições apresentadas na obra *A produção de presença, o que o sentido não consegue transmitir* (Gumbrecht, 2010)², entre outros.

Atuando sob o domínio narrativo textual, as matérias da Direção de Arte – cenografia, figurino, maquiagem e efeitos especiais – são tidas, muitas vezes, como ilustração ou tradução, no plano do concreto, do roteiro ou dos “desejos” de um “diretor-autor”. No entanto, o conceito de desenho do espaço e a visualidade da obra filmica tem sido reformulados. Diferentes suportes artísticos recuperam, na atualidade, o aspecto espaço-visual como protagonista da experiência estética, reposicionando o termo Direção de Arte para além da representação. Pretendemos desenvolver o tema através de sustentação teórica e embasamento prático.

PALAVRAS-CHAVE: direção de arte; cinema; cenografia; desenho de cena.

RESUMO EXPANDIDO

Quando falamos de Direção de Arte estamos nos referindo a uma área do conhecimento cuja sintaxe baseia-se no trinômio Corpo-Espaço-Tempo. conformando-se, por natureza, em linguagem multi, trans e interdisciplinar. Estamos nos referindo à concepção do universo espaçovisual próprio a projetos artísticos que caracterizam-se pela situação de imersão do corpo no lugar de cena, alimentando-se essencialmente dessa convivência.

Elemento primordial para a elaboração da obra, ela atua sobre um dos componentes centrais de construção da linguagem, seja visual, performática, cênica ou cinematográfica, a saber, seu aspecto plástico espacial. A espacialidade e a visualidade do espetáculo trabalham de maneria entrelaçada ao jogo corporal, sonoro e textual proposto. Em ação sinestésica, a obra artística é uma experiência de reelaboração de sentidos através da vivência da forma entendida em sua plenitude, isto é, através de complexa rede de percepção e significação múltipla característica do ser humano.

Atualmente, o olhar da direção de arte participa de realizações nas diversas na área da cultura,

1 DEWEY, J. Arte como experiência. Org. Jo Ann Boydston; Trad. de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

2 GUMBRECHT, H.U. A produção de presença, o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

em diferentes formas de aproximação. Em exposições temáticas, instalações artísticas ou atitudes performáticas, o espaço se apresenta ao público em escala natural. O corpo submerge em um ambiente. Atendendo o convite ao *percurso*, coloca-se em movimento, em ação contínua, estabelecendo situação ambígua entre espectador e ator. No teatro, a luz edita o lugar, dirigindo o olhar à cena. Atmosferas de claro-escuro desvendam um desenho, remodelando as relações entre os elementos que compõem o lugar, seja no palco italiano, arena ou no *site specific*. A cada instante o ambiente é reconformado em quadros de tridimensionalidade presente, seja por obra da matéria, seja pela ação da luz ou dos corpos em movimento. Já o cinema traz a janela mutante, o espaço da ação planificado, o quadro virtualizado para a contemplação.

Matéria multidisciplinar por excelência, a direção de arte lida por um lado com os repertórios específicos da arquitetura, do *design*, das artes visuais; de outro, com códigos de linguagem pertencentes à textualidade, seja teatral, audiovisual ou ligada à criação de um discurso performativo.

A produção de um universo espaçovisual específico ao espetáculo, e suas transformações, encontra em cada elemento de sua composição valores de *presença e de sentido* (GUMBRECHT, 2010) a serem explorados. Em suporte virtual ou presencial, do plano geral ao mais fechado, circunstâncias de forma, luz, cor e textura significam quadros montados em sequência especial.

Entendemos por espaçovisual um conjunto matéria-corporal conformado em cena. Arquitetura em movimento tático-imaginativo. *Percurso*, forma, matéria e signo tornando-se objeto imantado – cenografia. O corpo em cena é corpo-vestimenta, corpo-maquiagem, em parangolés de ator nomeado. Cada figura é código de mil direções, gestos provocados pela forma, novas formas produzidas por outros gestos. Quadros são criados *pela oscilação de efeitos de presença e sentido* (GUMBRECHT) que desenham situações especiais, definem regras e comportamentos. Sistemas espaçovisuais formam jogos entre espectador e obra, provocam *performers* do corpo e voz, instigam os artifícies de sua ambiência – espaço, sonora/ luminosa – e ordenação.

O que é a cena? O que é espaço de cena? *Algo que não está? Algo que representa uma coisa que não é? Algo fechado em si mesmo?* A experiência artística é uma vivência de fruição estética que reúne aspectos simultâneos entre sensorialidade, afetividade e cognição. H.U. Gumbrecht trataria a questão como ação conjunta entre *efeitos de presença e sentido* imantados à matéria; incluiria a produção de *insights* por meio do choque contínuo entre diversas substâncias em jogo. Instantes que marcam a percepção de entes *sensomotores*, como nos vê a Teoria da Performance (SALTER, 2015), em fabricação de memória corpo-espacotemporal.

Produção de presença e sentido

O desenho do espaço e da cena é processo que remete ao conceito de *produção de presença*, tal qual proferido por H. U. Gumbrecht, no qual a palavra *produção* não se associa à fabricação de algo, mas tem o sentido de *producere*. Quer dizer, *trazer para frente um objeto no espaço*, apontando para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o *impacto* destes objetos em meio ao presente.

Reconhecendo na materialidade meio de estabelecimento de conexões essenciais à vida, assim como à arte, de propriedades presenciais insubstituíveis por palavras, discutimos a preponderância da tradição interpretativa da busca de sentido sobre as coisas do mundo. *Sem recusar a participação de bases cartesiana, hermenêutica ou metafísica, entendemos a soma entre efeitos de presença e efeitos de sentido como modo de compreensão humana sobre si e o universo do qual faz parte. Colocamo-nos ao lado do autor, contrapondo-nos a uma tradição largamente institucionalizada, segundo a qual a interpretação – ou seja, a identificação e/ou atribuição de sentido – é a prática nuclear, na verdade a única, das [Artes e] Humanidades* (GUMBRECHT, 2010, p.13)

Tradicionalmente vista como mero elemento de apoio à dramaturgia ou atuação do ator, a cenografia e demais questões formais do espetáculo foram consideradas, desde as definições de Aristóteles, como partes menos significantes ao espetáculo, como afirmam McKinney e Palmer³. Atuando sob o domínio do conteúdo narrativo, foi por muito tempo tida como decoração supérflua ou ilustração normativa, reconhecendo-se o virtuosismo da representação como um *desenho-escrita*. No entanto, o papel e abrangência do desenho do espaço da cena tem sido paulatinamente questionado e reformulado.

Em meados do século XIX percebe-se, na figura de Richard Wagner, um primeiro movimento de reestruturação de valores entre os diversos componentes da cena. Ao propor que seu teatro operístico fosse espaço para a realização da *obra de arte total* (WAGNER, XXXX), aponta para a reformulação das relações entre as grandezas cênicas, o que viria a tomar forma na virada do século da luz.

Cenógrafos como Joseph Appia, Edward G. Craig e O. Schlemmer, na primeira metade do XX, demonstraram como os gestos da cenografia e a orquestração dos elementos de design podem produzir transformações afetivas, profundas e potentes àquele que as recebe. Josef Svoboda, o cenógrafo de Praga que influenciou as artes cênicas em amplitude mundial, refletindo sobre os feitos do desenho de cena, nos fala do espetáculo como um *espaço psico plástico*, que atua em conexões multissensoriais e dinâmicas. O diretor teatral e artístico Schchenner, ao lado de cientistas como o antropólogo Bruno Latour, redefine a noção de performatividade no qual o território de cena assume protagonismo, atuando em rede com os demais aspectos por ventura envolvidos. O espaço passa a ser entendido como componente ativo e vital à *performance*, agente provocador de novas sensibilidades, além da narrativa. Proposto como protagonista essencial ao movimento estético ultrapassa a pura representação. O lugar de cena torna-se espaço performativo por ação própria. Para Artaud:

a cena é um lugar físico e concreto que pede para ser preenchido e que se faça com que ela fale sua linguagem concreta. Digo que essa linguagem concreta, destinada aos sentidos e independente da palavra, deve satisfazer antes de tudo aos sentidos, que há uma

³ MCKINNEY, J. and PALMER, S. *Scenography Expanded: An Introduction to Contemporary Performance Design*. Londres e Nova York: Bloomsbury Methuen Drama, 2017. P.35.

poesia para os sentidos assim como há uma poesia para a linguagem e que a linguagem física e concreta à qual me refiro só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que expressa escapam à linguagem articulada. (ARTAUD, 1999, p.17)

Produção de presença e o cinema

Fundado na virtualidade, isto é, em uma relação não presencial entre espectador e cena, o audiovisual é mediação conformada basicamente pela imagem e som, e seu movimento. A composição captada a partir dos sets de filmagem, especialmente editada e sonorizada, traz em si a presença espaçovisual. Muitas vezes dominando a janela, o território físico sobrepõe-se à atuação e texto.

Impregnada por presenças de atuação sutil, a imagem estabelece contato com o corpo que o assiste, de forma integral. Em ação contemplativa, o espectador coloca-se a dispor do bel prazer da visão-espacão-sonora fabricada. Abrindo antenas por todo sistema perceptivo, estabelece conexões sensomotoras afetivas e memoriais. Efeitos de presença e sentido contidos na imagem, provocam *insights* que reavivam lembranças, reformulam valores, fabricam sentido a partir de sensações e atendendo ao centro de ação do indivíduo.

A imagem é mais do que o idealista chama representação e menos do que o materialista chama uma coisa.

Uma existência situada a meio caminho entre a ‘coisa’ e a ‘representação’. Imagem é existência. (BERGSON, 1979, p.15)

Revolucionando paradigma universal afirma que *não é o cérebro que produz imagens*. Elas existem independentes dele, no espaço do qual faz parte. *O mundo exterior é imagem captada, percebida de acordo com a abertura dos sentidos e despercebida quando os fechamos* (BERGSON, 1979, p.02). A vivência da imagem se dá por relação de dependência entre *corpo, percepção e afecção*, provocados pelo movimento. Da situação vivida, algumas imagens prevalecem a cada indivíduo, interagindo entre si. *O conjunto das imagens “reparadas” é matéria* (BERGSON, 1979, p.19), universo físico, corporalmente experimentado por aquele que lá não esteve, mas que agora o reconhece por memória, elaborando significados. Sem dividir o ser entre memória e matéria, Bergson *recusa o cérebro como órgão de representação, de especulação, do conhecimento puro, remetendo-o incessantemente à ação* (RODRIGUES, 2011, p.18)

Evento semelhante é observado no cinema, o que levou Deleuze a inúmeros pensamentos. Para Bergson, *o sistema nervoso não é responsável por fabricar ou mesmo preparar representações. Sua função se limita a receber excitações, montar aparelhos motores e apresentar o maior número possível desses aparelhos a uma excitação dada*. (RODRIGUES, 1979, p.22). Em ação reflexa, involuntária, o corpo responde. Por resposta ao percebido nas diversas excitações, trabalha significados. Em *plano de imanência* (BERGSON, 1979), a identidade da imagem mostra-se absolutamente integrada à corporalidade e ao movimento.

Seja *presentificada* (GUMBRECHT, 2010) através de tela agigantada, de instrumentos acessíveis ao toque da mão, ou emoldurada de alguma forma em espaço existente, a imagem interage com

o espectador em meio presente, espaço-corpo temporal. Entre representação e apresentação, a experiência imagética forjada pelos artifícies ou pelo acaso cotidiano, se realiza com base na percepção global e afecção íntima. Elementos fluídos interligam excitações cognitivas, afetivas e corporais no tempo de experiência, seja por imersão ou através da visualidade. Ao contrário da máxima que se ouve, muitas vezes em bancos escolares, “o desenho da cena é tradução da narrativa ou roteiro” - o que o tornaria algo realizado pela mente, direcionado para a mente – a construção da imagem, assim como o contato com a mesma, provoca os corpos em sua completude senso motora afetiva, memorial. Por interconexão entre os aspectos o corpo reage, seja por ação e movimento, no caso do construtor/ator de cena ou tal qual o espectador em posição ambígua fora-dentro dela. A linguagem espaçovisual é base e protagonista essencial para a constituição e apreensão da obra realizada, seja sobre qual suporte for: cinema, cênicas, performativas, visuais, expográficas. Ultrapassando os limites da representação, apresenta uma realidade a ser explorada.

“*Todo o atual está envolto no virtual que é a memória*” (BERGSON).

BIBLIOGRAFIA

- APPIA, A. *A Obra de Arte Viva*. Trad. Redondo Jr. Lisboa: Ed. Arcádia, s/d.
- ARTAUD, A. *O Teatro e Seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BARSAC, Leon, *Le décor de film 1895-1969*, Paris, Henry Veyver, 1985.
- CRAIG, E.G. *On the Art of the theatre*. London and NY: Routledge, 2009
- DEWEY, J. **Arte como experiência**. Org. Jo Ann Boydston; tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- ETTEDGUI, Peter. *Screencraft Production, Design and art direction*. Oxford: Focal Press, 1999 (versão castelhano - editora Tashen)
- GUMBRECHT, H.U. **A produção de presença, o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.
- LATOUR, B. *Reassembling the social: An introduction to Actor Network Theory*. New York: Oxford University Press, 2007.
- MCKINNEY, J. and PALMER, S. *Scenography Expanded: An Introduction to Contemporary Performance Design*. Londres e Nova York: Bloomsbury, 2017.
- RODRIGUES, S.M. *Imagen cinematográfica e memória no diálogo entre Bergson e Deleuze*. Vitória da Conquista: Dissertação (mestrado) Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, 2011. <<http://www2.uesb.br/ppg/ppgmls/wp-content/uploads/2017/06/Rodrigues-S-M.pdf>> 10.05.2019; 19:55.
- SCHECHNER, R. **O que é performance?** em *Performance studies: an introducción*, second edition. Nova York e Londres: Routledge, 2006. p. 28-51.
- SCHLEMMER, NAGY e MOLNAR. *The Theater of the BAUHAUS*. London: Eyre Methuen, 1979.

VIII - CINEMA E MOVIMENTOS SOCIAIS

O registro em audiovisual e a representação artística em geral das ações dos grupos sociais passou a constituir-se em uma peça estratégica fundamental para a direção dos movimentos sociais na América Latina, em contraposição ou como alternativa ao que não é realizado pelas mídias tradicionais. Na maioria das vezes não há uma pretensão à criação de um produto estético com vistas à circulação comercial, mas um registro documental, portanto, um registro histórico, político e social de um determinado movimento ou ação. São produtos manipulados pelos próprios militantes sociais ou por seus simpatizantes e destinados à circulação interna... e que passam ao largo das leis de incentivo e fomento. O propósito deste grupo temático é discutir a propriedade dessas produções que apesar de limitadas por recursos ou suportes tecnológicos estão criando uma nova estética sobrepondo e transgredindo, inclusive o circuito alternativo “tradicional”, uma vez que utilizam as plataformas imediatas das novas mídias.

Coordenação: Margarida Nepomuceno, Giovana Rafaela Botti Resende e Mayra Coan Lago.

“Representações da sociedade do cansaço em *A Moça do Calendário*, de Helena Ignez”
Gabriela Marun (USP) 294

“Documentário refúgio: Registro político e social de refugiados no ES, Brasil” Shay Peled (UFES); Gabriela Santos Alves (UFES); Marcus Neves (UFES); Willian Loyola (UFES); Brunela Vieira de Vincenzi (UFES) 297

“A direção de arte na narrativa cinematográfica: a cidade como personagem em *Praça Paris*” Nívea Faria de Souza (Univ. Estácio de Sá, Fac. Integ. Helio Alonso e INCT-Proprietas) 302

“Notas para estudo de documentários engajados em lutas urbanas” Vinícius Andrade de Oliveira 307

“Vídeo popular na América Latina: notas sobre a produção recente na Argentina e no Brasil” Wilq Vicente (UFABC) 311

REPRESENTAÇÕES DA SOCIEDADE DO CANSAÇO EM A MOÇA DO CALENDÁRIO, DE HELENA IGNEZ

Gabriela MARUNO
ECA-USP
gmaruno@usp.br

RESUMO

Os filmes dirigidos por Helena Ignez se constituem como um conjunto cinematográfico contemporâneo de relevância própria. Seu filme mais recente, *A Moça do Calendário*, é uma fábula anti-capitalista, definida pela diretora como uma obra feita para descolonizar os pensamentos inspirada no livro *Sociedade do cansaço*, do filósofo sul-coreano Byung-Chul Han (2018). É por meio da relação de exploração do personagem central do filme, o mecânico-dançarino Inácio, que Helena materializa o conceito de violência neuronal, caracterizada pelo excesso de positividade advinda dos discursos motivacionais que culminam em um esgotamento psíquico-neural coletivo (uma sociedade do cansaço). Para Han (2018), vivemos na era da auto-exploração e do alto desempenho, mais eficazes que a exploração pelo outro, já que são acompanhadas por um sentimento de liberdade e auto-regulação. Analisaremos como *A Moça do Calendário* se relaciona com a temática da sociologia do trabalho, envolta em uma homenagem poética-visual à cidade de São Paulo.

PALAVRAS-CHAVE: cinema brasileiro; Helena Ignez; A Moça do Calendário.

RESUMO EXPANDIDO

Lançado comercialmente em 2018, *A Moça do Calendário* é a lapidação de Helena Ignez para um roteiro de Rogério Sganzerla inspirado em contos do escritor Luis Antonio Martins Mendes. A versão filmada de *A moça do calendário* pode ser compreendida como uma elegia do proletariado - prismado, no filme, pelo microcosmo da capital paulistana. Além das referências a acontecimentos sócio-políticos do período, a tônica narrativa de *A Moça do Calendário* é permeada pelo diálogo incisivo com a filosofia, com os elementos da cultura brasileira e com os abertura aos discursos dos movimentos anticapitalistas, especialmente aqueles em evidência no atual contexto urbano ocidental periférico.

A sinopse publicizada do filme é discreta frente à coleção de blocos temáticos e personagens que se coadunam para construir um quadro agudo, por vezes didatista, dos acontecimentos recentes do país. A coluna que conecta as proposições de Helena para o filme é, sem dúvida, a rotina diária e frustrada de Inácio, desde seus deslocamentos pela cidade até suas sestas não autorizadas durante o expediente. Dentre essas possibilidades selecionamos, para este texto, uma breve análise da frente adicional que Helena Ignez traz quando coloca em diálogo *Sociedade do cansaço*, obra de Byung-Chul Han, filósofo sul-coreano radicado na Alemanha, com uma das tramas centrais que já estavam apresentadas no roteiro original de Sganzerla - e é aos dois, Han e Sganzerla, a quem a Helena dedica o filme.

O que nos propicia essa conjugação, e que materializa as ideias centrais de Han no filme de Helena, é a peculiar locação “Barato da Pesada”, oficina experimental e ferro-velho em que Inácio, protagonista de *A Moça do Calendário*, trabalha. Ao mesmo tempo em que o patrão Celso adota táticas oriundas das crenças toyotistas, sob a forma da exigência de uma integração afetiva-comunicativa (“*espírito de equipe!*”, “*iniciativa!*”, “*motivação!*”), o espaço da oficina mostra-se como o oposto: fisicamente decadente, sujo e amontoado, é uma conformação de espaço de trabalho quase em extinção. Na Barato, assistimos aos mecânicos trabalhando em conserto de carros velhos, intercalando momentos de morosidade que denunciam o atraso do perfil daquela atividade. O comportamento panóptico do patrão Celso, típico da sociedade disciplinar, é uma contradição ao discurso da sociedade do desempenho¹ que o mesmo vocifera incansavelmente (“*motivação!*”, “*projeto!*”, “*sou o patrão de mim mesmo!*”, “*sou um empreendedor!*”, “*yes, we can!*”).

A Barato da Pesada pode ser lida, então, como uma simbologia dos espaços destinados à manutenção e recuperação de bens, cada vez mais apartados de sua funções primárias por uma indústria que programa a sua própria obsolescência em prol de uma sociedade ultra-consumista. Algumas sequências são reforços dessa crítica: as personagens pobres se deslocam a pé, ônibus, bicicleta ou metrô, enquanto os intelectuais, em carros antigos de tom de fetiche. Em outra sequência, temos o patrão Celso escolasticamente informando que “em 1959 nasce a indústria automobilística no Brasil. Empresas multinacionais se instalam na região do Grande ABC”. A frase é retirada de uma das cartelas de abertura de *ABC da Greve* (Leon Hirszman, 1990), documentário que, montado sob uma estrutura narrativa de confronto, valoriza a luta grevista, algo impensável no contexto da Barato da Pesada. Temos a ressignificação da cartela do filme de Hirszman: o texto que localiza econômica e historicamente a diegese de *ABC da greve* regride, com o estilo bufão de Celso, para um tom publicitário-institucional inócuo, oposto ao documentário.

Há, ainda, a sequência de imagens dos funcionários da oficina sobre a qual as vozes overs dos próprios funcionários trazem dados sobre a sociedade do automóvel: “numa sociedade baseada no automóvel, 90% da poluição é causada pelos carros. Praças são cortadas por avenidas, túneis soterram rios. O ritual burguês de passagem para a vida adulta passou a ser a carteira de habilitação - e dois anos a menos de vida por conta da poluição. O transporte coletivo perde seu espaço. Nessa idolatria, quanto mais novo, mais admirável e respeitado será o dono”. Não há espaço para a narração sociológica, a voz da autoridade exteriorizada ao sofrimento e que atribui veracidade ao que se vê. Os funcionários enunciam as consequências de uma indústria cujos rejeitos são, ao mesmo tempo, razão da exploração e ativo de conscientização do grupo. O deslocamento da oficina também é da ordem das visualidades: as sequências que lá se desenrolam são sempre² em preto em branco, como se a informação cromática recuasse para ampliar

1 A sociedade do cansaço é uma sociedade esgotada em sua positividade, na qual “no lugar de proibição, mandamento ou lei, entram projeto, iniciativa e motivação”, o que para Han é um périfa maneira de auto-exploração promovida pelo capitalismo tardio, e que traz como consequência “um cansaço solitário, que atua individualizando e isolando”.

2 Temos duas exceções relacionadas ao uso da cor: nas sequências em preto e branco, o calendário idolatrado por Inácio é o único objeto a ter cor. Além disso, as sequências não-laborais, ou seja, os momentos em que os tra-

a anacronia que é existência do local.

Pode-se dizer, em resumo, que ao longo de *A Moça do calendário* se constróem diversas passagens que apontam a opressão, o consumo e a auto-exploração como effígies do capitalismo. Nesse sentido, o espaço da Barato da Pesada pode ser compreendido como um lugar-soma das modulações distintas de relação empregado-empregador, especificamente as do capitalismo tardio: na oficina, mesclam-se a repetitiva interação física trabalhador-meio de produção com a insistência, por parte do patrão, na captura da subjetividade daqueles que lá trabalham. A partir desse princípio, pode-se construir uma analogia entre a Barato da Pesada e a esquizofrenia que é o espaço de trabalho contemporâneo - que é, para Hun, a base originária da sociedade do cansaço.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Petrópolis: Editora Vozes, 2018.

DOCUMENTÁRIO *REFÚGIO*: REGISTRO POLÍTICO E SOCIAL DE REFUGIADOS NO ES, BRASIL

Shay Peled – Universidade Federal do Espírito Santo

Diretora e montadora de cinema, bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Espírito Santo - UFES, Brasil. Em 2018 dirigiu os documentários “Jardim Secreto”, sobre vigilância urbana, e «Refúgio», sobre a situação de imigrantes e refugiados em Vitória, ES.

E-mail: shayneledd@gmail.com.

Gabriela Santos Alves – Universidade Federal do Espírito Santo

Pós-doutora em Comunicação e Cultura; Professora do Departamento de Comunicação Social, do PósCom e Co-ordenadora do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Espírito Santo - UFES, Brasil. Realizadora audiovisual. Produtora associada, co-diretora e roteirista do filme Refúgio. E-mail: gabriela.alves@ufes.br.

Marcus Neves – Universidade Federal do Espírito Santo

Mestre em Estudos Literários; Professor do Departamento de Teoria da Arte e Música, Curso de Música, da Universidade Federal do Espírito Santo - UFES, Brasil. Produtor associado, coordenou o som direto, mixagem e supervisão musical do filme Refúgio. E-mail: marcus.neves@ufes.br.

Willian Loyola – Universidade Federal do Espírito Santo

Produtor executivo. Bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Espírito Santo - UFES, Brasil. Produtor executivo e produtor associado do filme Refúgio.

E-mail: williangomesloyola@gmail.com.

Brunela Vieira de Vincenzi – Universidade Federal do Espírito Santo

Pós doutora em Direito; Professora do Departamento de Direito da Universidade Federal do Espírito Santo - UFES, Brasil. Titular da Cátedra Sérgio Vieira de Mello do Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados na

UFES, atuou como pesquisadora do filme Refúgio.

E-mail: bruvincenzi@googlemail.com.

RESUMO

Na atualidade é possível perceber o crescimento nada sutil da intolerância e da xenofobia, do fundamentalismo e do conservadorismo sob a égide das ideologias de extrema direita e da ascensão de líderes políticos de nuances totalitárias que governam sob uma forma peculiar de ditadura neoliberal, ignorando os direitos humanos mais básicos. Assim, a certeza de que povos distintos e singulares extrapolam e controlam territórios nacionais bem definidos tem sido decisivamente abalada pela fluidez global de riquezas, armas, povos e, principalmente, imagens. Nesse cenário buscamos, a partir do cenário específico de fluxo migracional em Vitória, Espírito Santo/Brasil, relatar experiências de refugiados que vivem na cidade, além de evidenciar o processo de realização do documentário *Refúgio* (2019), curta metragem realizado por nós, autores deste texto, e que foca sua narrativa em questões como o encontro de diferentes culturas e a construção do pertencimento, da identidade e da fé de seus sujeitos protagonistas, que vivem longe de suas raízes originais. O filme foi realizado de maneira independente, sem recursos advindos de editais da cultura e/ou leis de incentivo.

PALAVRAS-CHAVE: Refúgio; cinema; direitos humanos.

RESUMO EXPANDIDO

1. Introdução

Este artigo apresenta uma reflexão sobre o processo de realização do documentário *Refúgio*, projeto e filme de curta metragem desenvolvido por alunos e professores dos Cursos de Cinema e Audiovisual, Música e Direito da Universidade Federal do Espírito Santo – UFES, entre os anos de 2017 a 2019. Classificado pelos professores coordenadores do projeto como “filme escola”, partiu da premissa de um conteúdo pedagógico e também social, a fim de potencializar vozes de pessoas que vivem em situação de refúgio a partir de uma proposta ética e estética positiva e que resultasse em uma obra possível de ser exibida em festivais de cinema nacionais e internacionais e também em grade televisiva educativa, além de escolas e eventos acadêmicos e culturais ligados à garantia e respeito aos direitos humanos.

Refúgio nasceu da preocupação com o crescente discurso de ódio em relação aos imigrantes e refugiados, em especial no Estado do Espírito Santo. A ideia inicial surgiu em abril de 2017, a partir de uma proposta interdisciplinar entre o curso de Cinema e Audiovisual e o Núcleo de Estrangeiros, Migrantes e Refugiados da Universidade Pública e Federal do Estado, a UFES, grupo que presta apoio jurídico aos refugiados no Estado. A proposta era produzir um conteúdo audiovisual conscientizador em relação a onda de refúgio no Estado, relativamente pouco procurado pelos imigrantes.

O filme, portanto, tem como temática uma das maiores crises vividas na contemporaneidade - os processos de mobilidade que envolvem os migrantes e os refugiados. Longe de fugir dos motivos dessa crise humanitária que põe em trânsito milhares de pessoas, o documentário *Refúgio* se volta para outra instância do trajeto desse migrante: a chegada e o recomeço em um novo país. O documentário, portanto, problematiza questões que envolvem o encontro de diferentes culturas, a construção do pertencimento, da identidade e da fé longe das raízes originais dessas pessoas.

Refúgio tem como personagens cinco refugiados/as de países do Oriente Médio e da África que atualmente vivem em Vitória e Vila Velha, no Espírito Santo, Brasil: Jouma (Síria), Irene (Madagascar), Hadi (Líbia), Asma (Líbia) e Haidar (Iraque). As questões individuais foram construídas na narrativa mostrando o cotidiano desses sujeitos, objetivando levar o espectador para dentro da rotina do refugiado. O foco explorado foi a empatia e a condição de alteridade, que implica que um indivíduo seja capaz de se colocar no lugar do outro, em uma relação baseada no diálogo e na valorização das diferenças existentes, numa tentativa de aproximação e o reconhecimento do outro como um similar.

2. Justificativa e abordagem teórica

Nesta era de globalização, vende-se a ideia de fluidez e de livre circulação de informação e de capital, em contrapartida, crescem as divisões e os muros entre fronteiras físicas e simbólicas. Percebe-se o crescimento nada sutil da intolerância e da xenofobia, do fundamentalismo e do

conservadorismo sob a égide das ideologias de extrema direita e da ascensão de líderes políticos de nuances totalitárias que governam sob uma forma peculiar de ditadura neoliberal, ignorando os direitos humanos mais básicos. Muito se tem discutido sobre a globalização e o aumento da violência, mesmo em países considerados democráticos e liberais. A ideia de soberania e de um território estável, a ideia de uma população nele contida e contável, a ideia de um censo confiável se complexifica na era da globalização. A certeza de que povos distintos e singulares extrapolam e controlam territórios nacionais bem definidos tem sido decisivamente abalada pela fluidez global de riquezas, armas, povos e imagens.

Apesar da dificuldade mundial de lidar com globalização geradora de grandes incertezas e diversos conflitos, os países e as sociedades vêm encarando o desafio de adotar medidas para lidar com o enorme fluxo de pedidos de refúgio. No Brasil, um destino bastante procurado nas Américas, houve uma reestruturação para lidar com a crise dos refugiados. Nas medidas recentes estão o projeto de Lei de Migração (2017) com recursos adicionais; as medidas humanitárias, como os vistos para cidadãos haitianos e vistos especiais para os afetados pelo conflito na Síria, além do fortalecimento do Conare, o Comitê Nacional para os Refugiados, ligado ao Ministério da Justiça e a criação de um órgão público para assistência a imigrantes e refugiados.

Segundo a Conare, houve cerca de 30 mil solicitações de refúgio no ano de 2015, número que cresceu enormemente se comparado aos mil pedidos feitos no ano de 2010. Em 2016 eram cerca de 9 mil refugiados reconhecidos no Brasil, sendo a maioria da Síria. Porém, apesar de ser conhecido como um país inclusivo – pelo menos no imaginário social – no ano de 2016 foram negados 7 mil solicitações de refúgio.

O Espírito Santo, apesar de não ser um destino brasileiro muito procurado se comparado a cidades como São Paulo, Rio de Janeiro e Curitiba, tem recebido refugiados. Desde 2011 o Estado recebeu principalmente sírios devido a guerra civil que assola o país. Segundo a Delegacia de Imigração da Polícia Federal no Espírito Santo, os refugiados sírios que chegaram em terras capixabas representam mais de 10% do total que estão no Brasil. Segundo a coordenadora do Núcleo de Apoio aos Refugiados do Espírito Santo (Nuares), Viviane Mozine, há cerca de 300 refugiados no Estado. Além de sírios, também chegam congoleses, colombianos, libaneses, cubanos, bolivianos e venezolanos. O filme Refúgio retratou parte da experiência e do cotidiano de alguns deles, tendo como protagonistas alguns desses refugiados.

3. Métodos e instrumentos de pesquisa

A pesquisa para a realização do filme envolveu um estudo prévio sobre a temática, que se deu através de leituras de materiais impressos, como matérias jornalísticas e informes/dados oficiais dos governos federal e estadual e análise de filmes que lidassem com a temática do refúgio. Além disso, foram consultados livros e artigos acadêmicos que refletem e teorizam acerca de produção do filme de documentário.

A segunda fase se deu em pesquisa de campo, que envolveu a participação em eventos de Direitos Humanos e entrevistas com profissionais que trabalham diretamente na ajuda desses refugiados. Também foram realizadas as pré-entrevistas para o filme, com diversos imigrantes e refugiados do Estado. Por fim, foram realizadas as entrevistas oficiais com os cinco personagens do filme Refúgio, ao longo de 2018, nas cidades de Vitória e Vila Velha, ES-Brasil.

Para compreender os sujeitos personagens da narrativa, realizamos entrevistas com os personagens escolhidos através de duas formas: individualmente, em seu local natural, sua casa, seu local de trabalho ou de lazer; e coletivamente, comportando vários relatos do indivíduo reunido com seu grupo, como o religioso, por exemplo, junto à equipe de filmagem, numa conversa em que o objetivo era a troca de experiências, a fim de criar laços de amizade e confiança. Um exemplo foi a troca de receitas culinárias e a tentativa de cozinhar juntos, pois acreditamos no potencial simbólico da comida sendo central na construção do senso de identidade individual e coletiva. Acreditamos também que a comida estimula memórias, raízes e relações afetivas, podendo contribuir na adaptação do imigrante e do refugiado, na superação das suas dificuldade vividas no país de acolhimento, na dignificação e aceitação de sua história e cultura de origem.

4. Desenvolvimento

O documentário Refúgio tornou possível o entendimento de certo descaso do estado e das prefeituras em relação ao destino dos imigrantes e refugiados instalados no país. Também, através da tentativa de arrecadação de recursos para o filme de três formas diferentes - crowdfunding, financiamento privado, edital de cultura público - foi possível notar a falta de sensibilidade e atenção à questão da imigração. O filme foi todo produzido com financiamento próprio e toda a equipe trabalhou de forma voluntária. Pretendemos destacar os processos de realização do filme - pré produção, diárias de filmagens e pós produção - na redação do artigo estendido.

O filme também possibilitou um aprendizado técnico para os alunos, uma vivência profissional de um set de filmagem, com uso de equipamentos melhores dos que disponíveis na Universidade Pública, através de parcerias com produtoras e empréstimos amigáveis. Também durante a pré-produção, foi aplicado uma organização e divisão estruturada e setorizada de cinema, como nas grandes produções, com o objetivo de uma melhor preparação dos alunos para o mercado audiovisual.

Sobre o conteúdo do filme e das entrevistas, foi possível notar questões centrais para pensar o refúgio no Brasil. Um exemplo é o aprendizado da língua, uma das maiores barreiras para o contato com esses imigrantes e refugiados durante o processo de realização do filme, sendo com certeza, uma das maiores dificuldade de contato com esses estrangeiros.

A religião, além da língua, configurou-se, literalmente, como uma espécie de véu entre a equipe e as personagens femininas, em especial. As convicções religiões quase as fizeram ficar fora do filme, pois não desejavam ser entrevistadas. Com a aproximação, as duas personagens femininas resolveram participar, o que para nós, diretoras mulheres, foi uma experiência incrível, pois nos

possibilitou não só a inserção na narrativa de personagens mulheres mas, principalmente, de mulheres narrando suas próprias histórias. Nas conversas, as diferenças culturais ficaram claras quando o assunto girava em torno de casamento, sobre rotina e sobre seus trajes (Asma e Irene usam roupas longas cobrindo as pernas e Asma usa lenço na cabeça - Vitória é quente durante praticamente todo o ano, com temperaturas médias entre 25 a 30 graus).

Comer junto foi um dispositivo importante para o documentário para resumir a ideia do filme como um todo: a de encontro e de aproximação. Através de pesquisas prévias foi possível notar o uso da comida tradicional dos países de origem dos imigrantes como uma forma de se inserir em um novo local - como o caso da venda de pratos tradicionais e até a abertura de restaurantes com temática do país de origem do imigrante.

5. Conclusões

Este projeto teve como objetivo evidenciar a riqueza e a resistência das culturas migrantes que vivem no Brasil, de forma a contribuir para a visibilidade e a integração do imigrante, pois é visível que a luta contra as desigualdades políticas e os discursos xenófobos não passam apenas pela legislação, mas também, e principalmente, pela ressignificação dos imaginários sociais ligados à ideia e à imagem de quem imigra, que podem ser construídos através da arte e, nosso caso, do cinema. O filme teve como base de sua narrativa, tanto do ponto de vista ético quanto estético, a dimensão do respeito e cumprimento dos direitos à cidadania, à existência e à livre expressão, que não devem, por sua vez, ser exclusivos àqueles que detêm ou não uma determinada nacionalidade. Nesse sentido, somos todos passantes e passageiros, imigrantes de um planeta originalmente e ideologicamente sem fronteiras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APPADURAI, Arjun. *O medo ao pequeno número: ensaio sobre a geografia da raiva*. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- AZEVEDO, E.; ALTOÉ, Isabella. *Refeições Migratórias*. In: Colaço, Janice et al. *Cidades e Consumo Alimentar*. Goiânia: Editora da UFG, 2019.

FILMOGRAFIA

- O Porto (2011) - Aki Kaurismaki; A Jaula de Ouro (2013) - Diego Quemada-Diaz; Era o Hotel Cambridge (2016) - Eliane Caffé; Human Flow (2016) - Ai Weiwei; Recomeços: Sobre Mulheres, Refúgio e Trabalho (2017) - Thays Prado e Fellipe Abreu.

A DIREÇÃO DE ARTE NA NARRATIVA CINEMATOGRÁFICA: A CIDADE COMO PERSONAGEM EM PRAÇA PARIS

Nívea Faria de SOUZA

Universidade Estácio de Sá, Faculdades Integradas Helio Alonso e INCT-Proprietas
fasonivea@gmail.com

RESUMO

Este trabalho investiga como a direção de arte do filme de Lúcia Murat, *Praça Paris* (2016), integra a narrativa do primeiro thriller da realizadora. A obra tem a cidade do Rio de Janeiro como cenário e a UERJ (Universidade do Estado do Rio de Janeiro) como um importante espaço de encontro, conflito e *mise en scène*. O filme conta a história do encontro de uma brasileira e uma portuguesa, rememorando momentos históricos (colonizador e colonizado), figurino, espaços, cores e texturas revelam gradativamente o papel de cada uma na obra. Entre a Zona Norte e a Zona Sul da cidade, o espaço urbano vai revelando e enfatizando conflitos sociais e pessoais. O filme mostra a todo o momento que o espaço comunica e seus elementos instauram atmosferas, signos advindos da direção de arte revelam o universo de cada personagem, construindo seus perfis. No filme, fica claro que o ambiente geográfico não é somente paisagem de fundo, o espaço urbano é agente ativo e se torna personagem.

PALAVRAS-CHAVE: Direção de Arte; Figurino; Cidade.

RESUMO EXPANDIDO

A direção de arte em uma obra audiovisual surge como elemento visual materializador da narrativa, elemento importante da comunicação de uma obra. É a direção de arte a responsável pela construção e definição espacial que as personagens se relacionam e habitam, ainda que sejam locações e espaços públicos, a arte de um filme é a responsável por conduzir e harmonizar visualidades de planos e enquadramentos.

Dessa maneira, em um filme como *Praça Paris* (Lucia Murat, 2016) que dialoga o tempo inteiro com o espaço, e que o lugar geográfico de cada indivíduo é parte essencial da construção psicológica e desenvolvimento da narrativa, fica bastante evidente a presença da cidade e espaços como mais um personagem.

O filme *Praça Paris* apresenta a dualidade histórica entre Brasil e Portugal, o olhar do colonizador sobre a vida do colonizado, já carregado de pré-conceitos e estereótipos, o filme faz uso dos espaços como potencializador de tensões do thriller de Lucia Murat.

Praça Paris, uma coprodução Brasil, Portugal e Argentina mostra o conflito de Camila, uma psicanalista portuguesa que vem cursar mestrado na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, e se instala na zona sul carioca, e Graça, ascensorista da Universidade, localizada na Zona Norte da cidade, de origem humilde, negra, com histórico familiar de violência, moradora de uma comunidade e irmã de um traficante. O filme fala sobre o medo e o limite da empatia. A cidade é retratada como “um assentamento humano em que estranhos têm chance de se encontrar” (BAUMAN apud SENNETT, 2001: 111), o pensamento de Richard Sennett clarifica o encontro de

Graça e Camila, duas desconhecidas que tem seus caminhos cruzados e pra sempre marcados pelo infortúnio encontro.

No filme, fica claro que o ambiente geográfico e arquitetônico não é somente uma paisagem de fundo, o espaço urbano é agente ativo e se torna personagem, pois os espaços rotineiramente interpelam o sujeito que o habita e, de maneira consciente ou não, os edifícios, ruas e praças são como enunciadoras de subjetivações. As cidades são operadoras de sentidos e sensações, as quais agem como portadoras de universos incorporais, podendo trabalhar tanto como uniformizadoras quanto singularizadoras (DELEUZE e GUATTARI, 2008).

A noção de cidade não se confina à definição de um mero território geográfico no qual o homem ocuparia somente uma posição econômica e social de trabalho, mas devem ser lidas como parte de uma cultura específica de seu tempo.

O espaço urbano não é simplesmente um cenário externo ao sujeito, mas parte indispensável de sua estruturação, proporcionando acolhimento ou repulsa.

O espaço é agente ativo no suspense que já inicia revelando abismos e distâncias entre os universos das personagens por meio da paisagem escolhida como plano de fundo de apresentação da personagem vivida por Joana Verona, Camila. O local é o interior de Portugal, um descampado em grama já seca pelo clima invernal. Ao fundo, uma construção em pedra que revela tempo e história do local, estreitos caminhos em terra batida construídos possivelmente pelo transitar são revelados ao horizonte e despontam como cruzamentos e conflitos. São por essas passagens que Camila caminha pensativa até um penhasco em que o mar açoita. O olhar da personagem se direciona ao infinito do oceano, como quem o atravessasse, e sob esse contexto, a imagem ressurge em um mergulho da própria personagem naquele mesmo oceano, mas agora do outro lado do Atlântico, emergindo na praia de Copacabana, o bairro carioca entre o mar e a montanha. Sob a alegria do mergulho e a apresentação de uma nova vida, é assim que Camila é apresentada, sem nenhuma fala, apenas uma trilha de uma típica musica portuguesa. A musica permanece até o início da próxima cena, quando é cortada e aparece os corredores da Universidade, onde a trama é apresentada e se desenvolve, através dos opressores corredores da instituição.

A câmera passeia pelos corredores que parecem infinitos e labirínticos até chegar na sala de consulta que a terapeuta Camila atende. Todo o espaço da UERJ é frio e acinzentado, contrastante com o calor térmico do transpirar da figuração em espera no corredor e é corroborado pelo calor sensorial emanado pela regata bordô da Terapeuta, quando a câmera entra na sala.

Se no início da história ela aparece em Portugal com sobretudo longo, preto com lenço no pescoço, em mais um ponto de distanciamento – a climática, agora ela se desnuda e habita um cubículo onde se vê obrigada a atender inúmeros pacientes que a aguarda pelos corredores do 10º andar do Instituto de Psicologia da Universidade.

O prédio da UERJ não é uma escolha em vão, um prédio cuja própria história carrega abismos e tragédias. O prédio originalmente seria o Instituto Nacional de Previdência Social (INPS) com obras iniciadas na década de 1930, porém as obras foram abandonadas e após a construção do Maracanã, passou a se formar a extinta Favela do Esqueleto, fixada por lá até o início da

década de 1960, quando fora despejada e transferida a grosso modo para a Zona Oeste pelo então governador da Guanabara Carlos Lacerda. Em 1969 inicia a construção da Universidade da Guanabara que usou a mesma estrutura do inacabado prédio do INPS. Em 1976 é inaugurada a então Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Ao longo dos anos de Favela, inúmeras tragédias aconteceram, muitos incêndios. Desde a sua inauguração como Universidade, o prédio passou a ser destino de tragédias suicidas. Ao ponto que suas rampas e passarelas, que unem um bloco ao outro, receberam telas de proteção há poucos anos, em razão de se evitar mais mortes.

O prédio conhecido por uma arquitetura linear e monocromática possui cinco prédios edificados em concreto, simétricos e conectados por longos corredores e rampas, que deixam o espaço escuro e sombrio. Tão vertiginosamente alto que é possível olhar miniaturas no estacionamento, localizado no térreo do edifício, visão de fácil alcance de qualquer parapeito das varandas e dos guarda corpos das áreas de passagem.

A UERJ possui uma arquitetura que asfixia e camufla, onde circulam multidões solitárias, possui certa desumanização pela forma, pelas cores, por suas quinas, arestas e linhas, e é ali que se dá o encontro entre Camila e Graça, analista e analisada.

A todo o momento o espaço dialoga com as personagens e, por vezes, é personagem da própria narrativa. A UERJ se torna personagem justamente por comunicar visualmente medos, esconder algo que possa acontecer na próxima virada de corredor, com um pé direito alto que mal permite uma iluminação artificial superior, as sombras e o ar soturno são aproveitados pelos enquadramentos. O ar decadente da pequena sala de terapia é apontado já no primeiro contato visual, o ventilador revela o calor que se passa na zona norte do Rio de Janeiro, livros dispostos de maneira irregular. Um consultório terapêutico deveria ser um lugar de partilha, no entanto a frieza da UERJ não permite a partilha de significados entre os indivíduos, se tornando apenas um lugar de passagem, impuro e não identitários. (AUGÈ, 1994)

Enquanto Camila se apresenta em uma regata, expondo as altas temperaturas pela modelagem sem mangas e fortalecido pela própria cor de matiz magenta. Já Graça está com uma blusa de malha verde acinzentada que quase se camufla nas paredes em cor de cimento. Ao contar sua história de vida, sobre a bebida do pai, a prisão do irmão, o plano é cortado para a prisão onde se encontra o irmão e em um enquadramento parecido com o que inicia a sequencia da UERJ, o espectador mal percebe a mudança entre os cenários UERJ x Presídio. O irmão da personagem caminha nos corredores longos, com planos, fugas, arestas e portas, mais uma vez a frieza do cinza toma conta da cena. A diferença da composição visual entre o prédio da Universidade e o presídio é mínima, assim como as ruelas da comunidade em que Graça mora e sobe com motoboy, revelando a altura, através das vielas estreitas com linhas que se unem em horizonte próximo com suas paredes cinza em chapisco grosso.

O elevador, local de trabalho de Graça se revela como mais um desses não-lugares, sem identidade, frio e claustrofóbico, apenas a personagem constrói estórias e cria cenas com seus passageiros, em especial com sua própria terapeuta.

Os não lugares não são personalizados, nem identitários, possuem como função extinguir possíveis contatos relacionais sociais, impondo padrões de isolamento autocentrado como comportamento padrão.

São esses espaços que constroem a atmosfera de suspense do filme, revelando medos, assombros e angústias, essa é a cidade vivida pela personagem de Grace Passô. Entre comunidade, o elevador da UERJ e visitas ao irmão na penitenciária, a personagem vai a Igreja, um espaço simples em que o pastor se camufla na cortina de fundo do espaço, o que revela a esperança que a Igreja traz a vida dos moradores da comunidade, camisa e fundo são verdes, pastor e Igreja como tábua de salvação, a busca de absolvição se revela na personificação da religião e do espaço na figura do Pastor camuflado no espaço.

Entre as medianeras e suas inúmeras janelas, em Copacabana, uma janela desponta com o olhar de curiosidade do fotógrafo que vem a ser o namorado de Camila, que aponta a câmera para a curiosidade sobre a vida do outro. Dentro do apartamento de Camila é possível perceber o espaço humanizado, muitos objetos decorativos e souvenires aquecem o ambiente. O apartamento, na Zona sul do Rio de Janeiro, é minuciosamente decorado e revela sua posição sociocultural, um refúgio do não pertencimento que a acomete no decorrer do filme, e acaba por fazê-la perder o olhar curioso de colonizador diante da realidade que a confronta e passa a amedrontá-la. A terapeuta, que costuma remoer os assuntos tratados em terapia em seu lar, possui uma forte relação identitária com o espaço, um refúgio, lugar de não compartilhamento, onde Camila preserva sua reminiscência e que a mantém segura até que sua analisada resolve confrontá-la em seu lugar. Ao contrário de Graça que se antes se sentia “um bicho de zoológico”, passa a afrontar o olhar estrangeiro, intimidando a psicoterapeuta.

A cidade vivida por Camila inicialmente revela memória e áreas mais humanizadas, lugares de passagens como o metrô, até que ela começa a habitar os medos e assombros da UERJ no decorrer das sessões e dos dias de encontros com a Graça.

A *Praça Paris*, que dá nome ao filme, aparece como um desses lugares personagens, quase personificando a conexão que Camila tem com o passado e a relação conflituosa com Brasil. Ela vai atrás da praça a partir de um retrato da avó, e busca reproduzir a imagem no espaço junto ao namorado.

O espaço urbano reforça o caos mental de ambas, o filme mostra que o espaço comunica e que seus elementos instauram climas e signos que revelam o universo de cada personagem.

A escolha dos espaços é precisa e coloca a Direção de arte, corresponsável pela escolha e construção dos espaços, como elemento fundamental para o desenvolvimento da obra, mais do que materializar conceitos ou revelar estética, em *Praça Paris* há uma comunicação sumária dos lugares e não-lugares, as construções dos planos e enquadramentos revelam o diálogo inequívoco entre fotografia, direção e arte. A cidade a todo o momento é personagem que aflige, amedronta e comunica, não é apenas palco ou cenário, ela é elemento comunicador das relações e sensações das protagonistas.

BIBLIOGRAFIA:

- AUGÉ, M. *Não-Lugares*: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. São Paulo: Papirus, 1994.
- BAUMAN, Zygmunt. Modernidade líquida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro, Editora 34, 2008.
- SENNET, Richard. *The Fall of the Public Man*: On the Social Psychology of Capitalism IN BAUMAN, Zygmunt. Modernidade líquida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 111.

FILME:

- PRAÇA PARIS, Lucia Murat, 2016.

NOTAS PARA ESTUDO DE DOCUMENTÁRIOS ENGAJADOS EM LUTAS URBANAS

Vinícius ANDRADE DE OLIVEIRA
viniciusandradedeoliveira@gmail.com

RESUMO

Na busca por perceber como documentários engajados em lutas urbanas efetivam diferentes níveis de relação com a realidade histórica, somos levados a envolvê-los numa trama mais ampla de fenômenos que sugerem uma mútua afetação entre o trabalho de documentaristas e a atuação dos movimentos sociais. Acreditamos que, para falar das formas pelas quais imagens incidem sobre os processos de luta, é preciso falar dos modos como os processos de luta incidem nas imagens. Assim, filmes e imagens devem aparecer não apenas como textos, mas também como um conjunto de relações, gestos, iniciativas (BRENEZ, 2011). Em relação aos processos mais abrangentes que os envolvem, devemos encará-los, por sua vez, não apenas enquanto condições em relação aos quais imagens e filmes se tramam, mas, sobretudo, como um conjunto de experiências constituídas pelos sujeitos no decorrer dos processos de luta (SADER, 1988), a partir das quais se desenvolve uma “pragmática” de uso e circulação das imagens.

PALAVRAS-CHAVE: Documentário, Movimentos sociais urbanos, História.

RESUMO EXPANDIDO

Introdução

A presente proposta se detém sobre imagens e filmes produzidos a partir da colaboração entre documentaristas e movimentos sociais urbanos nas últimas duas décadas no Brasil para desdobrar algumas reflexões metodológicas acerca do estudo do cinema engajado praticado na atualidade. A pergunta que move essas reflexões pode ser formulada das seguintes maneiras: de que modos as imagens e filmes feitos em colaboração com documentaristas intervêm sobre o curso histórico dos acontecimentos e lutas travadas pelos movimentos? Como participam das lutas e alteram seus destinos? De que modos são alavancadas e impulsionam as ações desses coletivos?

Na busca por perceber como, e em que medida, as imagens e filmes engajados em lutas urbanas efetivam diferentes níveis de relação com a realidade histórica (BRENEZ, 2011), somos levados a envolvê-los numa trama mais ampla de fenômenos que sugerem uma mútua afetação entre o trabalho dos documentaristas e a atuação dos movimentos. Acreditamos que, para falar dos modos como as imagens incidem sobre os processos de luta, é preciso falar dos modos como os processos de luta incidem nas imagens.

Uma abordagem relacional

Estudos reconhecidos, elaborados nas últimas décadas no Brasil sobre as lutas e movimentos sociais urbanos, apontam para a importância de um olhar equilibrado, por assim dizer, entre o que, na esteira de Éder Sader (1988) podemos chamar de “estruturas” e “experiências”. De acordo com o autor, fosse para descrever a reprodução social como assegurada pela “coerção do Estado

militar", fosse para atribuí-la aos "automatismos econômicos da acumulação capitalista" ou ainda à "alienação ideológica produzida nas classes dominantes", prevalecia nas pesquisas feitas ao longo dos anos 1970 e 1980 (especialmente sobre os movimentos operários) um olhar que enxergava na atuação dos grupos sociais "simples atualizações das estruturas dadas". Embora admitindo que sempre será possível remeter os "processos sociais concretos a características 'estruturais'" (padrões da acumulação capitalista, desenvolvimento urbano, forma do Estado), o autor argumenta que, nesse gesto metodológico, nada se acrescenta (nem "uma vírgula") à compreensão do fenômeno estudado (SADER, 1988: 38).

Ora, é a própria ideia de constituição de sujeitos coletivos com papel criador nos processos históricos que se vê aí sacrificada (SADER, 1988: 37). Não só isso: retiradas as ambiguidades das relações dos movimentos com as "condições" ou "estruturas", sacrifica-se também a percepção decisiva dos "processos de atribuição de significado" e do "mundo simbólico" que os definem. Ao deixar escapar os "imaginários próprios" dos movimentos, perde-se de vista, justamente, "aquilo que os singulariza". A saída para esses obstáculos, ainda de acordo com Sader (na linha de outras autoras e autores, como Maria Hermínia Tavares de Almeida e Edison Nunes), seria considerar então os processos de atribuição de sentido por meio dos quais noções como a de carência ou necessidade são definidas. Essas definições estariam na base de uma "constelação de significados" que orientam as ações dos movimentos: da sua identidade (o que define o grupo como grupo), do modo como objetivos práticos se articulam a valores que dão sentido à sua existência e, finalmente, das "experiências vividas e que ficaram plasmadas em certas representações que aí emergiram" (SADER, 1988: 44)

É precisamente a centralidade das experiências (frente às "estruturas") que outro importante estudioso das lutas urbanas irá enfatizar. Lúcio Kowarick – numa visada, a nosso ver, consonante com a de Eder Sader, mas tendo como ponto de partida a ideia de "espoliação urbana" – aponta para a "problemática da subjetividade social". Nela, indica o autor, importa menos a magnitude da exploração ou da opressão, mas os sentidos atribuídos a esses processos por grupos, categorias ou classes. Dessa maneira, a indagação fundamental se torna: "como se produzem experiências coletivas a partir de vivências dessas formas de exclusão social, econômica ou política?" (KOWARICK, 2000: 105). As materialidades históricas das condições urbanas e mesmo das lutas sociais passam a ser encaradas, portanto, através das formas como são significadas e experienciadas.

Nos aproximamos assim de uma perspectiva metodológica relacional, preocupada em evitar, de um lado "(...) os riscos de uma análise determinista – na qual os atores sempre repetirão os caminhos conhecidos, sem capacidade de resposta ativa e criativa diante dos constrangimentos estruturais" e, de outro, "(...) os riscos de uma análise voluntarista – presente na ideia de que os atores escolhem suas estratégias de ação, como se não houvesse limites culturais e conjunturais colocados para essas escolhas" (PATERNIANI, TATAGIBA, TRINDADE, 2012: 402).

Tais formulações parecem encontrar amparo e possibilidades de operacionalização nas formulações de Nicole Brenez, para quem imagens e filmes engajados devem, na atualidade, ser analisados ao mesmo tempo como textos ou corpus e como um conjunto de atos, práticas, gestos, representações simbólicas e de relações mútuas entrelaçadas entre esses aspectos (BRENEZ, 2011). Não só pelo fato dos filmes serem construções, mas também porque feitos a partir de uma colaboração entre documentaristas e movimentos (que não nos permite falar em uma estrita correspondência de sentidos entre eles e os modos como os movimentos significam o que vivem), é preciso, antes de mais nada, lançar mão da primeira visada metodológica mencionada por Brenez, analisando os filmes como textos.

Nesse “nível”, postulamos uma análise atenta aos modos pelos quais as materialidades históricas – tal como experienciadas pelos sujeitos em luta – engendram a constituição da própria materialidade filmica. Essa compreensão nos permite a formulação de um operador de análise, que podemos chamar de permeabilidade entre cena política e cena filmica: perscrutar as operações específicas de *mise-en-scène* documentária (COMOLLI, 2008) – notadamente, as relações entre quem filma e quem é filmado – e de montagem (HUBERMAN, 2012) – associações entre as cenas, fontes, arquivos, informações e testemunhos –, examinando as formas como estes recursos e procedimentos se revelam permeáveis às lutas documentadas.

Isso significa atentar, na análise, para como os filmes se moldam às formas de luta dos movimentos, aqui entendidas, vale repetir, como as experiências, práticas e significados expressos por eles: como se organizam narrativamente e criam procedimentos em diálogo com as formas de organização e estratégias de ação dos movimentos; como adotam recursos para expressar pautas, slogans, discursos e cânticos de luta; como se abrem às tomadas de palavra dos militantes e deixam-se marcar pela experiência social dos grupos retratados; em que medida partilham algo da temporalidade das lutas, fazendo-se atravessar por suas vibrações e energias. Para lembrar Serge Daney, na conhecida passagem de “A rampa” em que reclama aos filmes uma restituição, àqueles que lutam, não só do sentido estratégico de seu combate, mas do “ardor, a invenção e o prazer que também há em lutar” (DANEY, 2007: 75).

Portanto, perante a ideia de que as formas de luta podem se modificar pelas formas filmicas, surge outra complementar, de que as formas dos filmes podem ser moldadas às formas de luta. Preocupada em como os filmes se fazem com as lutas, a primeira dimensão da análise nos conduz à relação entre as formas filmicas e os processos, atos, iniciativas e gestos por meio dos quais foram elaborados – visada metodológica apresentada por Nicole Brenez que, indissociável e junto da primeira, consideramos capaz de expressar as experiências dos sujeitos em luta.

Analizar os filmes como textos é apenas parte do caminho para perceber neles as formas pelas quais os movimentos vivenciam materialidades históricas. Assim, a análise filmica, tal como descrita até aqui, se associa à observação mais direta (porque não necessariamente mediada pelas formas filmicas) dos modos como o encontro entre um ou mais documentaristas e um grupo de pessoas organizadas sob a forma de movimento social implicam em certos arranjos

de produção, se traduzem em processos específicos de feitura e são marcados por formas particulares de engajamento dos documentaristas nos acontecimentos filmados.

Nessa segunda dimensão de análise, as experiências dos movimentos em luta não aparecem tanto como atribuição de significados, por assim dizer, mas como possibilidades e limites concretos às lutas e à produção de imagens.

Mas ao posicionar os fenômenos aqui indicados em circunstâncias que participam de suas possibilidades e limites, as condições históricas se tornam também terreno onde se desenvolve uma “pragmática” de uso e circulação das imagens, de fundamental importância para compreendermos como os filmes interferem nas lutas urbanas.

A produção audiovisual surgida da colaboração entre documentaristas e movimentos sociais urbanos situa-se no bojo de processos sociais que não se limitam à realização de imagens (com vistas à produção de filmes), embora sejam por ela afetados. São processos mais abrangentes nos quais os fazeres das imagens e dos filmes se incluem e sobre os quais esses fazeres intervêm. Deslancham processos fílmicos e, ao mesmo tempo, oferecem limites ao que é possível registrar, definindo usos das imagens e caminhos de circulação para elas. Tendo em vista seu duplo caráter (possibilidades e limites), entendemos que a melhor forma de apreendê-los é através de sua análise não apenas como processos históricos (nos quais imagens e filmes se tramam), mas também como terreno onde se desenvolve uma “pragmática” de uso e circulação das imagens produzidas em contextos de luta.

Nessa linha, outras variáveis de análise são incorporadas. Devemos notar que as imagens feitas por documentaristas em colaboração com movimentos urbanos desempenham um papel tático no interior de uma luta e se relacionam muitas vezes com uma ideia mais ampla de comunicação. Essa ideia, que pode estar mais ou menos sistematizada no interior do movimento, se refere ao modo como este articula sua atuação a práticas comunicacionais que visam dar apoio à luta, seja para difundir as pautas, seja para dar visibilidade à causa, ou ainda para manter os militantes mobilizados. Ela pode envolver também o cinema, mas normalmente este é “apenas” mais um dos campos onde as imagens podem circular. A imagem pode então ser realizada por diferentes razões, com variadas motivações, de acordo com a função ou o uso que se pretende dar a ela. Essas funções surgem na sua gênese e/ou variam de acordo com os possíveis caminhos que ela poderá perfazer.

BIBLIOGRAFIA

- BRENEZ, Nicole. *Political cinema today: the new exigences – For a Republic of the images*. Melbourne, 28 septembre 2011.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- DANEY, Serge. *A rampa: Cahiers du cinéma, 1970-1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagen-montagem ou imagem-mentira*. In: *Imagens apesar de tudo*. KKYM: Lisboa, 2012.
- KOWARICK, Lúcio; REZENDE, Tomás. *Escritos urbanos*. Editora 34, 2000.
- SADER, Eder. *Quando novos personagens entram em cena: Experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo (1970-1980)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- TATAGIBA, Luciana; PATERNIANI, Stella Zagatto; TRINDADE, Thiago Aparecido. *Ocupar, reivindicar, participar: sobre o repertório de ação do movimento de moradia de São Paulo*. *Opinião pública*, v. 18, n. 2, p. 399-426, 2012.

VÍDEO POPULAR NA AMÉRICA LATINA: NOTAS SOBRE A PRODUÇÃO RECENTE NA ARGENTINA E NO BRASIL

Wilq VICENTE

Doutorando em Ciências Humanas e Sociais na Universidade Federal do ABC wilqvicente@gmail.com ou wilq.vicente@ufabc.edu.br

RESUMO

Desde os anos 2000 constatamos uma crescente popularização da prática do chamado vídeo popular ou “vídeo processo”, como variante em alguns países da América Latina. Impulsionado pelo acesso aos mecanismos de produção –equipamentos digitais e recursos, pelos contornos atuais dos movimentos sociais e culturais, um contexto favorável à descentralização dos processos de difusão, bem como um pequeno conjunto disperso de iniciativas públicas e da sociedade civil, esse crescimento do uso do vídeo traz consigo uma nova agenda de demandas para o setor cultural e político. Essas novas ações surgem sobretudo em comunidades populares dos grandes centros urbanos que lutam pela ampliação de sua representatividade. Há relatos de grupos e coletivos espalhados em diversos países da América Latina. Quais os contornos desta produção? A análise de experiências de grupos do Brasil e Argentina poderá iluminar aspectos importantes das transformações da produção cultural, popular e audiovisual nas últimas décadas na América Latina.

PALAVRAS-CHAVE: Argentina, Brasil, Barricada TV, Coletivo de Vídeo Popular

RESUMO EXPANDIDO

Introdução

Desde os anos 2000 constatamos uma crescente popularização da prática do chamado vídeo popular ou “vídeo processo”, como é chamado em alguns países da América Latina. Impulsionado pelo acesso aos mecanismos de produção – verbas e equipamentos digitais, pelos contornos atuais dos movimentos sociais e culturais, um contexto favorável à descentralização dos processos de difusão, bem como um conjunto disperso de iniciativas públicas e da sociedade civil, esse crescimento do uso do vídeo traz consigo uma nova agenda de demandas para o setor cultural e político. Essas novas ações surgem sobretudo em comunidades populares dos grandes centros urbanos que lutam pela ampliação de sua representatividade.

Tal produção evoca experiências na década de 1980 em diversos países, realizadas no bojo de processos de mobilização popular e luta por democracia. Como característica comum aos dois períodos, a apropriação do vídeo enquanto processo e sua busca pelo “povo”, a crítica da experiência cotidiana e dos processos sociais. Atuando como instrumento nas lutas socioculturais, o período atual tem se diferenciado pela adoção de uma pauta colaborativa. Há relatos de grupos e coletivos espalhados em diversos países da América Latina.

Para compreender o sentido desse processo histórico, bem como para destacar semelhanças

e diferenças entre as experiências de hoje, o texto se debruça sobre o contexto de ações do vídeo popular surgidas no final dos anos 2000, destacando as experiências de grupos como o Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo (CVP), do Brasil e da Barricada TV (BTV), da Argentina. O CVP atuou em articulações de exibição, formação de público, debate e difusão de vídeos, reunindo realizadores oriundos de diversos grupos artístico-culturais sobretudo das periferias. A BTV é uma iniciativa autônoma, composta de trabalhadores de fábricas recuperadas, estudantes universitários e do ensino médio, sendo seu princípio de organização o centralismo democrático.

Como essa produção dialoga com as experiências históricas passadas como o Novo Cinema Latino Americano e o Vídeo Popular da década de 1980? Como é a relação destes grupos com o espaço e a dinâmica da vida nas cidades? Como é a relação com o Estado? Há políticas públicas de incentivo à produção audiovisual/cultural voltadas para este segmento? Quais são as pautas tratadas nos vídeos? Quais são os mecanismos de financiamento dessa produção? Qual é a identidade e quais as motivações que reúnem os sujeitos em coletivos (pretensão artística, inserção no mercado de trabalho, transformação social institucional/ revolução social)?

Existe uma ausência de estudos neste campo na região, apesar de ser um setor com potencial estratégico para processos socioculturais de participação e fortalecimento das identidades. A análise das duas experiências citadas poderá, ainda, iluminar aspectos importantes das transformações da produção cultural, popular e audiovisual nas últimas décadas na América Latina.

O Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo (CVP) e as disputas simbólicas no campo da representatividade

Em São Paulo, em 2005, no contexto de implantação da recém-criada Coordenadoria da Juventude da Prefeitura de São Paulo, foram articulados alguns fóruns voltados para o diálogo do poder público com diferentes setores culturais da juventude, dentre eles o Fórum de Cinema Comunitário. O fórum inicialmente reuniu algumas ONGs que ofertavam oficinas de audiovisual na cidade, além de participantes destas oficinas, articulados majoritariamente em grupos e coletivos, e membros de instituições públicas. O Fórum de Cinema se constituiu então como um conjunto de reuniões permanentes que visava promover o diálogo entre instituições públicas, privadas e a juventude de forma a organizar a demanda e viabilizar articulações e ações com o intuito de multiplicar, ampliar, dar visibilidade e acesso aos meios de produção por realizadores oriundos majoritariamente da periferia, grande parte deles aglutinados em grupos com vínculos locais nos bairros.

O Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo (CVP) surgiu em 2007, a partir da reunião de diversos grupos jovens que atuavam na produção de curtas-metragens, na realização de exibições e debates de filmes e na realização de oficinas audiovisuais em comunidades, reunidos anteriormente no Fórum de Cinema Comunitário e outros espaços de debate. O nome do grupo evocava o histórico da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP), da década de 1980, e suas atividades de

formação e distribuição de vídeos, rememorando a organização como uma das mais expressivas experiências de comunicação alternativa na época, situando-se “no universo dos movimentos sociais populares, no processo de lutas por direitos de cidadania” (PERUZZO, 1998: 53-54).

Em 2008 o CVP e suas ações de formação, exibição e distribuição apresentou a “I Semana do Vídeo Popular”, com mostra de vídeos recentes e debates. Com o pequeno apoio do Programa VAI, programa da Prefeitura de apoio a pequenos projetos culturais da juventude, desenvolveu, nos anos subsequentes, um projeto que contemplava a Revista do Vídeo Popular (com 6º edições, foi um espaço de reflexão sobre a linguagem, o contexto de produção e as possibilidades futuras do vídeo popular no Brasil) e a distribuição de pacotes de filmes dos grupos que integravam o CVP e outros parceiros, em formato de DVDs. Os DVDs eram distribuídos gratuitamente para exibidores como cineclubes, universidades, bibliotecas, associações de bairro e espaços culturais, contemplando cerca de 80 títulos, com predomínio da produção da cidade de São Paulo. As ações, incluindo organização de mostra e debates, paralelas às ações específicas de cada grupo que compunha o coletivo, em geral de expressão mais local, seguiram sendo realizadas ao menos até o início de 2012.

O CVP chegou a participar de outras esferas de interlocução em outros Estados, como o FEPA – Fórum de Experiências Populares em Audiovisual no Rio de Janeiro, chegando a conquistar uma cadeira no Conselho Consultivo da SAV – Secretaria do Audiovisual, órgão do Governo Federal brasileiro.

Desde o Fórum de Cinema Comunitário, era premente nas discussões do grupo a necessidade de se avançar na conceituação que o nome e a estrutura organizativa expressavam. Era necessário avançar para que a prática e a fundamentação do grupo não se limitassem a uma política de autorrepresentação, na qual a legitimidade do discurso se coloca em uma relação de pertencimento ao universo retratado. De toda forma, a ideia de “nossa realidade representada por nós mesmos” se colocou o tempo todo como pauta da ação, apontando sobretudo para uma disputa cultural por representatividade. Inclusive, diferentemente da produção da década de 1980, os produtores de vídeo deste novo período almejavam sobretudo vocalizar suas visões de mundo e experiências de vida através de um meio de expressão interpretado como fundamentalmente artístico e não somente no campo da comunicação, como fora predominante na produção da década de 1980.

A experiência da Barricada TV da Argentina

O crescimento de distintas práticas do chamado vídeo processo na Argentina a partir dos anos 2000 é resultado de um conjunto de fatores, dos quais podemos destacar o avanço da tecnologia digital, a mobilização de estudantes de cinema, vídeo, rádio e a *Ley de Medios*. Promulgada em meados de 2009, a Lei declarou as radiofrequências como bens públicos, propondo, entre outros pontos, uma divisão igualitária entre mídias comunitária, privada e de serviço público. Referência normativa para democracia dos meios de comunicações na América Latina, sofre duros ataques desde que Mauricio Macri assumiu a presidência, que vem investindo em favorecer grandes

grupos empresariais de comunicação, como o *Grupo Clarín*.

Neste contexto surgiu um amplo segmento de produtores independentes, através do fomento estatal, viabilizando a produção de obras seriadas para TV, animação e curtas-metragens, lançando uma linha de financiamento para produção documental de caráter comunitário e demarcando o direito à comunicação como âmbito de atuação efetiva do Estado. Segundo Campodónico (2014, p. 85),

Possiblemente, sobre la base de algunos logros obtenidos a través de la lucha llevada adelante por las organizaciones audiovisuales de base, particularmente Documentalistas Argentinos (DOCA), como es el reconocimiento de la figura del realizador integral por parte del INCAA, y la apertura de una línea de subsidios para proyectos documentales en la vía digital (Resolución nº 632 del 2007 y, actualmente nº 1023 del 2011, ambas del INCAA), la producción de materiales audiovisuales comunitarios se acopla a esta avanzada.

Fundada em 2009 em Buenos Aires, a trajetória da Barricada TV (BTV) coincide com a aprovação da *Ley de Medios*. Com instalações nas dependências da IMPA – Industrias Metalúrgicas y Plásticas Argentina, o canal, é formado por profissionais militantes, trabalhadores de vários setores de serviços, estudantes, professores, ativistas de direitos humanos e ambientais. Desde sua criação, o canal de televisão comunitário vem registrando e difundindo as lutas e reivindicações dos movimentos sociais e populares da Argentina.

A BTV, presente no Canal 5 de televisão *broadcast* da Argentina, também vem sendo atacada pelo atual governo. Depois de vencer o concurso para uma frequência na Televisão Digital Aberta (TDA) em 2015, o canal passou por dois anos de disputas judiciais. Ilegalmente o Canal 13 usou sua frequência, com o consentimento dos organismos de controle audiovisual do país. Em 2017, vencendo a disputa, realizou sua primeira aparição na frequência 32.1 da TDA para a grande Buenos Aires.

A programação da BTV inclui programas de política, esportes, música e crítica literária. Entre as temáticas mais abordadas, estão os direitos dos trabalhadores e trabalhadoras, contracultura, direitos humanos, poder popular, educação e povos nativos. A principal diretriz para colocar no ar um “vídeo processo” é a contra-informação. Uma das inspirações do canal são os trabalhos dos cineastas Santiago Álvarez e Raymundo Gleyzer do tradicional cinema militante. Com parte da equipe de cinegrafistas, editores e jornalistas, boa parte dos membros da TV são formados na própria BTV, que desenvolve oficinas internas de política e aspectos técnicos.

Considerações finais

A partir dos anos 2000, ocorreu uma multiplicação de práticas que fazem do vídeo um instrumento no interior de ações sociais e culturais na América Latina, tendo em vista o acesso à comunicação, à cultura e à expressão artística como necessário ao exercício pleno de cidadania, implicando diretamente nas tensões das “políticas da representação”, identitárias ou da diversidade, como no caso do CVP no Brasil. Houve neste período mudanças nas configurações das relações de classes, uma mudança na natureza dos movimentos sociais, na relação entre o povo e produção

cultural, bem como na dinâmica dos meios de comunicação, caso do Canal Comunitário BTV da Argentina.

Nota-se que tal discurso abre espaço para uma nova ambiguidade, permitindo que distintas perspectivas muitas vezes apareçam aglutinadas dentro das mesmas denominações, ainda que estejam dentro de um campo de grande tensão. A produção de vídeo popular ou vídeo processo recente pode, desta forma, dialogar por um lado com o discurso oficial do Estado, por outro com a sociedade civil na figura dos movimentos sociais e de cultura de hoje, mas também com as ONGs e com o mercado.

Essa dinâmica entre “realizadores” e “povo”, surge então como uma questão central:

Quando falamos de envolvimento popular na comunicação, é necessário precisarmos de que participação estamos tratando, pois, essa expressão, usada indiscriminadamente, já se desgastou. Na realidade, cada experiência desenvolve um tipo de participação: uns desenvolvem sua prática nas instâncias mais elementares, enquanto outras promovem a intervenção das bases em processos mais avançados [...] a participação da comunidade é mais ampla apenas no nível das mensagens, por meios de entrevistas, depoimentos (PERUZZO, 1998: 297).

O que sugere a possibilidade de acomodação da perspectiva da “cultura popular” e sua vertente de vídeo popular ou vídeo processo no status quo, sem repensar os pilares estruturantes em torno da comunicação, do poder e da cidadania na sociedade capitalista de modo profundo.

BIBLIOGRAFIA

- CAMPODÓNICO, Horácio. “Argentina”. In: Dagron, Alfonso Gumucio. (org.). **El cine comunitario en América Latina y el Caribe**. Bogotá: Centro de Competencia en Comunicación para América Latina, 2014.
- PERUZZO, Cicilia Maria Krohling. **Comunicação nos movimentos populares: A participação na construção da cidadania**. Petropólis: Vozes, 1998.

IX - AUDIOVISUAL, ESTÉTICA E POLÍTICA

Os mecanismos de poder, que (re)produzem a desigualdade social, embrenham-se nos dispositivos que definem o que é visível e invisível e quem fala sobre o que, como e onde. Trata-se de uma disputa em que se enfrenta um jogo de forças na legitimação de narrativas e imagens que influem nos modos de ver e pensar sobre nossa condição política, histórica e social. A partir deste pressuposto, este eixo se propõe a desenvolver uma reflexão crítica sobre a relação entre estética e política no cinema e na arte latino-americanos. Segundo Christian Zimmer, "o cinema é menos um modo de fazer cinema e mais uma maneira de pensar o cinema", poderíamos dizer o mesmo da arte. Propomos, assim, discutir a politização da estética e pensar criticamente a estetização da política, de maneira a construir pontes clandestinas que profanem as falsas fronteiras entre forma e conteúdo. Neste sentido, algumas possibilidades de abordagem são: como a arte latino-americana pode se constituir como uma expressão anti-hegemônica? Que pontes clandestinas podemos construir entre estética e política na América Latina? Como o audiovisual, a arte, e suas possibilidades estéticas são mobilizados para discutir conflitos recentes e seculares do território latino-americano? As imagens e narrativas artísticas e cinematográficas colocam, de maneira explícita ou implícita, o seu ponto de vista político ou a sua opção política? Quais os dispositivos de voz/silenciamento e visibilidade/invisibilidade presentes nestas imagens e narrativas cinematográficas e artísticas? Tais questões nos conduzem ainda a reunir contribuições que confrontem a dimensão das interfaces criadas pelo audiovisual que revoga a política inerente à representação das disputas políticas tão presentes nos vídeos contemporâneos.

Coordenação: Cristina Beskow, Marilia Bilemjian Goulart, Daniela Gillone e Nicolau Bruno de Almeida Leonel.

“Ambiente, extensão e integralidade: a tecnologia como forma de controle em <i>White Bear, Shut Up and Dance</i> e <i>Men Against Fire</i> da série <i>Black Mirror</i> ” Alan Bernagozzi da Silva (Univ. Anhembi Morumbi)	318
“Batman, do beco às dobras: Apropriações políticas de imagens proprietárias” Anderson Moreira (UFF)	322
“Narrativas do terror e cinema colombiano” Diana Paola Gómez Mateus (USP)	327
“A figura humana e a experiência do trabalho em <i>Arábia</i> ” Edson Pereira da Costa Júnior (USP)	332
“Documentários como lugares de memória do CRUSP” Eduardo de Souza de Oliveira (UFSCAR)	337
“O texto na tela e as menções escritas no cinema de caráter documental no contexto de decretação do AI-5 e na reabertura” Felipe Abramovitz (UAM)	342
“Subterrâneos do futebol e o contexto político social de Maurice Capovilla” Herico Ferreira Prado (UFPR)	348
“No <i>Intenso Agora</i> : a política brasileira recente através do documentário” Marília Goulart (USP)	353
“ <i>La Bamba</i> : trajetórias, reconhecimento e representação no movimento chicano” Maurício de Bragança (UFF)	359
“Entre máscaras, vozes e silêncios: Uma reflexão sobre os lugares de fala e representação de conflitos raciais na vídeo-arte” Pedro Gabriel Amaral Costa (USP)	366
“Cinema e “ideologia” a partir dos escritos de Siegfried Kracauer e Pierre Sorlin” Pedro Miguel Camargo da Cunha Rêgo (Unifesp)	371
“A costura temporal através do som em rasga coração: da sociedade disciplinar à sociedade do desempenho” Alexandre Marino Fernandez (Univ. Anhembi Morumbi); Ricardo Tsutomu Matsuzawa (Univ. Anhembi Morumbi)	376

AMBIENTE, EXTENSÃO E INTEGRALIDADE: A TECNOLOGIA COMO FORMA DE CONTROLE EM WHITE BEAR, SHUT UP AND DANCE E MEN AGAINST FIRE DA SÉRIE BLACK MIRROR

Alan Bernagozzi da SILVA
Universidade Anhembi Morumbi
Alan_bernagozzi@hotmail.com

RESUMO

O objetivo deste artigo é de analisar a tecnologia como forma de controle em três episódios da série *Black Mirror*, “White Bear” e a sociedade disciplinar de Michel Foucault, “Shut Up and Dance” com os meios de comunicação como extensões do homem de Marshall McLuhan e “Men Against Fire” e as perspectivas de Gilles Deleuze com sua sociedade de controle, onde se busca entender a construção social da série tendo em vista uma melhor compreensão dos mecanismos de controle apresentados e as diversas formas de manipulação individual e coletiva resultantes da relação do sujeito com a tecnologia.

PALAVRAS-CHAVE: Black Mirror, tecnologia, controle.

RESUMO EXPANDIDO

Introdução

“Black Mirror”, é uma série de televisão criada por Charlie Brooker e Annabel Jones, cuja temática envolve temas relacionados as dificuldades resultantes da relação entre tecnologia e indivíduo em um futuro distópico, tendo como objetivo, proporcionar ao telespectador uma análise de sua própria interação com a tecnologia.

Com um combate à subjetividade humana, outros aspectos deverão deixar de existir trazendo uma nova realidade para as sociedades futuras. Os episódios apresentam indagações que examinam até que ponto o indivíduo deverá se submeter a tais condições, problematizando questões que deverão ser apresentadas, discutidas e analisadas visando a harmonia do convívio social.

Ambiente: “White Bear” e a sociedade disciplinar de Michel Foucault

Urso Branco (White Bear, Charlie Brooker, 2013) é o segundo episódio da segunda temporada. A narrativa conta a história de Victoria Skilane (Leonora Crichlow) e de sua punição perante a sociedade.

Ao acordar em uma casa sem se lembrar de nada de sua vida, ela passa a ser perseguida por um homem armado utilizando uma máscara, enquanto as pessoas ao redor apontam o celular sem pronunciar nenhuma palavra. Ao longo do episódio é revelado quem realmente é Victoria, cúmplice do assassinato de Jemima (Imani Jackman). Nesta parte é explicado sua punição, a repetição de todo o processo diariamente no parque da justiça Urso Branco, onde está presa.

Partindo das características do episódio, é possível entender que se trata de uma forma de

exercício de poder característico. Para Foucault, o poder é uma relação de forças, e consequentemente, toda relação de força é uma relação de poder (DELEUZE, 1988, p. 78). Com isso, as formações sociais entre os séculos XVIII e XX são baseadas no que ele denomina sociedade disciplinar que são sociedades na qual o comando social é constituído mediante uma rede difusa de dispositivos ou aparelhos que produzem e regulam os costumes, os hábitos e as práticas produtivas (HARDT, 2001, p. 42), ou seja, é uma ação que age na realidade concreta do indivíduo, o seu corpo (FOUCAULT, 2017, p. 14).

Neste período as sociedades eram disciplinadas através de espaços fechados, cercados por muros com os quais a dominação é exercida dentro destes espaços. O controle deste local tinha como objetivo vigiar e permeava as instituições como família, escola, hospital, fábrica e prisão. Esta última como sendo o modelo ideal de dispositivo disciplinar (DELEUZE, 2005, p. 219), dispositivo este inspirado no panóptico de Jeremy Benthan, que consiste em uma construção prisional contínua de vigilância dos indivíduos, de movimentos controlados, onde é aperfeiçoado o exercício das relações de poder sobre a vida cotidiana dos indivíduos.

O episódio analisado apresenta este dispositivo disciplinar que Foucault examinou, porém, reformulado e contextualizado para tempo contemporâneo ficcional relatado. Portanto, temos um local onde a vigilância é sem interrupção por meio dos celulares e câmeras, com o objetivo de disciplinar o público, com o que não deve ser feito para que não sofra a mesma punição. Pois, a instituição age como controladora social e moral exercendo o que Foucault denominou de biopoder que nada mais é do que a forma de poder que regula a vida social por dentro, acompanhando-a, interpretando-a, absorvendo-a e rearticulando (HARDT, 2001, p. 43), ou seja, o exercício do biopoder tem como função a dominação e a propagação da configuração das delimitações sociais pertinentes as formas de governo, com implicações sociais e morais para condução da disciplina social, característica essa do Parque da Justiça Urso Branco.

Extensão: “Shut Up and Dance” e os meios de comunicação com extensão do homem de Marshal McLuhan

Manda Quem Pode (Shut Up and Dance, Charlie Brooker, 2016) é o terceiro episódio da terceira temporada. Este capítulo apresenta a história de Kenny (Alex Lawther), um garoto manipulado por um hacker através de seus dispositivos eletrônicos. Após chegar do trabalho Kenny vai ao quarto utilizar o laptop em um momento íntimo, contudo, um hacker obtém acesso a sua webcam e grava-o neste momento, o que posteriormente irá chantagear a seguir determinadas instruções caso contrário divulgará o vídeo a todos os seus contatos.

Ao longo da história, ele encontra mais pessoas chantageadas pelo hacker que estão cumprindo instruções específicas com o desfecho em uma luta corporal até a morte. No fim, todas as intimidades foram expostas mesmo com a realização de todas as regras exigidas.

Para McLuhan o meio é a mensagem, teoria esta que traz a ideia de que o meio, o veículo de

transmissão importa devido a peculiaridade de cada dispositivo, ou seja, qualquer variação do meio determina uma alteração no conteúdo (MCLUHAN, 2006, p. 23).

Ilustrando a importância que os dispositivos possuem para a condução da informação, McLuhan utiliza o mito de Narciso, um jovem que ao ver refletido na água sua imagem a toma como sendo outra pessoa. O mito demonstra o fascínio do homem a qualquer extensão que seja de si mesmo (MCLUHAN, 2006, p. 59).

Porém, qualquer tecnologia ou invenção é uma extensão (PEREIRA, 2011 p. 129) ou auto amputação de nosso corpo, sendo que tal extensão exige novas relações de equilíbrios entre os demais órgãos e extensões do corpo (MCLUHAN, 2006, p. 63). Ou seja, é a adoção de extensões de nós mesmos, tecnologias que fazem parte do nosso corpo que nos permite ter uma amplitude de ação e relação cada vez maior.

A partir disto, temos então demonstrado no episódio a ênfase da extensão como forma de controle sobre o indivíduo, embora McLuhan tenha uma visão positiva acerca dos dispositivos como extensão do homem, é possível apontar no episódio um viés pessimista com relação a inserção dos dispositivos extensivos, sendo assim, os dispositivos de extensões não serão descartados da realidade atual e posterior dos indivíduos, mas que assim como o ápice da série apresenta, estas extensões serão utilizadas cada vez mais como forma de controle, como meio de manipulação de massas e condicionamento de ideologias que serão impostas para controle absoluto.

Integralidade: "Men Against Fire" e a sociedade de controle de Gilles Deleuze

Engenharia Reversa (Men Against Fire, Charlie Brooker, 2016) é o quinto episódio da terceira temporada. O capítulo narra a história de Stripe (Malachi Kirby) um soldado americano treinado para caçar seres denominados de "baratas". A trama do capítulo se passa em um mundo pós-guerra, onde cada soldado possui um implante neural chamado de MASS e o verdadeiro objetivo do implante é o de modificar a forma como o inimigo é visto para que a sua execução seja eficiente e sem nenhuma hesitação, mostrando na verdade que Stripe trabalhava para uma organização de controle de eugenio.

A partir de Foucault, Deleuze idealiza uma sociedade de controle dedicando algumas páginas em um texto que chamou de pós-escrito, onde ele traz algumas noções da substituição da sociedade disciplinar pela sociedade de controle (DELEUZE, 2005, p. 220). Não há mais fora, os fenômenos serão cada vez mais artificiais e de exposições do mundo privado, a sociedade de controle integra a tecnologia ao indivíduo controlando-o cada vez mais como nos diz Hardt:

A passagem da sociedade disciplinar à sociedade de controle se caracteriza, inicialmente, pelo desmoronamento dos muros que definiam as instituições. Haverá, portanto, cada vez menos distinções entre o dentro e o fora. Trata-se, efetivamente, de um elemento de mudança geral na maneira pela qual o poder marca o espaço, na passagem da modernidade à pós-modernidade. (HARDT, 2000, p. 358)

Corroborando com esta ideia, Deleuze cita Virilio, dizendo que as formas de controle serão agora

ao ar livre, substituindo as antigas formas de exercício do poder por meio de regimes fechados (DELEUZE, 2005, p. 220). Felix Guattari remete a ideia de o indivíduo sair de seu território privado e poder controlá-lo a distância através de um cartão, semelhante a ideia apresentada por McLuhan:

Félix Guattari imaginou uma cidade onde cada um pudesse deixar seu apartamento, sua rua, seu bairro, graças a um cartão eletrônico que abriria as barreiras; mas o cartão poderia também se recusado em tal dia, ou entre tal e tal hora; o que conta não é a barreira, mas o computador que detecta a posição de cada um, lícita ou ilícita, e opera uma modulação universal (DELEUZE, 2005, p. 224).

Tais dispositivos tecnológicos apresentados propiciam uma forma de exercício de comando, no qual a inserção do dispositivo MASS é utilizado para controle cerebral (CASSINO, 2018, pg. 15) do indivíduo não mais através do meios de confinamento, mas sim ao ar livre.

Portanto, “Men Against Fire” apresenta a integralidade da tecnologia ao indivíduo conduzindo-o a manipulação em massa, sendo esta a principal temática apresentada pelo episódio que vislumbra a ideia de uma sociedade em função e subordinação total à tecnologia que configura a sua realidade de acordo com os objetivos programados, fazendo com que os indivíduos realizem as ações que foram premeditadas e configuradas anteriormente.

Considerações finais

Diante do exposto, pode-se entender que as três formas de controle por meio da tecnologia apresentadas possuem características distintas, como também demonstram uma evolução em seus métodos de dominação, deixando evidente que as relações sociais são relações de poder e dominação, seja macro ou micro (FOUCAULT, 2017, P. 38) e as tecnologias terão um papel cada vez mais importante neste processo.

BIBLIOGRAFIA

- CASSINO, J. F. *Modulações deleuzeana, modulação algorítmica e manipulação midiática*. In: SOUZA, J.; AVELINO, R.; SILVEIRA, S. (Org.). *A Sociedade de Controle: Manipulação e modulação nas redes sociais*. São Paulo: Hedra, 2018.
- DELEUZE, G. *Conversações*. São Paulo: ed. 34, 2005.
_____. 1988. *Foucault*, São Paulo: Brasiliense.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do Poder* 5^a edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.
_____. *Vigiar e Punir* 20^a edição. Petrópolis: Vozes, 1999.
- HARDT, M. *A sociedade mundial de controle*. In: ALLIEZ, E. (Org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Editora 34, 2000.
_____. *Império*; tradução Berilo Vargas 2^a edição. Rio de Janeiro: Record, 2001
- MCLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem*; 18^a edição. São Paulo: ed. Cultrix, 2006.
- PEREIRA, V. A. *Estendendo McLuhan: da Aldeia à Teia Global*. Porto Alegre: Sulinas, 2011.

BATMAN, DO BECO ÀS DOBRAS: APROPRIAÇÕES POLÍTICAS DE IMAGENS PROPRIETÁRIAS

Anderson MOREIRA

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCINE-UFF)
almoreira@gmail.com

RESUMO

Esse artigo investigará as relações entre alguns *filmes* brasileiros que se apropriam da cultura pop global e os direitos autorais. No ano em que Batman completa 80 anos, ao mesmo tempo em que está sob a égide de um complexo sistema de proteção legal, sua exposição e contato com pessoas ao redor do globo possibilita apropriações que podem ultrapassar o seu universo canônico, constituindo matéria que possibilita a criação de novos mundos e formas de se expressar e estar neles.

Dessa forma, a partir de obras como *Batguano* e *Batman Pobre*, discutiremos a tensão entre o povoamento de nosso imaginário feito pelo personagem e o povoamento que fazemos dele. Para isso nos valeremos do conceito de meme trabalhado por Iain Robert Smith (*The Hollywood Meme*, 2017) para pensar nas adaptações transnacionais de material proprietário. Também relacionaremos essa conceituação com a antropofagia e a forma como ela encara os direitos autorais, particularmente a partir da noção de posse contra a propriedade.

PALAVRAS-CHAVE: apropriação, antropofagia, cultura pop, direitos autorais, Batman.

RESUMO EXPANDIDO

Partimos de um dispositivo metodológico que organiza algumas obras específicas através da apropriação de um personagem pop ubíquo: o Batman. Trata-se de três filmes que foram produzidos e circularam de maneiras completamente diferentes, abarcando uma miríade de formas de se encarar não apenas o personagem, mas o próprio universo audiovisual: o filme *Batguano* (Tavinho Teixeira, 2014), o vídeo *Batman Pobre #1 - Aldeia Maracanã: o despejo* (Carlos D. e Pablo Pablo, 2013) e o fanfilme *Um conto de Batman: psicose do ventriloquo* (Elvis Delbagno, 2014). São três formas distintas de se devorar o homem-morcego, sempre a partir da situação brasileira. Interessa-nos aqui as maneiras como esses filmes negociam e se relacionam com a propriedade intelectual do personagem, de que formas a sua utilização tensiona o aparato legal que protege de forma intensa os produtos de grandes corporações midiáticas.

Podemos citar inúmeros exemplos de apropriações do personagem Batman ao redor do globo, a partir da prática intensiva de *Batsploitation* (SMITH, 2015: 117). A multiplicidade de apropriações inclui representações paródicas, satíricas, pornográficas e/ou artísticas¹. Nesse processo de

1 Para ficarmos em alguns exemplos, Smith (2015) cita filmes turcos, mexicanos, filipinos e americanos. Das tradições do cinema exploitation pós-66, como *The Wild World of Batwoman* (Jerry Warren, 1966), passando pelas paródias como o filipino *James Batman* (Artemio Marquez, 1966) e o *Turco 3 dev Adam* (3 Mighty Man, 1973); dos fanfilmes dos anos 2000 de Aaron Schoenke às paródias pornográficas de Alex Braun, sem deixar de citar a

adaptação transnacional, transmídia e interdependente da cultura pop, Batman ganha múltiplas vidas, reverenciais ou não, canônicas ou não. Além disso, no que tange às trocas globais, Smith (2017) usa o conceito de *meme*, metaforicamente, com o propósito de investigar processos como esse. Para ele, o conceito nos permite considerar como e por que filmes são adaptados e retrabalhados em contextos bem distintos da fonte que os originou.

Se Smith propõe um modelo nuançado de trocas culturais que se debruçam sobre as ambivalências nos processos de globalização, encontramos na nossa tradição histórico-cultural outro conceito que nos ajuda a compreender as tensões entre a produção local e global: a antropofagia. A antropofagia e seu histórico anti-hegemônico e não eurocêntrico nos ajudará, particularmente, a pensar os embates com a propriedade intelectual sob uma perspectiva brasileira. Em 1933, no início do romance *Serafim Ponte Grande*, Oswald de Andrade escreve: “direito de ser traduzido, reproduzido e deformado em todas as línguas”, antecipando discussões que seriam travadas décadas depois, em movimentos como os do *creative commons*, *copyleft* e *copyfight*. Nesse sentido, Oswald e outros autores da Revista de Antropofagia vão defender a idéia da posse contra a propriedade, a pedra de toque do direito antropofágico (ANDRADE, 1976). Contra a propriedade, que para eles está sempre baseada em títulos sem fundamentação legítima, os autores defendem a posse, a ocupação intensiva da terra. Desterritorializar a propriedade através do seu uso intensivo.

Nesse sentido, procuramos pensar como o audiovisual brasileiro toma posse, desterritorializa a propriedade do Batman. O primeiro exemplo que trazemos é o do Batman pobre², uma figura que emergiu no cenário carioca em meio às jornadas de junho de 2013. Vestido com trajes rotos inimagináveis para o contexto que canonizou o personagem original, o parangolixo³ desse herói marginal - máscara e capas feitas de sacolas de plástico pretas, sunga e logotipo acanhado desenhado no torso nu □ é em si um dispositivo de ativação da rua e do riso. Ainda que não haja um heroísmo individual que vença no final, Batman pobre recria um imaginário de resistência política frente aos pesados investimentos do capitalismo neoliberal no Rio de Janeiro diante de megaeventos. No vídeo, essa figura pobre emerge justamente avizinhando-se à luta indígena de resistência contra o despejo da Aldeia Maracanã para a construção de um estacionamento no local.

Por outro lado, coetâneo ao Batman pobre, que virou personagem do documentário *Brasil vs Brasil* (Marcos Prado, 2014) também surgiu outra figura, o Batman da direita⁴. Esse Batman aparecia

realização do célebre Batman Dracula (Andy Warhol, 1964).

2 Um ensaio feito pelo coletivo mafia (Movimiento Argentino de Fotógrafxs Independientes Autoconvocadxs) pode ser conferido neste [link](#). Já o vídeo Batman Pobre que analisamos nesse artigo está disponível no [Youtube](#).

3 A referência aos parangolés de Hélio Oiticica é assumida pelo próprio performer em [entrevista](#).

4 Batman de Eron Moraes Melo, ex-bolsobatman, também conhecido como “Batman da direita” e “Batman dos protestos”. A Revista Piauí, que escrevera sobre ele na época das manifestações de 2013, retoma o paradeiro do super-herói na seção [Esquina](#) (edição de janeiro de 2019), ressurgindo como Doutor Batman e visitando pacientes

vestido mais “a caráter”, de modo mais reverencial ao cânone, e mais tarde se alinharia com o conservadorismo político, declarando seu apoio a um candidato de extrema direita. Ambas as figuras foram enaltecidas durante as manifestações, e sobre elas se produziu e circulou diversos materiais midiáticos. O encontro⁵ entre Batman pobre e o “Batman dos protestos”, em cima dos Arcos da Lapa, é emblemático nesse sentido, como gesto midiático e espetacular. De alguma forma, esse encontro e o futuro de cada Batman também nos remete aos desdobramentos do próprio Junho de 2013, sua multiplicidade não resolvível.

O que esses personagens e os produtos audiovisuais que foram criados ao seu redor têm em comum seria uma espécie de *Batsploitation*, uma prática que Iain Robert Smith definiu como sendo a das apropriações não oficiais da franquia Batman que circulam livremente sem o licenciamento da DC Comics, pertencente ao conglomerado WarnerMedia. A multiplicação das posses possibilitada pelo contexto atual das redes de informação permite que também sejam inúmeras e não uníssonas as apropriações feitas desse personagem em escala global. Assim, o Batman não precisa ser um herói em uma busca individual por vingança e justiça, mas pode ser um dispositivo para falar e pensar numa luta coletiva. Ou pode, ainda, explorar os seus desejos, sua sexualidade, sua carne, para além dos limites que o personagem heterossexual lhe impõe, como no filme *Batguano*, nosso segundo exemplo.

Batguano é um filme distópico. Nele o futuro do mundo já não deu certo. Há uma peste que é transmitida pelas fezes do morcego e a previsão é de que até metade da população esteja infectada. Batman e Robin, os protagonistas, vivem isolados, com medo da perseguição à figura do morcego, à espera do batfone tocar, pois é possível que o braço de Batman “herói amputado” seja leiloado para a Paramount norte-coreana. Podemos dizer que os personagens aqui não saíram de um universo exclusivo, mas são como uma espécie de síntese de diversas encarnações do homem morcego e seu companheiro. Ao longo do filme, o protagonista convive com as outras aparições de Batman: um boneco que faz parte da decoração, o seriado passando na TV, fotografias e souvenires etc. O tom cansado do personagem, o clima distópico do filme, fazem parecer que se trata de um personagem esgotado □ não há mais futuro pra ele, ele já foi.

Mas onde o filme encontra seu limite, sua linha de fuga, é na contraditória liberdade que a distopia traz ao personagem. Pois, impossibilitado de ser o herói do passado, ele não precisa mais se circunscrever ao universo cristalizado da DC, da TimeWarner ou qualquer outro. Batman e Robin estão livres para afirmar a “delícia de existir”, contaminando-se mutuamente. Eles dançam, riem, treparam, fazem filmes pornôs. Ao afirmar um esgotamento do personagem, talvez mesmo o esgotamento de ser tão utilizado comercialmente, o filme também o liberta da simples citação e o faz mergulhar nos desejos e na vivência queer, dobrando o personagem heterossexual canônico

em um centro de Hematologia no Rio de Janeiro. Esse personagem também ganhou um perfil no filme O cavaleiro das Ruas (Alexandre Wacker, 2014) e aparece em um dos vídeos retirados da internet pelos diretores do filme Intervenção: amor não quer dizer grande coisa (Gustavo Aranda, Rubens Rewald, Tales Ab'Saber, 2017), cujo trailer com o bate-boca de Batman com alguns moradores no Leblon pode ser conferido [aqui](#).

5 Como podemos ver [aqui](#).

e lhe abrindo novas possibilidades de existência.

Por último, a cultura da convergência e as múltiplas apropriações feitas por fanfilmes também são influxos difíceis de serem ignorados em nossa análise. O filme *Um conto de Batman: psicose do ventriloquo* talvez seja a obra que mais respeite o cânone entre as que analisamos, afinal é uma obra produzida por um fã declarado. É uma das apropriações que jogam o super-herói num contexto diverso do que o das atuais produções de super-heróis, mas que, ao mesmo tempo, faz uma adaptação fiel ao mundo e aos personagens das histórias do homem-morcego e, por isso, por ser tão fiel, é aceito mais facilmente pelo estúdio e corporação detentora dos seus direitos autorais, por servir como propaganda, sem “desvirtuar” o personagem. São notórias as listas elaboradas pelos grandes estúdios cinematográficos do que pode e não pode um filme fazer ao se apropriar de um personagem ou história de sua propriedade, estabelecendo limites que garantiriam a consistência dos personagens que lhes dão tantos lucros⁶. *Um conto de Batman*, dentre as obras que analisamos aqui, se mantém mais interessado nessa consistência. Mesmo que inevitavelmente fale de outro contexto, ao ser produzido no Brasil, seu Batman partilha dos valores canônicos definidos pela corporação que lhe é dona.

No entanto, as fronteiras que separam o combate da cooptação não são fáceis de definir. Elas parecem evasivas, cambiantes, eternamente imutáveis. Afinal, filmes como *Batguano* e vídeos como *Batman Pobre* também não servem como propaganda do personagem? A verdade é que sempre foi exatamente nesse espaço movediço que a antropofagia atuou e é por isso que ela nos parece tão útil para refletir os dilemas contemporâneos que a discussão sobre a apropriação do pop traz consigo. Por ora, para o propósito dessa comunicação, desenvolveremos essa ideia de posse contra a propriedade: a partir de distintas matrizes multimidiáticas das estórias de Batman e de seus 80 anos de existência, a vida cultural desse personagem talvez ganhe mais vida - para o que pede a vida em determinado momento e para determinada comunidade - quanto mais se afasta do universo canônico que o aprisiona, fortemente protegido por aparatos legais e equipes jurídicas, no contexto de um capitalismo neoliberal cujo ativo intangível é o bem mais importante para uma grande corporação.

Alguns dos filmes que citamos são exemplos dos *afetos de vitalidade (escolha ética)* que mobilizam as *subjetividades antropofágicas* (ROLNIK, 2008, p. 205) mesmo em períodos neoliberais. *Batman pobre*, por exemplo, se insere num espaço urbano, na história política recente de nosso país, participando de uma série de protestos justamente contra o despejo da ocupação na Aldeia Maracanã. Performar resistências com as próprias imagens desse universo pop na cidade, e fazer reverberar na luta dos povos minoritários. Se o capitalismo neoliberal investia todo seu poder repressor para promover um éden global na competição intercidades, as lutas localizadas se apropriam desse mesmo substrato global para performar suas resistências. Numa distopia, mesmo com o cansaço das infinitas vidas vividas pelo Batman, descobrir a alegria dos corpos, a dança, o sexo, como em *Batguano*. Contra as regras proprietárias que não deixam Batman e

⁶ Como essa matéria exemplifica em relação à franquia Star Trek: <https://io9.gizmodo.com/the-official-star-trek-fan-film-guidelines-are-here-and-1782499052>

Robin serem um casal, finalmente sair do armário. Contra a propriedade, a posse, a grilagem desses elementos, pode liberar potencialidades que de outra forma nunca experimentaríamos.

Assim, procuramos entender se as obras audiovisuais que citamos, ao fazerem essas adaptações transnacionais, tomam posse, desterritorializam as imagens proprietárias do Batman e as subvertem. Seja dobrando os direitos autorais para tornar visíveis as lutas dos pobres, por exemplo, ou dos corpos *queer*. E, assim, procuramos entender se, a partir do embate, essas imagens “destravadas” podem sugerir também outros roteiros do porvir, politicamente resistentes, que experimentem novas formas de estar e ver o mundo.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, O. **Revista de Antropofagia**. Reedição da Revista Literária Publicada em São Paulo □ 1a e 2a dentições (fac-símile). São Paulo: CLY, 1976.
- _____. Serafim Ponte Grande. **Coleção obras completas**. 9.a Edição. Rio de Janeiro: Globo Editora, 2007.
- ROLNIK, Suely. Antropofagia zumbi. In: COHN, Sérgio; CESARINO, Pedro; RESENTE, Renato (orgs). **Azougue: edição especial 2006-2008**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- SMITH, I. R. Batsploitation: Parodies, fan films and Remakes. In: PEARSON, R; URICCHIO, W; BROOKER, W. (org.). **Many More Lives of The Batman**. Londres: Palgrave/British Film Institute, 2015.
- _____. **The Hollywood Meme**: transnational adaptations in world cinema. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017.

NARRATIVAS DO TERROR E CINEMA COLOMBIANO

Diana Paola GÓMEZ MATEUS
dianapaola@usp.br

RESUMO

Apresentarei ideias e imagens do cinema colombiano para pensar nos diálogos possíveis entre nossas cinematografias e aportar elementos para o debate da construção de uma expressão anti-hegemônica. Sendo que meu horizonte tem sido as narrativas do terror, o aspecto que quero ressaltar é o da elaboração imagética da violência política para pensar as formas pelas quais nós elaboramos narrativas audiovisuais, ou seja, sensoriais, sobre *a/uma* história dessa violência. Com este intuito em mente proponho refletir sobre deslocamentos operados por certos filmes para contar outra historia e, finalmente observarei essas outras elaborações imagéticas de espaços, vocabulários ou pessoas como propostas de iluminações profanas que estão rescindindo o *cinema colombiano* para abrir espaços a historias diversas.

PALAVRAS-CHAVE: cinema colombiano; narrativas do terror; historias.

ARTIGO

Escribir o hablar sobre cine colombiano en un contexto brasileño es, sobretodo, expresar una experiencia personal de una trayectoria de investigación que he venido desarrollando, primero como cineclubista en la ciudad de Bogotá, después como investigadora en la maestría de Antropología en la USP y actualmente como creadora de imágenes junto a niños de barrios bogotanos e indígenas siona en la ciudad de Puerto Asís, departamento de Putumayo, Colombia. Ha sido también un trabajo que me ha obligado a encarar mis memorias sobre el conflicto armado interno colombiano, vivirlo, verlo y escuchar relatos de las personas con quienes recientemente he podido construir imágenes de/con ese universo. Además, desde que vivo y estudio en Brasil, ha sido un proceso de traducción de vocabularios, de formas de narrar la historia y de posiciones e imágenes biográficas no sólo con el fin de *hacerme entender* sino de establecer diálogos con colegas y públicos brasileños. Actualmente, por ejemplo, hago parte de un cineclub que trae películas colombianas, las subtitula al portugués y las circula en diversos espacios con el fin de encontrar esos espacios que nos permitan reconocernos, quizás elaborar ideas sobre imágenes y proyectos cinematográficos que podamos llamar de “latinoamericanos” o, por lo menos, en diálogo entre Colombia y Brasil, para restringirme a este momento.

Antes de continuar, opino que vale la pena preguntarse ¿Con qué objetivo se nombra lo común? ¿Cuáles son los presupuestos que justifican la búsqueda por semejanzas? ¿Qué tipo de proyecto es el que se convoca cuando se anima la construcción de un común? ¿Qué es lo susceptible de ser identificado y definido como común? ¿Con cuáles horizontes políticos se alinean las elaboraciones de lugares comunes de obras cinematográficas? Son cuestionamientos que me han llevado a desestabilizar puntos de partida que me permitieron iniciar este trayecto de investigación sobre las imágenes fílmicas del conflicto armado interno colombiano. Las retomo aquí con el objetivo

de no tomar *lo común* como dado en tanto objetivo ni como presupuesto, tampoco de estallar el análisis en un sinnúmero de particularidades, tal vez la tarea sea la de percibir los entramados¹ (Ingold, 2007) de sentidos, personas, imágenes, territorios, políticas públicas, proyectos de estado y de mundo, en fin, aquello que entendemos como relativo a lo cinematográfico latinoamericano, para permanecer en el espacio significativo de este coloquio.

Ahora bien, estas son preguntas que propongo mientras observo un conjunto de imágenes que he llamado “del terror”, una idea que cito del antropólogo australiano Michael Taussig ([1986] 2002). Siguiéndolo, entiendo el terror como un estado social y fisiológico que sirve para mediar las relaciones entre diferentes grupos sociales en la modernidad. Es la manera por medio de la cual objetivos prácticos (por ejemplo, la organización de la mano de obra) son logrados y es una forma de dominación que mantiene la hegemonía. Acto, espacio y cultura, el terror se refiere a una situación que se vuelve estable gracias a la propia inestabilidad que lo caracteriza, porque como no es solamente una cosa material (armas o cuerpos) ni una situación específica (guerra o tortura) sólo es reconocido en ciertos instantes en sus manifestaciones y consecuencias y, por las palabras de quien lo experimentó (o, por la apropiación/circulación estratégica de estas palabras), creando así orden y dominación por medio del miedo. Ruptura y exceso de significado que se esconde en las aproximaciones que lo imitan (cierto tipo de periodismo) tanto como en aquellas que pretenden racionalizarlo (estadística o análisis normativos) ¿Qué podemos entonces afirmar a propósito del cine que elabora en formas fílmicas personas, espacios, narrativas, sensaciones de la guerra?

Por un lado, tenemos necesidad de indagar *lo común* y por el otro la imagen del terror del conflicto armado colombiano, reformulo la pregunta ¿Qué implica buscar lo común en el universo de imágenes de la guerra?

Partiendo de la idea que las películas son una forma de narrativa, es decir una manera de apropiarse de una realidad para proponerla, iluminar espacios, permitir lecturas y aproximaciones, que desembocarían en visiones renovadas del cotidiano afirmo que, para el caso de películas que tratan sobre la violencia, se tornan formas físicas e imaginarias que organizan relatos sobre situaciones inenarrables, desfiguran para expresar el dolor, interpelan al público y aproximan experiencias tanto disímiles como lejanas en el tiempo- espacio. Considero aquí la capacidad de invención de la imagen, su fuerza de significar, de crear, de expresar, de hacer pensar y concebir (Gómez, 2012).

Imagen que aproxima y hace sentir, propone visiones del mundo ajeno y que es capaz de renovar las ideas que se consideran estabilizadas. Buscar lo común en el universo de la guerra, puede comenzar a ser el reconocimiento del sufrimiento de otras personas, otros entes, formas de sentir y expresar el dolor en sistemas de pensamiento y conocimiento distintos del nuestro. Idear

1 Pienso aquí en la frase del antropólogo: “meshwork of interwoven threads rather than inscribed traces” (Ingold, 2007 p. 74) para pensar en caminos que se cruzan, no en rutas que se intersectan. En complejos relacionados de maneras complejas no solamente ni necesariamente binarias o jerárquicas.

un enmarañado que no estabilice ni las palabras, ni los vocabularios, ni los rostros, los cuerpos (formas humanas y no humanas) o los paisajes que nuestras violencias políticas han tocado; que narra la experiencia del dolor sin alargar el espacio del terror y este es un proyecto contra hegemónico.

Para pensar con las imágenes que estoy viendo, a seguir presento dos secuencias de dos películas: *La sombra del caminante* (Ciro Guerra, 2004) y *Los silencios* (Beatriz Seigner, 2018). Una colombiana y otra brasilera, ambas sobre el conflicto armado interno. Una se desarrolla en Bogotá, la capital y otra en Leticia, en el departamento de Amazonas, ambas sobre experiencias de victimización que no se estancan en el dolor ni se encajan en la definición jurídica de víctima.

[Secuencia de la sombra del caminante 2 minutos]

[Secuencia de Los silencios 2 minutos]

La Sombra del caminante es la primera película de este director actualmente reconocido por obras como *O abraço da Serpente* (*El abrazo de la serpiente*, Ciro Guerra, 2015) que fue nominada al Óscar como mejor película extranjera en 2016. Rodada en el centro de Bogotá, narra en blanco y negro la relación entre Mañe y un hombre que usa gafas de aviador. El hombre vive en una de las lomas de la ciudad en un cambuche, todos los días deambula por las calles capitalinas cargando personas en una silla que carga en la espalda. Mañe es un hombre que a pesar de no tener su pierna derecha todos los días camina por la ciudad en busca de trabajo. Dadas las precarias condiciones de vida y las violencias a las que ambos son sometidos se encuentran y componen un sólo cuerpo: Mañe ve y guía el camino del hombre, el hombre lo carga en su espalda hacia los lugares que ambos necesitan. A medida que la relación se construye, ellos y nosotras, espectadoras, vamos a presenciar la revelación de un secreto, vidas pasadas que se cruzaron en un ataque violento comandado por el hombre y en el cual Mañe pierde su familia y su pierna. Ruptura agresiva que los despoja y los arrincona en la ciudad, donde son un sólo cuerpo.

Los silencios es una mirada extranjera, aunque vecina, brasilera; a los caminos que una familia despojada por un derrumbe de tierra ocasionado por una petrolera, los subsecuentes reclamos e infaltables amenazas que siguen estas catástrofes, en Leticia, ciudad amazónica donde a medio día los loros son el único ser y sonido existente. De la canoa, a la casa de la tía, al colegio, a la pastoral da mobilidade humana en Tabatinga (Brasil), la oficina del abogado, el trabajo y el río. Pero el silencio, la constante que no es obstáculo de significación sino portal, otro camino a un universo tan doloroso como rehacer la vida en ciudades ajenas; pero decididamente *otro*. Nuria, hermana de Fabio e hija de Amparo Gómez y Adán, siempre presente y siempre ausente, sólo después de la firma del acuerdo de paz (2016) habló para decirle a su mamá “que estamos bien”. En el río y llena de colores, por fin, cierra los ojos en el fuego abrasador. Silencio que expresa la presencia del cuerpo desaparecido, otra manera de entender una fecha² que nos cambió la vida

² 24 de octubre de 2016. Fecha de la Firma del Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera. Marca el desarme de la guerrilla FARC-EP y el inicio de una transformación en todos los niveles y dimensiones de la historia colombiana. Además, visto desde la experiencia personal, fue vivido como una

a todos.

Volviendo a la cuestión de lo común y la búsqueda de caminos que se tocan, propongo estas imágenes que como *iluminaciones profanas* (Benjamin [1941] 2010) que muestren desvíos perturbadores, la inscripción de analogías posibles, la abertura de espacios incómodos que ubique a la espectadora en lugares extraordinarios para obligarla a pensar. De ninguna manera se trata de buscar lo raro, sino de identificar vidas, palabras, silencios, cuerpos, trayectorias, pensamientos que, quizás no sean reales, pero sí verosímiles o que, pertenecen a otra forma de conceptualizar el mundo y que en definitiva nos interpelan ¿Es posible que víctima y victimario se necesiten para sobrevivir? ¿Los muertos opinan sobre política?

Arias (2010) afirma que el cine a veces logra expresar partes de lo real que incluso aún no consideramos como real, entonces lo político del cine no necesariamente está en las historias que cuenta sino en aquello que revela. Es más, Lo contra hegemónico del cine no es mostrar lo que no se puede mostrar; esto reside en su capacidad de mostrar el acontecimiento, digamos doloroso, en tanto inimaginable.

Las dos películas citadas no son las únicas, la guerra y el dolor, así como el amor romántico han sido explotadas efectiva y masivamente por la industria del cine. Hemos sido educadas para ver estas imágenes y sentir tristeza, emoción, amor u odio. El cine colombiano ha sido caracterizado por una variedad de investigadores casi como obsesionado con nuestra guerra, su desarrollo filmico, técnico y narrativo acompaña la historia del país. La periodización que establecen para entender el cine colombiano sigue aquella definida por estudiosos de la violencia y “primer violencia”, “segunda violencia” y “tercera violencia” son suelo del “primer cine”, “segundo cine” y “tercer cine” (Suárez, 2009). Ya las producciones regionales y locales, en numerosas ocasiones, llevan estos mismos esquemas a sus propios paisajes y lenguajes. Pero, atenernos a esta simple constatación es no preguntarse el porqué de esa recurrencia y restringir el cine a la representación, ignorar los regímenes políticos, posibilidades económicas, desarrollos técnicos, la censura; todo lo que juega a la hora de hacer un filme, exhibirlo, circularlo y luego, ganarse un lugar en la historiografía.

Finalmente, aunque discutible, no es totalmente errada la evaluación citada anteriormente de un cine colombiano que a privilegiado las películas sobre el conflicto armado interno. Es más, la tarea es nunca dejar de contar y cerrar el flujo de la memoria del conflicto a una narrativa que se vuelva oficial, pero ese contar no debe, no puede hacer el juego al poder de dominar por medio del terror, como afirmaba Taussig en 1986. Y, a partir de la tríade que reuní en este breve espacio: lo común, el terror y la subversión, podemos pensar enmarañados de trazos, huellas que se tocan, se desvían, se cruzan, en diversos espacios y tiempos; y debemos, sobretodo debemos como nos convocaba Walter Benjamin, hacer de lo cotidiano extraño y de lo extraño cotidiano para por fin

permitir que lo inverosímil, inenarrable, los otros sistemas de pensamiento y conocimiento sean imágenes en movimiento en tanto tal, no desfigurados por un orden establecido con antecedencia por muchos que no fuimos nosotras y menos quienes están en la pantalla.

Referências

- ARIAS, Juan C. **La vida que reside en la imagen. Cine, política y acontecimiento.** Bogotá: Ministerio de cultura, 2003.
- BENJAMIN, Walter. O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia (1941). In: _____. Obras escolhidas I. Magia, técnica, arte e política. Sergio Paulo Rouanet (trad). São Paulo: Brasiliense, [1985] 2010
- GÓMEZ, Diana. *Quanto dura o terror? A narrativa da violência em dois filmes colombianos.* São Paulo, 2012. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós- Graduação em Antropologia Social, FFLCH, USP.
- INGOLD, Tim. **Lines: A brief history.** USA: Routledge, 2007
- SUÁREZ, Juana. **Cinembargo Colombia. Ensayos críticos sobre cine y cultura.** Cali: Universidad del valle, 2009.
- TAUSSIG, Michael. **Chamanismo, colonialismo y el hombre selvaje. Un estudio sobre el terror y la curación.** Tradução: Hernando Valencia Goelkel. Bogotá: Ed. Norma, [1986] 2002.

Filmografia

- Silencios, Los. Ano: 2018. País: Brasil. Direção e roteiro: Beatriz Seigner. Produção: Beatriz Seigner, Thierry Lenouvel, Daniel García. Produção: Cine-Sud Promotion. Duração: 88min
- Sombra del caminante, La. Ano: 2004. País: Colômbia. Direção: Ciro Guerra. Roteiro: Ciro Guerra. Produção: Cristina Gallego. Produção: Ciudad Lunar producciones, Tucán Producciones Cinematográficas Ltda. Duração: 90min

Bio: Antropóloga social e visual. Trabalho com questões relacionadas com a imagem do/no conflito armado colombiano, urbanização da Amazônia e formação de públicos na crítica e produção de audiovisual. Formada pela Universidad de los Andes (2008) (Bogotá, Col.), mestre em antropologia pela Universidade de São Paulo (FFLCH/USP, 2012) e atualmente desenvolvo minha pesquisa de doutorado no programa de antropologia social (FFLCH/USP) sobre populações indígenas na cidade de Puerto Asís (Putumayo, Colômbia) no contexto das transformações que trouxe o acordo de paz de 2016. Participou como pesquisadora do Grupo de Antropologia Visual, GRAVI, coordenado pela Profa. Dra. Sylvia Caiuby Novaes e do Núcleo de Antropologia, Performance e Drama- NAPEDRA, coordenado pelo Prof. Dr. John Sawsey. Atualmente participo no Núcleo de Antropologia urbana- LabNAU, coordenado pelo Prof. Dr. José Guilherme Magnani.

A FIGURA HUMANA E A EXPERIÊNCIA DO TRABALHO EM ARÁBIA

Edson Pereira da Costa JÚNIOR
ECA-USP
jredsoncosta@gmail.com

RESUMO

A comunicação almeja refletir sobre os efeitos do trabalho para a figura humana, em *Arábia* (2017), de Affonso Uchoa e João Dumans. A fim de cumprir tal proposta, analisa-se dois dualismos do filme. O primeiro, entre matéria e corpo, apresentado pelo trabalho do protagonista na lavoura (terra), na construção civil (pedra) e na siderurgia (ferro/aço). O segundo referente à relação entre a experiência subjetiva e a realidade social.

PALAVRAS-CHAVE: Figura humana, cinema brasileiro, trabalho, experiência subjetiva-social.

RESUMO EXPANDIDO

Arábia, de Affonso Uchoa e João Dumans, dialoga com o universo do trabalho no Brasil por três vias: 1. a fábula filmica mostra a jornada do personagem Cristiano (Aristides Sousa), um “peão de trecho”, pelos diferentes postos que ocupa; 2. o longa retoma a tradição cara ao cinema brasileiro de representar a figura do operário de baixa renda, 3. por fim, *Arábia* foi lançado em meio aos debates e à aprovação da Contrarreforma Trabalhista, no governo de Michel Temer.

Embora não desconsidere os demais aspectos, a comunicação irá enfocar a trama filmica. A ênfase será nos modos com que a experiência do trabalho se torna definidora tanto para a figura humana – o corpo representado –, como para a subjetividade do protagonista. Analisaremos isso por meio de dois dualismos: a relação entre matéria e corpo, apresentada pelo labor do protagonista na lavoura (terra), na construção civil (pedra) e na siderurgia (ferro/aço); e a dialética entre a experiência subjetiva e a realidade social.

Antes de tudo, apresentemos o filme. Nas primeiras cenas, Cristiano sofre um acidente na siderúrgica em que trabalhava. Um adolescente que reside na Vila Operária vai até a casa do personagem e lá encontra o diário que o protagonista escrevia. *Arábia* será organizado a partir dos episódios contados no diário, que chegam ao espectador pela narração de Cristiano, em voz off. O filme mostra, pela forma dramática, o passado do personagem, tendo por eixo motriz suas experiências como trabalhador, depois de deixar prisão. Sobreposta à encenação, a narração, com acento lírico, é feita de um ponto de vista ulterior aos eventos. Trata-se, portanto, da experiência conformada em narrativa a partir de um momento ulterior. Tal configuração permite, para além da encenação, o processo de reflexão, de avaliação, essencial para a proposta de conscientização política proposta no filme.

A história contada por Cristiano pode ser separada em blocos, cujos contornos são definidos pelo tipo de trabalho: na lavoura, na construção civil e na indústria.

Na lavoura, temos um acolhimento de Cristiano por Barreto, um antigo líder sindical, e pelos demais trabalhadores. Com o passar do tempo, pelos diálogos com os empregados e pela jornada, o protagonista toma conhecimento da assimetria da relação entre empregador e empregados. A encenação sublinha de maneira sutil a desigualdade ali presente: com planos abertos e ampla profundidade de campo, a imagem desvela a paisagem, expõe a extensão da lavoura e o potencial produtivo da terra – as árvores estão repletas de mexericas. Os trabalhadores surgem como figuras menores, apequenadas diante da imensidão verde. O protagonismo é da paisagem, da riqueza simbólica ali contida. Sobreposta a essa decupagem, a narração de Cristiano fala do trabalho agradável, dos aprendizados sobre a terra e sobre o tempo de colheita. Essa perspectiva muda apenas quando descobre que não será remunerado.

Na construção civil, um bloco mais curto. A decupagem é simples: durante as cenas de trabalho, a imagem é dividida em duas partes: de um lado, a rodovia pela qual trafegam carros e caminhões; do outro, os operários. Vê-se aí um motivo amiúde evocado para representar o trabalhador a partir da condição física que envolve o seu labor: os quebradores de pedra. No embate com a rigidez da matéria, são expostas tanto a debilidade física do corpo quanto a espoliação do sujeito diante das forças socioeconômicas. Em *Arábia*, não será diferente, embora a fisicalidade e a sensação do trabalhador sejam menos exploradas pela *mise en scène*, e mais pela narração.

Como no bloco da lavoura, o trabalho na construção civil é entrecortado pelas cenas de convívio e de lazer entre os operários. Contudo, já não há diálogos sobre as condições de trabalho – apenas a desistência de um dos amigos de Cristiano –, nem a busca por melhorias ou formas de organização. O sujeito aceita a sua condição. A coletividade somente existe para desfrutar das horas vagas e não como reivindicação. O trabalho endurece, mas a politização do indivíduo não o acompanha. Estamos distantes dos quebradores de pedra de Leon Hirszman, em *Pedreira de São Diogo* (1964), que eram representados num momento de conscientização da classe a fim de agir em conjunto, e para a proteção da comunidade de moradores do morro, rivalizando diretamente com as intenções do patronato. Os trabalhadores de *Arábia*, na construção civil, cumprem o ofício e esperam pelas horas vagas.

Depois de uma passagem por uma fábrica de tecelagem, o último dos blocos mostra a rotina de Cristiano em uma siderúrgica. O novo emprego marca o isolamento do personagem e a intensificação da jornada: trabalha no turno da noite, dorme mal durante o dia, e reclama da solidão.

Da lavoura à siderúrgica, a organização dos trabalhadores como coletividade é abandonada. Um primeiro indicativo é o fim das confraternizações, que pontuaram os dois blocos anteriores. O mesmo para o entusiasmo sobre a união dos trabalhadores como forma de mobilização e força contra as imposições do patronato, correspondente aos diálogos do bloco lavoura. O “sindicalismo” é aventado de maneira residual, dito em voz baixa, em meio a um relato frustrado de seu amigo “Cascão”, que depois de demitido diz ter pensado em contactar o sindicato. Achou, porém, que não valia a pena. Os operários não contam consigo e tampouco com uma entidade que os

represente. Do primeiro emprego até aqui, há um esgarçamento do tecido social, o trabalho perde a dimensão de mobilização, de liame entre os empregados, como acontecia antes – ainda que não de forma política atuante. Quando Cristiano sofre o acidente na fábrica, a enfermeira avisa que não sabe a quem avisar: “ – Morava sozinho. Não tinha ninguém.”

Na lavoura, apesar da *mise en scène* associar os trabalhadores, o cultivo e a fartura da terra à propriedade privada, desvelando a assimetria entre os detentores dos meios de produção e os empregados, havia também uma relação menos nociva entre a figura humana e o labor. A espera do tempo da safra, a colheita artesanal e a narração de Cristiano corroboravam uma relação em certa medida orgânica entre o corpo, a matéria e as condições de trabalho. Com a passagem à siderurgia, a lida dos operários com a produção industrial, a exposição aos elementos químicos, a rotina exasperante, a precariedade da rotina, e a atomização do corpo social, expõem o personagem de Cristiano, como figura do operário, a um processo de espoliação.

O resultado se apresenta no estado do corpo. O protagonista desmaia na fábrica. A narrativa de *Arábia* retraça a história e é alavancada por um corpo que cai, como em *A queda* (1978), de Ruy Guerra. Sinaliza-se, talvez, os limites do processo de reificação: não apenas o trabalho humano e o seu resultado, mas a unidade sensível do sujeito no mundo, seu corpo, adquiriu o aspecto de coisa. Com o correr do filme, sabemos que isso se deu por uma série de renúncias: a de um produto do labor correspondente com a mão de obra empregada, a do tempo, a do lazer e a das relações humanas. O que sobra do indivíduo? *Arábia* responde à pergunta ao recuperar os fragmentos da experiência, dando-lhes um lugar, atribuindo-lhes uma *forma* – no sentido do jovem Lukács (2017) - pela narração. O filme tenta restaurar o que foi perdido pela reificação e pela expropriação do trabalho. Trata-se da reconstrução de um corpo, da restituição do sujeito, por meio do poder que sobre ele se exerce (BUTLER, 2017). Tudo acontece de modo dialético: enquanto o passado reencenado na forma dramática apresenta o processo de destruição, a transposição do vivido em narração escrita/oral, e em articulação audiovisual, dá um sentido à experiência e constrói a subjetividade.

Nos antípodas da primazia dada ao universo pessoal dos personagens, como em *A Vizinhança do Tigre* (2014), de Affonso Uchoa, *Arábia* opta pela posição intermediária entre a experiência subjetiva e a realidade social. O mundo é filtrado por um narrador lírico, pela sua visão pessoal, mas o universo privado é tecido junto ao nexo das forças sociais, constituindo o “eu” como o que enforma e ao mesmo tempo o que é enformado pelo universo material e histórico. Uma das estratégias que permitem essa dialética é a encenação que, a nosso ver, mantém uma relação estreita com a dinâmica atoral dos filmes de Jean Marie-Straub e Danièle Huillet. São cineastas conhecidos pelos diretores de *Arábia* – o tema da dissertação de mestrado de Dumans foi o diálogo entre o cinema do casal e a obra de Cesare Pavese.

Acreditamos que a marca, indireta que seja, de Huillet-Straub está em três diálogos de *Arábia* desenvolvidos em planos abertos, câmera fixa, e a partir de um jogo atoral circunspecto, com

gestualidade contida. As falas são ditas sem recorrer à expressividade corporal, com os atores enregelados em suas *poses*. A expressão facial, que poderia conferir dramaticidade aos diálogos, é omitida, em razão do plano aberto.

Dois desses diálogos se dão na forma de enumerações. São cenas nas quais os personagens, oralmente, listam experiências difíceis. Uma delas é sobre o pior lugar em que dormiram. A outra trata da pior coisa que já carregaram. Os diálogos se desenrolam numa espécie de rivalidade pela qual cada personagem escuta o que o outro tem a dizer para depois sugerir uma vivência ainda mais difícil. A recusa do naturalismo na fala e no gesto, e o distanciamento do universo ficcional, parecem-nos em consonância, util, com o estranhamento brechtiano. O seu teatro épico, como se sabe, foi referência importante para de Huillet-Straub, em especial na austeridade do jogo atoral – o próprio João Dumans aborda esse aspecto em sua dissertação. O comedimento da expressividade do ator com fins de “estranhamento” estabelece a correspondência entre as duas cinematografias. Nos diálogos de enumeração de *Arábia*, como em obras do casal francês, há uma quebra do ilusionismo pelo modo de interpretação do texto, feito na forma de citação e não encarnação stanislavskiana. Sublinha-se mais o conteúdo das falas e sua dimensão histórico-social do que o personagem em si. O filme brasileiro reivindica assim a experiência dos trabalhadores reais, para além de uma vivência exclusiva da fábula, restrita ao universo encenado.

O terceiro diálogo acontece entre Cristiano e o patrão, na lavoura. O efeito de estranhamento presente nas enumerações é seguido de outra característica comum a Huillet-Straub: a atenção à dramaturgia do espaço, à produção de um significado no interior do plano, pelas linhas de força tecidas entre os elementos internos da imagem e o som (ruído e palavra). Em *Arábia*, a demissão é encenada de modo austero: plano geral, com câmera e atores imóveis. A cena acontece dentro de um galpão cuja abertura permite ver o exterior, a paisagem campestre, mas reenquadrada, recortada pelas molduras da entrada, cercada. Ao lado, Cristiano e o patrão. A distância da câmera impede a personificação do empregador. Foca-se no conteúdo da fala: a recusa em pagar Cristiano pelos serviços prestados. Sobrepondo a palavra oral e a dramaturgia do espaço, pela composição do quadro, temos o essencial da cena: a vulnerabilidade e a inferiorização do empregado diante do empregador e de seu império, que se descontina ao fundo do plano. Em imagens anteriores, a *mise en scène* já prenunciava o patrão, sua figura já ressoava nas imagens de suas propriedades. Como dizia Daney (2017) a respeito do cinema de Straub-Huillet: “um plano, uma paisagem, no final das contas, é alguém.”

As operações que sinalizam um hipotético diálogo com o cinema de Straub-Huillet ou pelo menos com alguns de seus traços, impedem que *Arábia* sucumba a um relato eminentemente lírico, restrito à visão pessoal ou à história de Cristiano. O efeito de distanciamento ou de estranhamento, pelas cenas de restrição da expressividade corporal, pelos atores, em particular, e pela *mise en scène*, no geral, colocam o espectador diante de um universo que se projeta para além da fábula. A dramaturgia do espaço segue em direção similar. Ela nos afasta tanto do “eu” da voz *off* como também de um drama ficcional que se desenvolve autonomamente, enclausurado em sua die-

gese. A atenção recai sobre o conteúdo mais do que sobra a ficção. Liga-se o sujeito em cena a uma determinada ordem histórico-social que extrapola a fábula.

Arábia dialoga e se distancia da representação do operário de baixa renda do cinema nacional. Entre suas singularidades, a narração em primeira pessoa, inspirada no diário real do ator que o interpreta, Aristides Souza. O trabalhador é objeto e sujeito da narrativa, pois divide a enunciação e a organização da trama junto às demais instâncias narrativas, portando consigo a conscientização e a articulação parcial do discurso sobre si. A epopeia de Cristiano, porém, é a de um homem solitário que trabalha, e eventualmente se encontra e confraterniza com outros operários, mas termina sozinho. O epílogo nos aproxima tanto o trabalhador brasileiro pós-Contrarreforma Trabalhista (KREIN, 2018), como acena para um esvaziamento de formas coletivas de mobilização política. Ganho na narração, perda no engajamento direto. A ênfase parece residir no intervalo entre gerações. O filme apostava na troca de experiência entre o operário e o garoto de classe média que lê o seu diário. O primeiro informando o segundo, ou seja, desafiando a antiga hierarquia intelectual-classe trabalhadora do cinema brasileiro. Talvez esteja nesse intervalo o futuro político que o filme projeta sobre a figura do trabalhador.

BIBLIOGRAFIA

- ARAÚJO SILVA, Mateus; GOUGAIN, Ernesto; MOURÃO, Patrícia (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2012.
- BUTLER, Judith A vida psíquica do poder: teorias da sujeição. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- COSTA JR, Edson Pereira da. *A figura humana no cinema: matéria, desejo e comunidade*. Tese de doutorado em Meios e Processos Audiovisuais - ECA/USP, 2018.
- DANEY, Serge. *A rampa*. São Paulo: Cosac Naify, 2017.
- GUEDES, João Paulo Dumans. *Straub e Huillet: Diálogos com Pavese*. Dissertação de mestrado – UFMG/ Belo Horizonte, 2013.
- KREIN, José Darin. O desmonte dos direitos, as novas configurações do trabalho e o esvaziamento da ação coletiva. *Consequências da reforma trabalhista*. *Tempo social*, v. 30, n.1, 2018.
- LUKÁCS, Georg. *A alma e as formas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

DOCUMENTÁRIOS COMO LUGARES DE MEMÓRIA DO CRUSP

Eduardo de Souza de OLIVEIRA

Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som (PPGIS/UFSCAR)

edusouzaoliva@hotmail.com

RESUMO

Este trabalho pretende analisar dois videodocumentários como lugares de memória do Conjunto Residencial da Universidade de São Paulo (CRUSP): *A experiência cruspiana* (Nilson Couto, 1986) e *CRUSP: um recorte* (Marcelo Gutierrez e Dênia Cruz, 2005). Tendo em vista o imperativo contemporâneo em arquivar memória diante das ameaças de esquecimento pelo presente (NORA, 1993), há a preocupação dos realizadores pela preservação das memórias em torno do CRUSP através do documentário, que não somente evidenciam que o espaço somente se tornou moradia estudantil por causa das ocupações que ocorreram na década de 1960, mas que são usadas como força de produção de sentidos na atualidade. A incorporação das recordações por esses videodocumentários, em forma de testemunhos e materiais de arquivo, reflete um dever de memória, que se engaja politicamente no presente para fazer justiça ao passado.

PALAVRAS-CHAVE: documentário; memória; CRUSP; cinema militante.

RESUMO EXPANDIDO

Há várias qualidades atribuídas ao documentário como prática inventiva de representação do mundo histórico. Entre as potenciais possibilidades que o documentário proporciona podemos destacar o acesso às memórias afetivas, ainda que se trate de rastros, fragmentos, reminiscência que relampeja no momento de um perigo, parafraseando Walter Benjamin. Lembrança e esquecimento são fatores que permeiam o exercício/prática de resgatar um passado que já não pode ser compreendido em sua integralidade. E visto que a tradição cultural corre risco de não encontrar mais transmissores diretos, as testemunhas orais, para passar seu legado às gerações vindouras, faz se necessário contar com mediações, suportes, instrumentos tecnológicos que possam desempenhar a tarefa de registrar e transmitir os vestígios e rastros do passado.

O historiador francês Pierre Nora não hesita em afirmar que “fala-se tanto de memória porque ela não existe mais” (1993, p.07). Trata-se de uma memória que não é vida vivida, esvaziada de seu elo carnal com o passado e que passa a ser materializada na contemporaneidade. A percepção de um tempo acelerado, impulsionada pelos fenômenos da globalização, da massificação, da democratização, coloca o desafio de compressão sobre uma nova maneira de observar a memória. Diante de um mundo caótico cujo presente se distancia do passado, há a necessidade de que a memória encontre o seu lugar, um lugar de memória. “Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações [...]” (Ibidem, p.13).

Embora a crítica que Nora faz à compulsão contemporânea por arquivar tudo o que for vestígio imputado ao passado, esse *boom* da memória, favorecido pelo desenvolvimento tecnológico no campo da informação e da comunicação, possibilitou que vozes antes esquecidas, silenciadas, ou reprimidas pudessem ter um meio de visibilização e preservação. Esse contexto de democratização da memória destaca as potencialidades das mídias para armazená-la e transmiti-la.

Dentre as chamadas mídias de memória, pretendemos perscrutar o documentário como mediador da memória. Essa possibilidade do documentário em “guardar” memórias afetivas, tanto no sentido de armazenamento como de zelo, representa uma resistência contra o esquecimento, a negação, a repressão de sentimentos que outrora foram impedidos de se manifestar. Nesse sentido, a preservação da memória consiste em um dever para com o passado, encampado politicamente por uma perspectiva do presente. Assim como coloca Cássio Tomaim:

O documentário interpretado aqui sob a chave analítica dos lugares de memória é um filme engajado politicamente com a memória de um determinado acontecimento histórico, e a sua produção é marcada por um dever, o documentarista busca fazer justiça ao passado. (TOMAIM, 2019, p. 124)

Esse dever de memória para com o passado é uma das tóricas do cinema militante acerca dos períodos de lutas políticas engajadas pelo ponto de vista dos vencidos, aludindo a Walter Benjamin. Um exemplo de preocupação com a transmissão de um legado militante remete as experiências do Cinema do Povo (*Cinéma du Peuple*). Dentre os filmes de ficção que marcaram a produção desse cinema de associação operária, o mais emblemático foi *A comuna* (*La commune*, 1914, 19 minutos), sobre a Comuna de Paris, levante popular que tomou Paris em 1871.

Na trama de *A comuna* o passado é rememorado por meio das reconstituições que envolvem a história e a participação dos veteranos nesse levante popular. O movimento é recordado, ressignificado e posto no presente. A encenação dos atores diante das ruínas da Comuna recria o fato que se conecta com a imagem documental proveniente daqueles que a vivenciaram de fato. A imagem resultante é o encontro entre o passado e o presente, em suas imbricações de significados. A questão colocada pelo filme não é uma homenagem estéril, de simples memória sobre o acontecimento histórico. Mas de tomar a história pelas mãos, de assumir o controle da história de lutas presentes se apropriando dos feitos passados, mobilizando as imagens para a realidade atual.

Essa “reconstituição-demonstração” guarda inúmeras vantagens. Em primeiro lugar, lembra ou ensina o público operário um pouco de sua história, em segundo, explica – com a ajuda de uma descrição – como organizar a luta. O dever da memória acompanha a necessidade de entendimento, concluindo por mostrar ao espectador a aplicação concreta dos combates descritos na tela (MARINONE, p.66, grifos da autora)

Outra experiência de cinema militante, também de viés operário, que produziu significativas obras de contrainformação refere-se aos grupos Medvedkine, localizados nas cidades de Besançon e

Sochaux, surgidos no contexto do maio de 1968 na França. Uma das estratégias de montagem usada pelos Medvedkine relacionada ao dever de memória diz respeito a retomada de imagens de um filme a outro. Cenas do filme *Sochaux, 11 juin 1968*, que retrata o massacre de operários que ocuparam a fábrica da Peugeot pela polícia em 1968, vão aparecer em outros filmes realizados pelo grupo nos anos posteriores. A montagem articula essas imagens, servindo como uma forma de rememorar o fato que fatalizou os companheiros mortos e amputados. E, por meio da repetição, atualiza o acontecimento no presente, evitando o seu esquecimento e propondo novas ações a partir da experiência do passado:

A retomada das cenas do massacre reitera o ato apresentado, permitindo o retorno do acontecimento passado, seu comparecimento no presente. A montagem participa, dessa maneira, da organização da narrativa histórica e da elaboração da memória coletiva". (LEANDRO, p. 111).

Além das produções operárias, outros documentários do período que trazem a questão do dever de memória pelo viés militante referem-se às lutas encampadas pelo movimento estudantil. Impelido pela urgência do momento, em plena ditadura militar brasileira, o documentário *Universidade em Crise* (Renato Tapajós, 1966), produzido pelo Grêmio da Faculdade de Filosofia da USP, tematiza a invasão do CRUSP pelos militares e a realização de uma greve estudantil em resposta. Exibindo fotos da invasão no início do filme, o documentário se coloca a serviço da auto-organização estudantil, mostrando assembleias, as compreensões dos estudantes sobre a greve e a relação que possuem com a universidade. No filme de Tapajós predomina o "agora" de sua época, ou seja, as apreensões dos universitários diante do autoritarismo vigente.

Não mais coagido pela urgência dos acontecimentos e após a redemocratização, o foco de atenção se voltou para o interior das universidades, registrando os descasos de infraestrutura, o seu cerceamento elitista, a pressão para abertura popular e estabelecimento de condições que favorecessem os estudantes mais desfavorecidos social e economicamente. Impulsionado pelo movimento da ABVP (Associação Brasileira de Vídeo Popular), o documentário *A Experiência Cruspiana*, de Nilson Couto, realizado em 1986, aborda a criação e o histórico do CRUSP.

É importante frisar que parte das imagens de arquivo exibidas em *A Experiência Cruspiana* são oriundas de *Universidade em Crise*. A retomada das fotos da invasão dos militares no CRUSP em 1965 trazem as marcas de sucessivas repressões que os estudantes sofreram durante a ditadura militar, que atingiu o nível mais alto com a prisão de 800 estudantes e a desocupação total do espaço em 1968. O trabalho de montagem ressignifica trechos do filme de Tapajós, articulando-os com outras imagens de arquivo, compondo um sentido de coações e resistências que marcaram o lugar.

O documentário representa o elo entre imagens do passado e do presente traçando um panorama histórico desse conjunto residencial estudantil: as mobilizações de ocupação estudantil, a luta armada contra a ditadura organizada a partir do CRUSP, o relato de testemunhas que viveram

no espaço na década de 1960, o descaso quanto à infraestrutura, e os problemas atuais de convivência entre os moradores. *A Experiência Cruspiana* é pioneira em retratar uma moradia estudantil estabelecida a partir da organização e mobilização dos estudantes e como sua história atravessa a memória política do país, caracterizando esse documentário como lugar de memória do CRUSP.

Seguindo a trilha de retomada de imagens, o documentário *CRUSP: um recorte* (Marcelo Gutierrez e Dênia Cruz, 2005), por sua vez, faz um retrato atual sobre o CRUSP, a partir de entrevistas com os moradores e ex-moradora, relacionando-o com as experiências do passado demonstradas em *A Experiência Cruspiana*. É recorrente a exibição de trechos retirados do documentário de Nilson Couto, estabelecendo uma associação entre presente e passado em momentos chaves de recordação pelas testemunhas e historicizando através de comparações processos de seleção de novos moradores e momentos de relacionamento entre os estudantes, como festas e problemas de convivência.

Além de usar trechos de *A Experiência Cruspiana*, *CRUSP: um recorte* recorre a outra fonte de memória: uma testemunha viva do passado cruspiano. Hilda participou das invasões que compuseram o primeiro grupo de Moradores do CRUSP, conhecido como “pioneiros”¹. Relata como se formou o grupo, a organização e administração do espaço pelos próprios estudantes, o processo de aprendizagem que adquiriu com a vivência e convivência no local, e como aquele conjunto residencial que era destinado a abrigar atletas do Jogos Panamericanos de 1966, foi reivindicado para oferecer moradia aos estudantes oriundos do interior do estado e de outras regiões do país, e até mesmo de outros países, que não poderiam custear aluguéis de pensões em São Paulo.

Alternando entre imagens do passado e do presente, fazendo ligações entre o que os (as) entrevistados(as) relatam de suas experiências afetivas atuais com o local e com outros moradores e o próprio passado do conjunto residencial, história marcada pela militância estudantil, *CRUSP: um recorte* representa um lugar de memória dessa residência estudantil. Como documentário de memória impede o seu esquecimento, traz à tona no presente a imprescindibilidade das ocupações de antigamente para a existência do CRUSP.

[...] a razão fundamental de ser de um lugar de memória é parar o tempo, é bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial para [...] prender o máximo de sentido num mínimo de sinais, é claro, e é isso que os torna apaixonantes: que os lugares de memória só vivem de sua aptidão para a metamorfose, no incessante ressaltar de seus significados e no silvado imprevisível de suas ramificações (NORA,1993, p. 22).

1 Além do documentário que estamos analisando, outra fonte valiosa da história do CRUSP refere-se ao ebook “CRUSP 68: Memórias, sonhos e reflexões” (Pré-edição comemorativa) que traz as memórias de ex-cruspianos em forma de relatos que viveram no espaço durante a década de 1960. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/crusp/Crusp68.html> Acesso em: 24 de jul. 2019.

Por isso, a preocupação desse videodocumentários em registrar essa memória militante/afetiva que é frágil diante do tempo e dos poderes em jogo. Para os realizadores é preciso historicizar esses acontecimentos a partir do ponto de vista estudantil, sob uma perspectiva da realidade atual. Nesse sentido, o documentário de memória é um dos suportes, não só de armazenar essa memória, mas de transformá-la em força significadora no presente.

BIBLIOGRAFIA

- LEANDRO, Anita. "O tremor das imagens: notas sobre o cinema militante". In Revista Devires (vol. 7, n. 2) Belo Horizonte: Fafich/UFMG, 2010.
- MARINONE, Isabelle. Cinema e anarquia: uma história "obscura" do cinema na França (1895-1935). Rio de Janeiro/ São Paulo: Azougue Editorial/Cinemateca Brasileira, 2009.
- NORA, P. "Entre memória e história: a problemática dos lugares". In. Projeto História, São Paulo, n.10, p.7-29, 1993.
- TOMAIM, C. Documentário, história e memória: entre os lugares e as mídias de "memória". Significação: Revista de Cultura Audiovisual, v. 46, n. 51, 31 jan. 2019.

O TEXTO NA TELA E AS MENÇÕES ESCRITAS NO CINEMA DE CARÁTER DOCUMENTAL NO CONTEXTO DE DECRETAÇÃO DO AI-5 E NA REABERTURA

Felipe ABRAMOVICTZ

PPGCOM-UAM

fabramovictz@uol.com.br

RESUMO

O artigo propõe um estudo de ordem comparativa sobre os diferentes usos do texto escrito na tela no cinema documental produzido em dois contextos distintos da realidade histórica brasileira: o período de decretação do AI-5 (1968) e o momento após sua revogação (entre o fim de 1978 e o início de 1979) quando ocorreu a retomada de algumas das liberdades individuais e o vislumbre da abertura política. Para tanto, relacionaremos como os diferentes projetos do cinema político fazem uso de menções escritas e quais procedimentos e estratégias são utilizados em torno da figuração da palavra, traçando paralelos com outras obras reverberaram nos projetos aqui destacados.

PALAVRAS-CHAVE: documentário; cinema político; ditadura militar; texto na tela

RESUMO EXPANDIDO

O presente artigo irá se debruçar sobre o uso do texto na tela em diferentes projetos do cinema político pós-68 e aquele produzido após a revogação do AI-5, a partir de apontamentos em relação a obras que se utilizam do texto escrito como uma estratégia determinante de construção de uma relação com o seu objeto. A partir de uma série de cruzamentos, faremos uma análise comparativa em torno de como tais procedimentos ecoaram em documentários produzidos dois períodos distintos: o contexto em que o AI-5 foi decretado, em dezembro de 1968 e no período de sua revogação, no fim 1978, já no contexto da “abertura lenta e gradual”.

Para tanto, em diálogo com o projeto de pesquisa de mestrado desenvolvida no PPGCOM-UAM com orientação da Profª Drª Sheila Schvarzman, com apoio da bolsa PROSUP CAPES 2018, temos como perspectiva um olhar sobre a função narrativa, disruptiva, enunciativa e discursiva do uso do texto escrito e suas implicações estético-políticas, através de intertítulos, grafismos, cartazes, etc., em especial, como o uso de menções escritas se relacionou com a construção discursiva no contexto de 1968 e de uma década mais tarde.

Tal análise nos permitirá compreender como o texto é utilizado nestes distintos projetos de cinema que se propõem em diálogo estrito com uma noção de intervenção política. Para Machado “o cinema militante é um cinema que se afirma consciente de sua posição de classe e que procura praticar essa consciência na intervenção política direta” (MACHADO, 2006, p. 29), mesmo que com diferentes formas de compreender seu papel de intervenção e de consciência da ação enquanto cineastas. Tais propostas se dão das mais distintas maneiras e, no corpus trabalhado, há obras

mais que partem de um olhar aguçado para uma reflexão histórica mais ampla e aquelas que se dedicam a documentar um evento mais específico, caso dos filmes produzidos no contexto de manifestações, greves e outros movimentos sociais. No segundo caso, o cineasta se coloca como alguém participa ativamente da luta política através de sua atividade como cineasta e, portanto, pensava o filme enquanto uma ferramenta de mobilização.

Nos filmes aqui elencados, há muitos exemplos em que o texto na tela figura através de suas possibilidades explicativas e cujo grau de objetividade é explorado, mobilizando diferentes relações com os sujeitos ali representados e com os fatos políticos retratados, que modificam a leitura do espectador sobre o tema em questão, orientam certos aspectos da apreensão do real e que trazem distintas implicações em torno da espectatorialidade filmica. Nota-se que nos dois momentos tais filmes foram concebidos com a intenção de serem um instrumento de luta política, para serem exibidos diretamente para os sujeitos da luta social a quem eles eram direcionados, sejam eles sindicatos, universidades, associações de moradores, partidos e ou demais organizações da sociedade civil organizada ou mesmo portas de fábrica e locais da periferia das grandes cidades, por exemplo.

Um olhar de ordem comparativa sobre os diferentes usos do texto escrito na tela no cinema documental produzido no período em questão, ou seja, o período de decretação do AI-5 e o momento de revogação do AI-5 no final dos anos 1970, marcado pelo vislumbre da abertura política, tem uma problemática de origem ao sugerir uma reflexão que se pretende comparativa entre obras produzidas em momentos históricos bastante distintos, separados por uma década. Portanto, será preciso de antemão caracterizar estes momentos, traçar um panorama mais amplo em torno do contexto de produção destes filmes e comentarmos os diferentes projetos do cinema político-militante que eram parte do horizonte de referências destes contextos. A partir de tais caracterizações será possível centrar-se nos objetos e nos diferentes procedimentos que fazem uso de inscrições de texto.

1. *O texto na tela no cinema militante de caráter documental no contexto de decretação do AI-5*
Inicialmente partiremos de uma análise sobre o uso das menções escritas em algumas produções pós-1968, caso de *Contestação* (1969, de João Silvério Trevisan), *Você também pode dar um presunto legal* (1971, de Sérgio Muniz) e *Lavra Dor* (1968, de Paulo Rufino).

Para isso, é possível relacionarmos tais procedimentos em relação ao uso do texto na tela com aqueles encontrados em produções do Novo Cinema Latino-Americano e nos distintos projetos de cinema coletivo pós-68, em especial de cineastas como Fernando Solanas (*La Hora de Los Hornos*, 1968, parceria com Getino), Santiago Alvarez e, no caso francês, o cinema do SLON/ISKRA e do Grupo Dziga Vertov. Tal relação se verifica, em especial, pelo caráter discursivo, disruptivo, enunciativo e metalingüístico do texto na tela e suas implicações em relação aos diferentes projetos de cinema aqui elencados em relação aos experimentos com os usos das cartelas de

texto. Em tais obras, nota-se uma radicalização em torno da noção de autoria, da importância do cinema enquanto ação social, um olhar aguçado para a questão da espectatorialidade fílmica, dirigindo-se diretamente ao espectador através do texto e uma preocupação em torno de buscar novos circuitos de exibição, caso de sindicatos, circuitos universitários e cineclubes. Para ilustrar tal relação, é possível citar o caso do intercambio de filmes entre o SLON / ISKRA e os filmes brasileiros, tema já amplamente pesquisado por Patrícia Machado (2017).

No caso de *Contestação* (1969) de João Silvério Trevisan, concebido originalmente para ser exibido antes de cada sessão da peça *O&A* (1967, TUCA) e remontado em 1969, o texto enuncia “ações” (falar agir, pensar) alternadas por uma estrutura fragmentária de som e imagem composta por textos de jornais, revistas e imagens que são utilizadas com o fim de denunciar a violência da ditadura militar e constrói uma proposta discursiva através do texto que enuncia a necessidade de um levante. Para isso, se apropria de imagens de diversos períodos históricos e locais para construir, na relação com o texto escrito, um discurso sobre a noção de “contestação”. Segundo seu realizador, trata-se de um “filme subversivo feito para ser subversivo” (TREVISAN, 2016).

Os procedimentos de montagem que fazem uso do texto na tela podem ser pensados em dois eixos: a inserção e a colagem de fragmentos de textos de manchetes de jornais em diálogo ou em choque com as imagens, mas principalmente pela frase “É preciso atrever-se a falar, agir, pensar, ser temerário, e não intimidar-se com os grandes nomes nem as autoridades”, apresentada de forma fragmentada durante todo o curta. A frase, citação não identificada de Mao Tsé-Tung, é fracionada e cada trecho passa a estruturar relações entre as imagens. Cada trecho é muitas vezes repetido e enxertado de forma fragmentária na imagem, por vezes com a duração de poucos frames, o que dificulta a leitura e a torna como um “vírus” enxertado na imagem. No final, a frase é exibida inteira em um único intertítulo e depois é repetida em diversas línguas. Para o diretor “o curta-metragem se estruturava em torno” (TREVISAN, 2017, p. 204), da frase, que teria um “teor libertário, bem ao espírito das lutas de maio de 1968” (TREVISAN, 2017, p. 204). Além de *Contestação* (1969) é possível fazer referência a outras obras que podem somar ao debate em torno dos usos do texto na tela no documentário pós-68.

“*Lavra Dor*” (1968, Paulo Rufino) aborda a situação dos camponeses no Brasil, a reforma agrária e faz referências diretas à ditadura militar. O texto na tela torna-se um elemento primordial de experimentação de linguagem ao explorar os limites entre a imagem documental e o filme ensaio. A relação entre a imagem e o texto é usada de forma fragmentária, explorando as contradições entre os discursos verbais e escritos, caso das cartelas de texto com as frases “a fome fomenta” e “a fome frustra”. Durante todo o curta-metragem são inseridos intertítulos que trabalham a ideia de documentário. Nos primeiros momentos predomina a sentença “documentário?”, cuja interrogação coloca em dúvida para o espectador o aspecto documental daquilo que está sendo visto. No momento final, a cartela de texto volta a ser exibida, porém com um ponto final (“documentário.”), o que, neste contexto, torna a frase uma afirmação. Em outra cartela, há uma citação irônica a uma de Castelo Branco, deslocada de seu contexto e torna-se um sarcasmo do autor em relação com as imagens documentais exibidas: “a insurreição é um recurso legítimo de

um povo / humberto de alencar castelo branco, general de exército".

Dirigido por Sérgio Muniz, *Você também pode dar um presunto legal* (1971), denuncia as ações do Esquadrão da Morte em um dos períodos mais repressivos da ditadura militar e se utiliza de uma variedade de menções escritas que evocam materiais de arquivo (documentos, cartazes e manchetes), cartelas de texto e pichações, com destaque para o longo plano com a frase "abaixo as torturas / anule seu voto 15/11/70" antes de uma forte narração de embate direto à ditadura militar ("o ventre que gerou Fleury e o estado nacional militarista é o mesmo").

Nos três exemplos, aqui relacionados, produzidos entre 1968 e 1971, o uso da *collage*, da apropriação de imagens e de um caráter discursivo do texto são os aspectos centrais para pensarmos a figuração do texto escrito na sintaxe fílmica.

2. *O texto na tela no cinema militante de caráter documental no contexto da revogação do AI-5 e da abertura política*

Em seguida, nos concentraremos na figuração do texto escrito em obras produzidas no contexto da reabertura política, com destaque para os filmes produzidos durante as Greves do ABC e demais lutas dos trabalhadores sindicais e do campo.

Podemos traçar um paralelo com o uso das menções escritas no caso do cinema português após a Revolução dos Cravos, caso de *O Parto* (1975, dos brasileiros José Celso Martinez Correa e Celso Luccas), do filme coletivo *As Armas e o Povo* (1974) e dos filmes de Rui Simões, *Deus Pátria Liberdade* (1976) e principalmente *Bom Povo Português* (1979), que apesar de estarem em um contexto político distinto dos filmes brasileiros aqui expostos, foram criados também em um momento de vislumbre de um período democrático e que se utilizam do material produzido pelos membros da sociedade civil organizada, na proposta de um cinema que vai às ruas junto ao povo, reverberando as reivindicações dos sujeitos ali representados.

Tal iconografia em torno dos materiais produzidos por aqueles que se mobilizavam em torno de associações de classe, sindicatos e demais órgãos ligados à defesa dos trabalhadores e demais membros da sociedade civil organizada dá voz àquilo que era dito nas ruas no contexto das manifestações, greves e lutas políticas que fizeram parte do processo da abertura. A predominância do uso diegético do texto na tela nos revela um caráter discursivo dado através do material presente nas manifestações, como se verifica nas obras de Renato Tapajós, João Batista de Andrade, Reinaldo Volpato, Augusto Sevá, Adilson Ruiz, entre outros, na qual há uma opção clara de recorrer a tais materiais em detrimento, por exemplo, do uso de cartelas de texto de caráter argumentativo ou que rompessem com a espectatorialidade fílmica (como visto em *La Hora de Los Hornos* (1968, Getino e Solanas), *Contestação* (1969, Trevisan) e da irônica citação a Castelo Branco em torno de uma incitação à revolta popular em *Lavra Dor* (1968, Rufino), por exemplo).

Em relação a tais filmes Ismail Xavier (1986) faz menção a um projeto de cinema em torno da

“emergência de toda a temática do operário, dos conflitos sindicais concentrados principalmente na região do ABC, em São Paulo, que gerou todo um filão de documentários” (XAVIER, 1986, p. 19).

Entre os filmes em torno das Greves do ABC, podemos citar a presença de cartazes e materiais produzidos pelos manifestantes, caso de *ABC da Greve* (1979, Leon Hirszman), *Um dia nublado* (1979, Renato Tapajós), *Trabalhadores, presente!* (1979, João Batista de Andrade), *Braços cruzados, máquinas paradas* (1979, Roberto Gervitz e Sérgio Toledo, com produção do grupo Tarumã), *A luta do povo* (1980, Renato Tapajós), *ABC Brasil* (1980-1981, Sérgio Péo), *Linha de Montagem* (1981-1982, Tapajós), *CUT pela base* (1983, Tapajós), *Santo e Jesus, Metalúrgicos* (1984, filmado entre 1978-1983; Cláudio Kahns e Antônio Paulo Ferraz). Nestes casos, “os textos de slogans filmados compõem (...) um nível de discurso paralelo que reforça o caráter político ou engajado do documentário” (BAMBA, 2002, p. 129).

Somam-se a estes um conjunto de filmes em torno de outras mobilizações ligadas a movimentos sindicais, caso de algumas produções realizadas em Super-8, costurados pelos materiais produzidos pelos manifestantes, em especial cartazes e pichações, caso das greves dos bancários (*Companheiro Bancário*, 1980, Sidney Moura e Antonio Garcia) e dos rodoviários no Rio em 1979 (*O Leão está Solto*, 1979) e reflexões mais amplas em relação a Abertura, Anistia e o retorno do exílio, caso de *Trabalhadores do Brasil* (1981, Antonio Garcia), *Nós* (1980, Garcia), além de *Fênix* (1980, Silvio Da-Rin) e *Anistia* (1979, Agnaldo Siri Azevedo).

Em relação a tal caracterização de parte deste cinema documental produzido na Abertura e a presença de menções escritas como parte da cena, é preciso pensar como tal construção é parte de um projeto de cinema que coloca o trabalhador organizado como protagonista de uma história que está sendo e será construída por ele e que se utiliza de enquadramentos de cartazes e demais materiais (slogans filmados) construídos no contexto de sua organização. Além dos textos diegéticos presentes nas manifestações, é possível pensar como tais filmes fazem uso de materiais de arquivo, em especial de manchetes de jornal e demais materiais da imprensa, caso de *ABC da Greve* (1979) e a “sucessão de planos de jornais que (...) apontam para (...) uma crise política mais ampla” (BAMBA, 2002, p. 129).

A partir de um olhar para os filmes, conclui-se que há uma recorrência da presença de cartazes, pichações e de materiais produzidos por manifestantes no contexto das mobilizações por uma larga filmografia produzida entre 1978 e o inicio dos anos 1980 em torno da pressão exercida pelos trabalhadores, centrais sindicais de diversas categorias por todo o Brasil. Tais obras são parte fundamental na luta pela democracia, na qual, os cineastas também estiveram bastante engajados, seja através da produção em 35mm, 16mm, super-8 ou vídeo.

3. Conclusão

O presente artigo, a partir de um olhar para os filmes, tentou trazer novas respostas em relação

a figuração do texto na tela no cinema documental, o que envolve riscos que certo ineditismo do recorte do ponto de vista metodológico podem trazer. Além disso, ao deslocar o eixo para um olhar histórico/dialético em torno dos distintos usos da palavra escrita na tela enquanto um procedimento deste cinema, tal metodologia nos revela considerações sobre as distintas leituras documentarizantes da história presentes nas obras, ou seja, como tal geração pensou os processos históricos brasileiros, tanto no contexto de 1968 com a decretação do AI-5 e no momento de derrocada do poder militar repressivo instituído pelo golpe de 1964 e os horizontes políticos em torno da Abertura política.

BIBLIOGRAFIA

- BAMBA, Mahomed. *Leteiros e grafismos nos processos filmicos: funcionalidade narrativa, plástica e discursiva da língua escrita na figuração cinematográfica*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação), ECA-USP, São Paulo, 2002.
- BERNARDET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e História do Brasil*. 4. ed. São Paulo: Edições Verona, 2013.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- COSTA, Claudio da. *Cinema Brasileiro (anos 60-70), dissimetria, oscilação e simulacro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido, tradição e transformação documentário cinematográfico*. ECO-UFRJ, 1995.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. Tradução de Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- ELSHAW, Gary. *The Depiction of late 1960's Counter Culture in the 1968 Films of Jean-Luc Godard*. Faculty of Humanities and Social Sciences (dissertação), Victoria University of Wellington. Disponível em: <elshaw.tripod.com/jlg/Thesis.pdf>. Acesso em 20 de set. 2018.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2010.
- FORTES, Renata Alves de Paiva. A Obra Documentária de João Batista de Andrade. Dissertação (mestrado), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2007.
- GERVAISEAU, Henri Pierre Arraes. *O Abrigo do Tempo. Abordagens cinematográficas das passagens do tempo*. São Paulo: Alameda 2012.
- MACHADO, Arlindo. *Os Anos de Chumbo: mídia, poética e ideologia no período de resistência ao autoritarismo militar*. Porto Alegre: Sulina, 2006.
- MACHADO, Patrícia. *Uma rota clandestina de imagens produzidas no Brasil durante a ditadura militar*. In: ADAMATTI, Margarida Maria. AGUIAR, Carolina Amaral de. CARVALHO, Danielle Crepaldi Carvalho. MONTEIRO, Lucia Ramos. MORETTIN, Eduardo. *Cinema e História: circularidades, arquivos e experiência estética*. Porto Alegre: Sulina, 2017.
- MACHADO, Arlindo. *Os Anos de Chumbo: mídia, poética e ideologia no período de resistência ao autoritarismo militar*. Porto Alegre: Sulina, 2006.
- MELO, Luís Rocha. *Historiografia Audiovisual: a história do cinema escrita pelos filmes*. ARS (São Paulo), São Paulo, v. 14, n. 28, p. 221-245, dec. 2016. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/122967/122171>>. Acesso em 04 set. 2018.
- MORETTIN, Eduardo. NAPOLITANO, Marcos. KORNIS, Mônica Almeida. *História e Documentário*. Rio de Janeiro: editora FGV, 2012.
- XAVIER, Ismail. *Conversas Seminário Perpectivas estéticas do cinema brasileiro*. In: MORAES, Malu (org.). *Perpectivas estéticas do cinema brasileiro: seminário*. Brasília: UnB, Embrafilme, 1986.
- ODIN, Roger. "Filme Documentário, leitura documentarizante" (2012), in: Significação, ano 39, no. 37, jan-jul 2012, p. 10-30. Disponível em: <http://www.periodicos.usp.br/significacao/article/view/71238>. Acesso em 04 de mai. 2019.
- ROUDÉ, Catherine. *Fazer filmes políticos politicamente na França do pós-1968: Slon e Iskra, coletivos militantes*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens Instituto de Artes e Design, UFJF, NAVA, v. 2, n. 2, fev/jul 2017 p. 341-353. Disponível em: <www.ufjf.br/revistanava/files/2015/11/08_NAVA4_V2-N2_DOSS05.pdf>. Acesso em 20 de fev. 2019.
- SILVA, Maria Carolina Granato da. Que ninguém, nunca mais, ouse duvidar da capacidade de luta dos trabalhadores, o filme; personagens e espectadores: Cinema militante no ABC (1979-80). Anais do XXVI Simpósio Nacional de História (ANPUH), São Paulo, julho 2011. Disponível em: www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300659271_ARQUIVO_Queninguempersonagenseespectadores.pdf. Acesso em 20 de jul. 2019.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Cinemas "não narrativos": Experimental e documentário – passagens*. São Paulo: Alameda, 2013.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. Summus Editorial, 2004.
- TREVISAN, João Silvério. Entrevista concedida a Felipe Abramovitz sobre os 50 anos do TUCA para o projeto "Cartas à memória". São Paulo, 2016
- TREVISAN, João Silvério. *Pai, Pai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SUBTERRÂNEOS DO FUTEBOL E O CONTEXTO POLÍTICO SOCIAL DE MAURICE CAPOVILLA

Herico Ferreira PRADO

Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Mestrando no Programa de Pós Graduação em História

herico_prado@hotmail.com

RESUMO

Maurice Capovilla é cineasta, produtor, ator e roteirista envolvido no Cinema Novo, movimento cinematográfico brasileiro que teve auge de produção entre a década de 60 e meados da década de 70. Este trabalho pretende discorrer sobre seu documentário “Subterrâneos do futebol”, 1965, dentro da trajetória mais ampla de Capovilla, como cineasta e militante, avaliando as suas principais referências estéticas e ideológicas. Em conjunto com a bibliografia, como fonte sobre o contexto de Capovilla, serão utilizadas entrevistas do diretor concedidas a Carlos Alberto Mattos, em 2006, Reinaldo Cardenuto, em 2013 e Juliano Tosi, em 2018. Tais fontes são compreendidas como referencial balizador para interpretar o contexto de vida de Capovilla no período supracitado e compreender como sua ideologia, bem como o meio artístico em que ele estava inserido, pode ter influenciado em sua técnica.

PALAVRAS-CHAVE: Capovilla, documentário, subterrâneos, futebol, Farkas.

RESUMO EXPANDIDO

Em 1964, Maurice Capovilla passou duas semanas hospedado no apartamento do fotógrafo Thomaz Farkas, no Guarujá, SP. Foi neste período que surgiu a ideia de produzir uma série de documentários que constituiriam, posteriormente, marco do gênero no Brasil. Farkas e Capovilla, em reunião com Geraldo Sarno, Paulo Gil Soares, Sérgio Muniz, Vladimir Herzog e os argentinos Manuel Horácio Gimenez e Edgardo Pallero, que vieram da Escola de Cinema Documental de Santa Fé, firmaram o projeto de documentar a realidade brasileira com Farkas como fotógrafo e produtor das obras. Os jovens cineastas, que frequentaram curso de som de Arne Sucksdorff no MAM (RJ) dois anos antes, estavam entusiasmados com os equipamentos adquiridos por Farkas (Sobrinho, 2008). A câmera 16 mm e o gravador Nagra III permitiram a captura de som direto até então inédito em filmes brasileiros. Naquele momento Capovilla já articulava a ideia de produzir um filme sobre futebol:

Esse projeto, na verdade, eu já acalentava havia algum tempo. Não sem um certo primitivismo radical, pretendia confrontar a mitologia do futebol com sua realidade social. Os bastidores do esporte nunca haviam sido devassados no cinema. De alguma maneira, eu estava dialogando com a minha própria paixão, brotada na infância em Valinhos (Mattos, 2006: 63).

Quando jovem Capovilla jogou no juvenil do clube Guarani de São Paulo, tendo sido sempre apaixonado pelo esporte. Neste contexto, após a reunião no apartamento de Farkas, munidos

de equipamentos e patrocínio, Capovilla parte para a realização de *Subterrâneos do Futebol*, Geraldo Sarno filma *Viramundo*, Paulo Gil faz *Memória do Cangaço* e no Rio, Manucho Gimenez filma *Nossa Escola de Samba*, todos em 1964, finalizados e lançados no ano seguinte (Mattos, 2006). Posteriormente, esses documentários seriam projetados no Primeiro Festival Internacional de Filme do Rio de Janeiro, em 1968, como episódios de um único longametragem intitulado *Brasil Verdade* (Farkas, 1968).

Quanto ao *Subterrâneos do Futebol*, vale destacar que o título é originalmente livro de João Saldanha que narra sua trajetória como treinador do Botafogo, RJ. Após solicitar e receber autorização do autor para nomear seu homônimo filme, Capovilla acompanhou por quatro meses o time do Santos Futebol Clube, percorrendo todo o campeonato paulista de 1964 (Mattos, 2006). O filme expõe a paixão do brasileiro pelo futebol e aborda as perspectivas dos jovens que sonham em ascender economicamente através do esporte ao mesmo tempo em que evidencia a efemeridade da carreira de jogador. Há o iniciante, o bem sucedido e o decadente.

Para dar filme, eu contava com uma estrutura prévia baseada em três personagens: o iniciante Feijão (Luís Carlos de Freitas), que tinha feito, dois anos antes, o papel do jovem Pelé no filme *O rei Pelé*, de Carlos Hugo Christensen; o próprio Pelé, ícone máximo em plena glória após o bicampeonato mundial no Chile; e Zózimo Calazans, um craque também bicampeão, mas em decadência por causa de uma certa acusação de suborno. [...] Eram três negros dentro de uma parábola sobre o aspirante, o ídolo e o caído (Mattos, 2006: 74).

O filme inicia ao som do Berimbau, instrumento tipicamente brasileiro, combinando imagem e narração: “aos milhares os torcedores de futebol dirigem-se aos estádios. Através de trens, ônibus, automóveis, mesmo a pé, com sol ou chuva. O futebol é uma paixão estranha que toma conta do brasileiro” (Capovilla, 1965: 00:01:34). A narração em composição com a imagem procura demonstrar o caráter de atração das massas. O quadro seguinte corrobora com esta interpretação ao expor a afirmativa de um entrevistado: “E eu venho até o estádio, eu acredito que o futebol, o esporte, principalmente o nosso futebol, é um ambiente que melhor se ajusta à psicologia brasileira” (Capovilla, 1965: 00:01:57). O filme avança com a perspectiva do futebol como distração das massas. Há dados sobre a quantidade de jogos semanais, imagens de estádios lotados e o depoimento de um torcedor que afirma:

[...] o torcedor vem ao estádio para aplaudir o time dele. Numa hora dessas, num sol castigante como está esse aqui, ele nem lembra que deve uma prestação lá na casa do fulano de tal, ou para o vizinho, não dá nem pra lembrar disso (Capovilla, 1965: 00:02:38).

Em paralelo, no livro *Cineastas e Imagens do Povo* publicado em 1985, Jean-Claude Bernardet estuda o modo como o cinema documentário brasileiro representou o povo na imagem do filme. O recorte, que toma de 1960 até meados dos anos 1970, conclui que as representações deste gênero de documentário naquele período colocam o cineasta como figura detentora e difusora do conhecimento. Bernardet defende o que denomina de “modelo sociológico”, método que consiste em analisar o olhar do diretor sobre a representação das classes populares. Nestes documentários, o narrador conduz o expectador de modo que os dados expostos e a voz dos

depoentes (“voz da experiência” ou “voz do outro”) são dispositivos que servem para comprovar o que a voz do saber diz, caracterizando o “modelo sociológico” como aquele que privilegia a voz do narrador em detrimento à “voz do outro”. Para o autor, o controle sobre os recursos de realização da obra imprime parcialidade que reduz a obra à visão pessoal do cineasta de classe média sobre o que é real (Bernardet, 1985).

O filme *Subterrâneos do Futebol* (Capovilla, 1965) e a compilação *Brasil Verdade* (Farkas, 1968) são caracterizados por Bernardet dentro deste rótulo. O narrador expõe determinadas situações e as imagens objetivam confirmar o que está sendo dito. Quando *Subterrâneos* apresenta Pelé, considerado o maior jogador da história do futebol já naquela época, o narrador informa que o jogador foi o responsável por aumentar a paixão do brasileiro pelo futebol e passa a intercalar a montagem entre os lances em campo com as reações do público presente no estádio. O mesmo discorre sobre a ilusão dos grandes salários, momento em que se inicia outro quadro com crianças jogando futebol de várzea nos subúrbios: “nos bairros pobres de São Paulo, os meninos sem dinheiro e sem escola adquirem o gosto pelo futebol” (Capovilla, 1965: 00:06:52). Esta representação de crianças pobres pode ser encontrada em outro filme do diretor, *Meninos do Tietê* (Capovilla, 1963), obra que é veementemente criticada pelo próprio diretor em diversas entrevistas. Neste ano, Capovilla visitou a Escola de Documentários de Santa Fé, Argentina, que despertava os sonhos do grupo do cineasta. “A ideia das escolas de cinema borbulhava na cabeça de Paulo Emílio, na minha e na de muita gente por aqui” (Mattos, 2006: 55). Com a ausência de algo parecido no Brasil, documentários como *Los Inundados* (Birri, 1962) e *Tire Dié* (Birri, 1963), “traduziam à perfeição nossos ideais de um cinema realista, crítico e popular” (Mattos, 2006: 55). O descontentamento do diretor com *Meninos do Tietê* (Capovilla, 1963) dá-se, ao que parece, pela influência direta que *Tire Dié* (Birri, 1963) exerceu sobre a película. Esta frustração, no entanto, potencializa sua atenção ao produzir seu terceiro filme: “a partir da experiência do *Meninos do Tietê*, onde achei que tudo estava errado [...] eu fui fazer o *Subterrâneos*, que é, vamos dizer assim, a correção do caminho, a correção dos erros cometidos” (Tosi, s/d: s/p).

A película segue apresentando o personagem Luiz Carlos de Freitas, que interpretou Pelé no filme *O Rei Pelé* (Christensen, 1962). Luiz sonha em ser jogador profissional e como interpretou o rei na supracitada obra, passou a ter dificuldades de aceitação quanto à sua autoimagem. O técnico avisa: “agora estamos procurando colocá-lo em seu devido lugar. [...] Ele não pode ser Pelé. Pelé é Pelé” (Capovilla, 1965: 00:10:05). O narrador aproveita para explicar que, embora nem todos possam ser Pelé no futebol, as obrigações de jogador são as mesmas. Essa narrativa parece fazer alusão à luta operária. Embora o operário trabalhe e tenha a mesma obrigação do capitalista no ato de trabalhar, ele não é o capitalista, não pode ser o capitalista, é tão somente um operário.

[...] criamos um sentido simbólico para as correrias e imagens de pânico. Tratava-se de caracterizar o futebol como espetáculo explorado por uma série de interesses. Eu não tinha provas, mas havia indícios suficientes de jogos corrompidos, juízes comprados, jogo de forças políticas intervindo no destino dos clubes (Mattos, 2006: 82)

Ao apresentar os Cartolas, o narrador deixa clara a distinção hierárquica: “após cada jogo, o abraço dos diretores, mas só se vencer” (Capovilla, 1965: 00:17:23). As imagens seguem mostrando o jogo e os diretores passíveis, imóveis, observando os acontecimentos enquanto os jogadores disputam a vitória. A representação do maniqueísmo “operário versus o capitalista” pode ser encontrada em outra obra do diretor: *União* (Capovilla, 1962). No decorrer de 1961, Capovilla foi morar na Pensão do Cotrim, centro de São Paulo. O clima descontraído do local atraiu atenção de artistas, músicos e atores. Foi neste local em que assistiu nascer o Teatro Oficina e a ideia do João Sebastião Bar, espaço que lançou a Bossa Nova em São Paulo e que era acompanhado por inúmeras discussões políticas:

Havia um clima de politização na cidade. Fiquei amigo do Gianfrancesco Guarnieri, do Juca de Oliveira e da Joana Fomm, frequentei um dos seminários de dramaturgia realizado pelo Augusto Boal e lá no Arena descobri que muitos atores estavam se filiando ao Partido Comunista Brasileiro. Quando eu entrei no Centro Popular de Cultura de São Paulo, em 1962, já era membro do Partidão. (Cardenuto, 2013: 239)

Após filiar-se ao PCB, Capovilla tentou implementar os ideais do Partido em projetos voltados à cultura. Todavia, o Partidão não havia formulado qualquer programa que considerasse a cultura como agente de transformação e revolução social. Quando Capovilla e Rudá de Andrade se aproximaram do Sindicato de construção Civil com a intenção de montar o Cineclube para debater cinema junto aos trabalhadores, não receberam nenhum apoio do Partido. Mesmo assim, o CPC de São Paulo, onde Capovilla trabalhava, e o Teatro Arena, dividiu-se em duas frentes: enquanto o pessoal do Teatro de Arena aproximou-se do Sindicato dos Metalúrgicos encenando peças teatrais sobre a temática social, o CPC militava no Sindicato da Construção Civil tentando convencer os trabalhadores da importância da sindicalização como forma de proteção e de luta por seus direitos trabalhistas. “Foi aí que nasceu a ideia de realizar um curta-metragem sobre a sindicalização urbana como forma de defesa dos trabalhadores” (Capovilla, 2013: 242). Os jovens diretores viviam um cotidiano distante da realidade dos trabalhadores da construção civil e para minimizar esse distanciamento, concluíram que deveriam escrever o roteiro junto aos trabalhadores. Para tal, intensificaram as exibições semanais no cineclube e reuniam-se após as sessões para idealizar a obra.

O filme começava com um operário caíndo de um andaime. Os colegas de trabalho se solidarizam com o acidentado e tentam convencer o mestre de obras e o gerente da empresa para que cuidem do rapaz. Há um conflito entre os grupos, mas no final, não haverá auxílio ao rapaz. O aviso: se aquele operário da construção civil fosse sindicalizado, certamente ele receberia cuidados médicos (Cardenuto, 2013: 243).

Esta obra constrói a narrativa das mazelas da vida operária que vai ao encontro da dicotomia empregada em *Subterrâneos do Futebol* (Capovilla, 1965). Em ambas o maniqueísmo capital versus trabalhador é explorado. Em dado momento de *Subterrâneos*, Pelé relata em entrevista:

Todos os começos são bastante difíceis. [...] eu tive dificuldade e ao mesmo tempo tive facilidade porque encontrei bons amigos aqui no Santos, bons companheiros que me ajudaram bastante (Capovilla, 1965: 00:21:00).

Enquanto essas palavras são ditas, lê-se num cartaz ao lado de uma criança: “Pelé, quando criança, ganhava a vida ajudando seus pais com esta caixa de engraxate” (Capovilla, 1965: 00:21:04). A imagem parece procurar desarticular a tentativa discursiva de abraçar a meritocracia como resultado do sucesso de Pelé, e evidencia a ilusão de querer sê-lo. “Nem todos podem ser Pelé”, avisou o narrador. A partir disto o filme se encaminha para o bloco final, expondo as mazelas, os fracassos e a ilusão da ascensão pelo esporte. No desfecho o narrador toma partido e expõe a real intenção da obra:

Isto é apenas um pouco do futebol brasileiro. Por trás da bela jogada está um problema humano escondido do público. A imprensa concorre para criação dos mitos, mitos que valem dinheiro. Na realidade o jogador é um operário de vida curta, o jogador é uma mercadoria facilmente perecível. Seu valor é estabelecido pelos interesses dos clubes, de seus dirigentes. O jogador ganha pouco, arrisca muito e é uma fonte de renda (Capovilla, 1965: 00:27:32).

Nesta curta interlocução buscou-se aventar que as experiências de Maurice Capovilla no que tange ao seu envolvimento com Cineclubes, CPC, PCB e o meio artístico em que estava inserido, pode ter influenciado suas decisões narrativas e técnica em seu filme documentário *Subterrâneos do Futebol* (Capovilla, 1965). O artigo é apenas uma parte – compilada – de pesquisa de mestrado mais ampla sobre a trajetória do diretor e o referido documentário. Espera-se que o texto, ainda que enxuto, possa contribuir para o debate cinematográfico sobre o período e para pesquisas relacionadas ao documentário e ao próprio Maurice Capovilla.

BIBLIOGRAFIA

- BERNARDET, Jean-Claude. Cineastas e Imagens do Povo. São Paulo: Brasiliense, 1985
- CAPOVILLA, Maurice. Entrevista cedida à Carlos Alberto Mattos. Maurice Capovilla -Imagem crítica. São Paulo: Imprensaoficial, 2006.
- CAPOVILLA, Maurice. Os anos 1960 em revisão. Entrevista cedida à Reinaldo Cardenuto, Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual (Rebeca), ano 2, nº 4, p. 236-255, Jul/Dez, 2013.
- CAPOVILLA, Maurice. Entrevista cedida à Juliano Tosi. Revista online Contratempo. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/21/capovilla.htm>. Acessado em 11/05/2018.
- SOBRINHO, Gilberto Alexandre. A Caravana Farkas e o moderno documentário brasileiro: introdução aos contextos e conceitos dos filmes. In: Estudos de Cinema - IX Socine. São Paulo: Annablume, 2008.
- SUBTERRÂNEOS do Futebol. Direção: Maurice Capovilla. Rio de Janeiro: Thomaz Farkas, 1965. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lifwMuID18&t=1045s>. Acessado em: 02/04/2018.

NO INTENSO AGORA: A POLÍTICA BRASILEIRA RECENTE ATRAVÉS DO DOCUMENTÁRIO

Marília GOULART

ECA-USP

mmarie.goulart@gmail.com

RESUMO

Os acontecimentos políticos recentes promoveram uma profunda transformação política, econômica e social no Brasil. Composta por incontáveis eventos e complexas tramas que poderiam soar inverossímeis há alguns anos, essa transformação projeta sobre o tempo presente a difícil tarefa de compreender o passado. Nessa jornada, o audiovisual se apresenta não apenas como documento, registro histórico dos acontecimentos, mas como importante ferramenta para a construção de narrativas capazes de conferir sentidos aos incontáveis fragmentos que atingiram e alteraram a ordem anterior. A partir da análise de documentários que se lançaram sobre as tensões políticas da presente década, essa apresentação discutirá as diferentes estratégias estéticas e narrativas mobilizadas para conferir sentido às tensões recentes, tarefa essencial para vislumbrar horizontes futuros.

PALAVRAS-CHAVE: documentário; política; Brasil.

RESUMO EXPANDIDO

Intensos Agora

“Nem sempre sabemos o que filmamos”, narra João Moreira Salles *No Intenso Agora* (2017), documentário-colagem em que reflete sobre registros audiovisuais realizados no calor de eventos como a Revolução Chinesa, Maio de 68 e Primavera de Praga. Em comum os distintos e em sua maioria anônimos autores das imagens rearticuladas no documentário de Salles foram movidos pelo sentido de que era preciso “filmar com urgência” os eventos que se seguiram à sua frente. Instintivamente, talvez sem compreender no momento o que se passava, ligam suas câmeras e registram. Um sentimento análogo parece ter movido diretores que se voltaram ao fim de um ciclo político brasileiro recente e que registraram o cotidiano ordinário e extraordinário. “A imagem arde em seu contato com o real. Inflama-se, e nos consome por sua vez” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 207).

Além de figurar como documento que assegura o registro e a memória dos acontecimentos, o audiovisual é também importante ferramenta para a construção de narrativas capazes de tecer sentidos aos incontáveis fragmentos que atingiram e transformaram o panorama político-social do país. Tendo situações e mesmo imagens que se repetem, os documentários *Futuro Junho* (Maria Augusta Ramos, 2015), *Excelentíssimos* (Douglas Duarte, 2018), *O Processo* (Maria Augusta Ramos, 2018) e *Democracia em Vertigem* (Petra Costa, 2019) tecem diferentes narrativas sobre os eventos recentes. A partir da análise dos quatro documentários esse artigo discutirá as

diferentes estratégias mobilizadas para conferir sentido às tensões recentes, tarefa essencial para vislumbrar horizontes futuros.

Futuro Junho

Na antessala do golpe que alterou a configuração nacional, *Futuro Junho* acompanha as semanas que precedem a Copa do Mundo de 2014, período em que pairava ameaça da intensa crise que, sabemos, se concretizou. Através de uma câmera que permanece majoritariamente fixa *Futuro Junho* oferece um olhar que observa o dia a dia de quatro personagens: o motoboy Alex Cientista, o metalúrgico Anderson dos Anjos, o metroviário Alex Fernandes e o consultor de economia André Prefeito. A observação constrói um senso de rotina que aproxima e também contrasta os indivíduos. O deslocamento ao trabalho, as atividades que exercem, os momentos com a família e com colegas são situações comuns à todos, que apesar de compartilharem a mesma cidade e até espaços vizinhos, encontram um abismo que os separa. Se para o economista a crise se apresenta como uma incógnita que não lhe afeta profundamente, sobre a qual é preciso fazer uma aposta conservadora ou arriscada para o investimento, para o metalúrgico é a ameaça iminente da demissão, corte que se concretiza para o metroviário em meio ao agravamento da repressão contra os trabalhadores. Para o motoboy a crise não inspira possibilidade de mudança na rotina de intenso deslocamento, onde a morte assombra sem deixar espaço para poupar dinheiro para jazigo familiar ou para saúde do filho.

Em meio a tudo isso, a abertura da copa coroará o contraste entre os personagens e pontuará o clima de crescente repressão. Na montadora Anderson para alguns instantes para ver o jogo, em tempos de ameaça de corte negociar uma pausa no trabalho não parece uma boa opção. Na rua periférica Alex Cientista monta o telão onde com certo distanciamento e sem muita emoção assiste ao jogo. Já Alex Fernandes participa da manifestação que termina com repressão policial próximo ao estádio onde, com entusiasmo, André assiste ao jogo. Após a partida e das bombas que terminam com a manifestação, a rotina de deslocamento segue como antes.

A postura distanciada característica do documentário de observação marca a filmografia de Maria Augusta Ramos é bastante intensa em *Futuro Junho*. Diferente dos demais documentário não há qualquer intertítulo, GC ou narração que contextualize ou explique as situações que exibe. Tudo está na imagem-som e naquilo que o espectador pode entender delas. Mesmo com relativo silêncio textual a observação de *Futuro Junho* produz um mosaico de contraste que permite refletir sobre como a crise que se inicia em 2013 e se agrava nos próximos anos afeta o cotidiano das pessoas. É de se notar também que esse é o único dos filmes que não se centra em Brasília e que têm populares como personagens e não agentes da política oficial.

Nessa distanciamento *Futuro Junho* oferece uma leitura crítica sobre a crise, sobre como as incertezas sobre o futuro atravessam os personagens. Se “os filmes de observação nos sugerem ver o nosso “ver”. Produzem um distanciamento que faz com que as coisas pareçam estranhas, surpreendentes e incomuns” (LINS; CURSINO, 2010, p. 88).

Excelentíssimos

Penetrandoo em Brasília e no cotidiano da Câmara dos Deputados, em *Excelentíssimos* acompanhamos as articulações cotidianas que envolvem o processo de aprovação do processo de Impeachment. Com uma mistura de estilos o documentário articula a observação, entrevistas, comentários em off e também montagem instigante para organizar e narrar os eventos políticos. Já na primeira sequência o off do diretor nos explica que para entender o cotidiano do congresso de 2016 foi preciso voltar para o ano 2014, para o acirrado contexto da mais cara disputa eleitoral realizada em meio à crise política.

As imagens produzidos para campanha e propagandas terão destaque em *Excelentíssimos* que coloca em cena também momentos de poses para fotos e *livings* realizadas no dia a dia dos políticos. O institucional do PMDB propagandeando em meio ao golpe o discurso da união coroado com o rosto de Temer composto pela miniatura de rotos de outros políticos do PMDB, o vídeo institucional da Fiesp em que patos entretém famílias e em tom otimista Skaf elogia a saída do PMDB do governo ou os momentos em que em gupos ou solitarios deputados do PSDB encenam para seus próprios aparelhos celulares, dão a dimensão que a produção de imagem teve nesse processo. Esse conjunto de materiais permite observar as [auto]imagens produzidas por esses agentes políticos, parecem refletir sobre como cada agente buscava construir sua imagem. Como nos lembra “nunca a imagem se impôs com tanta força em nosso universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico”. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 209) .

Na observação dos gestos de defesa e de ataque à presidente, *Excelentíssimos* dedica mais de dez minutos à sessão de CPI criada pelos deputados do agronegócio contra Aristides, Secretário da Confederação Nacional dos Trabalhadores da Agricultura. A sessão dá corpo à guinada à direita já bem consolidada nesse momento. Em clima de inquisição, os deputados Delegado Éder Mauro (PSD) e da família Bolsonaro vociferam contra Aristides, exibindo a força da bancada e também para o fato de que nesse momento há pouco espaço para disputas. Corroborando com o crescimento da força da extrema-direita a cena é seguida pelo lançamento da pré-candidatura de Bolsonaro, comemorada por grande platéia que exalta “mito, mito”.

A sessão de votação na Câmara dos Deputados é construída como um crescente transe composto pelos votos dedicados à Deus e às famílias dos políticos, coroado pelo voto narrado como rodeio do Deputado Wladimir Costa que lança uma bomba de serpentina. A montagem reexibe por três vezes o estouro, seguido da excitação dos políticos pela “festa”. Os votos seguintes são acompanhados de enquadramento que recortam os corpos dos políticos e de sonoridade bastante grave, com certa sonoridade de terror, “que deus tenha misericórdia da nação”. O recorte dos corpos dos políticos se repete em outros momentos, como na apresentação das propagandas políticas da campanha de 2014 e também no discurso de Temer, na cerimônia em que assume interinamente a presidência. Nesse momento sua fala é apresentada com ironia: o discurso de que o governo deve dialogar e se unir com o povo é intercalado com imagens de repressão em frente ao congresso.

Outro recorte de rostos é apresentado no discurso de Dilma Rousseff antes de seu afastamento. Durante a fala ouvida como som *off* vemos a boca e olhos de ex-presidentes da república¹. A sequência é encerrada com a fala de Dilma: “a democracia é sempre o lado certo da história. E isso, quem me ensinou foi a história do meu país. A democracia será sempre o lado certo da história.” Nas imagens se alternam o sorriso de Lula, o plano aberto com toda galeria de presidentes e então enquadramento que revela a ausência do retrato de Dilma na galeria.

O Processo

Tendo a votação na câmara dos deputados como preâmbulo, *O Processo* se centrará na etapa seguinte do rito que leva a destituição de Dilma, isto é, as sessões realizadas no Senado Federal. Como comentado, a postura da observação se difere da de *Futuro Junho*, no *Processo* encontramos cartelas de texto que contextualizam e inserem informações extra-filmicas às situações filmadas. É justamente uma cartela que inicia o filme, contextualizando a reeleição de Dilma no contexto de crise fomentada pelas delações da Lava-Jato. Após sintética sequência da votação na Câmara dos Deputados, o filme se aproxima do senado através de imagem de muro improvisado, muro que será visto novamente em *Democracia em Vertigem*. Enquadrado de modo diverso em cada um dos documentários, aqui o muro separa a Câmara dos deputados do Senado Federal.

Dentro do Senado acompanharemos a rotina da defesa e da acusação de Dilma Rousseff. Com uma presença mais constante, vemos as movimentações da defesa, tanto dos senadores do Partido dos Trabalhadores quanto do advogado José Eduardo Cardozo e seus assistentes. Entre constantes reuniões, deslocamento pelos corredores nas noites em que parecem sozinhos no Senado, todos se desdobram para agir nesse “jogo de cartas marcadas”, em um processo já definido antes de se iniciar. A troca da campainha, sessão de *selfies*, o alongamento, deslocamento pelos corredores e a correria constante dos jornalistas constroem um senso de cotidiano em que escândalos e fervilhantes eventos, como grampo de Jucá, prisão do marido de Gleisi, Cunha, se alternam sem grandes consequências. O processo e seu curso seguem inexoravelmente seu curso.

Como anunciado pela defesa, o curso do processo é sabido antes de se iniciar e apesar de todos os esforços o Impeachment é aprovado. Após o discurso de saída de Dilma vemos imensa manifestação em frente ao congresso. Do alto falante alguém grita que a reforma da previdência e trabalhista são a continuação do golpe. A voz então pede que parem com as bombas. Assistimos a grande repressão, a tela é tomada por explosões, até ser completamente ocupada por cortina de fumaça que deixam tela preta. As cartelas finais anunciam arquivamento do processo contra Temer e as medidas austeras que ele tomou – como o congelamento dos gastos por 20 anos e a reforma trabalhista. Por fim sabemos da prisão de Lula.

¹ As imagens exibem os retratos oficiais dos presidentes Juscelino, Jânio Quadros, Castelo Branco, Costa e Silva, Castelo Branco, Sarney, Collor, FHC e Lula, que se alteram junto com a fala de Dilma presente na Galeria dos Presidentes.

Democracia em Vertigem

Com maior arco narrativo, *Democracia em Vertigem* voltará aos anos 50 para refletir sobre a crise política do presente. O documentário é marcado pela narração em primeira pessoa que articula a história do país, experiências pessoais e familiares. A narração traz também inquietações e sensações da diretora, como a do preâmbulo: “hoje enquanto sinto o chão se abrir debaixo de meus pés, temo que a democracia tenha sido apenas um sonho efêmero”. Para falar do processo de desintegração da democracia, o documentário volta ao aniversário de um ano da diretora. A imagem do arquivo familiar é acompanhada de sua narração “quando eu nasci, a gente nem podia votar para presidente. A ditadura militar completava seu vigésimo ano”. Esse encadeamento que produz saltos entre as décadas, entre o plano individual e o coletivo, marca a forma do filme.

A narrativa apresenta a crise como um elemento que estava latente, adormecida, já que é um problema inaugural da própria constituição física de Brasília. Essa noção é introduzida pela imagem do passado (sobrevoo sobre a construção de Brasília) encadeada com o presente (sobrevoo de manifestação em frente ao congresso). A conexão entre os tempos é reforçada no off que se lança sobre a imagem do presente:

No planalto central eles desenharam uma cidade, que de dia trabalharia alegremente, numa atmosfera digna de sua monumentalidade. Uma cidade utópica, que abrigaria o sonho da democracia. No seu centro, as duas cúpulas do congresso (...) Mas a arquitetura perfeita se esqueceu do principal ingrediente da democracia. O povo, que ficou ainda mais isolado do poder. Distante da pressão popular, a classe política perpetuou um antigo sistema de interesses cimentado pela corrupção. E esse sistema permaneceria intacto década após década, até que veio o abalo sísmico.

O abalo sísmico é apresentado com imagens, literalmente incendiárias, das manifestações de 2013: “alguma coisa no nosso tecido social começaria a mudar, dando lugar a uma ferida profunda que nos dividiria (...) desse momento em diante, nada mais seria igual”. A imagem do “Brasil dividido”, constantemente presente, é reiterada com o muro visto no *Processo* que deve separar as manifestações em Brasília. Durante a entrevista com o prefeito de Brasília assistimos a montagem do muro que dará ensejo para outro salto espaço-temporal: “Minha família inteira estaria do lado direito desse muro”. Voltamos então para os anos 1960 com imagens de Jango, da família e de militares se alternam com o início do off “o governo acabara de declarar que faria a reforma agrária (...) A família da minha mãe fica impovorosa. Chega a preparar as malas para escapar da ameaça comunista. mas para o alívio deles os militares tomam o poder”. Dando continuidade, um dos momentos bastante delicados do cruzamento das histórias pessoais e coletivas. Sobre a imagem dos pés femininos que caminham o off narra:

Eu não sei como isso deve ser contado... o fato é que durante a ditadura, enquanto meus pais estavam na clandestinidade e muitos de seus amigos eram torturados e assassinados a empresa em que meu avô era sócio crescia e se tornava uma das maiores construtoras do país.

Nas imagens vemos cenas de canteiros de construção e então arquivo familiar. A fala continua: “eu vejo que a história dessa crise, desse muro, atravessa minha família, de um lado a história da

elite do qual meus avós fazem parte, do outro a história dos meus pais e da esquerda que eles sonharam, que está desmoronando. Mas é também a história de um país rachado que estamos herdando”

Após a votação na câmara, narra a diretora, “(...) a cara do Brasil mudou, a minha cara, a cara desse governo”. Assim é introduzida a guinada à direita e repressão e a sequência com Bolsonaro que para o passado exaltando a ditadura. Na montagem as imagens em P&B da repressão militar seguem, em continuidade, para as imagens coloridas, da repressão no presente: “era a cara de um país que nunca puniu os crimes cometidos pelo regime militar, um país moldado pela escravidão, por privilégios e por golpes uma democracia fundada no esquecimento”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG** v. 2, n. 4, p. 204–219 , 2012.
- LINS, Consuelo; CURSINO, Adriana. o tempo do olhar: arquivo em documentários de observação e autobiográficos. **Conexão - Comunicação e Cultura** v. 9, n. 17, p. 87–99 , 2010.

LA BAMBA: TRAJETÓRIAS, RECONHECIMENTO E REPRESENTAÇÃO NO MOVIMENTO CHICANO

Maurício de BRAGANÇA
UFF
mauriciode@yahoo.com

RESUMO

Nesta comunicação iremos apontar, através de uma análise do filme *La Bamba*, produção estadunidense dirigida por Luis Valdez em 1987, alguns aspectos fundamentais referentes à trajetória de luta do movimento social dos chicanos em território estadunidense, dentre os quais podemos destacar as questões identitárias, a afirmação do orgulho chicano que consolidou o movimento como um lugar de pertencimento coletivo e a construção de um importante star-system chicano responsável pelas políticas de reconhecimento social no qual as ideias de representação e representatividade ganham força.

PALAVRAS-CHAVE: *La Bamba*; Chicano; Luis Valdez.

RESUMO EXPANDIDO

O cinema chicano, quando pensado historicamente no interior da indústria fílmica produzida nos Estados Unidos, apresenta um espectro de definições que abrange algumas categorias diversas, segundo Jason C. Johansen (1992): podemos pensar em filmes realizados *por* chicanos, em filmes que se dirigem *para* um público chicano, ou ainda em filmes *sobre* os chicanos. Em todas estas perspectivas, no entanto, estas produções dialogam com um imaginário construído pela presença do personagem latino nos filmes hollywoodianos desde o seu primórdio, como nos informa Jesús Treviño (1982): seja nos mexicanos identificados como “greaser”, seja nas personagens mexicanas dos westerns, seja nos tipos encarnados pelas atrizes latinas nos Estados Unidos, como Lupe Velez, Dolores del Río ou Carmen Miranda. É na tensão com estes modelos de representação que se organiza o cinema chicano como gênero, repercutindo uma posição política que está no cerne da própria afirmação da cultura chicana como movimento social.

Esse também é o ponto de vista de Chon A. Noriega (1996) ao diagnosticar que o desenvolvimento do “Cinema chicano” se apresenta como uma expressão do movimento pelos direitos civis dos chicanos. A ação teve início com uma greve dos trabalhadores mexicanos que colhiam uvas em Delano, na California, como atesta o manifesto intitulado *El Plan de Delano*, escrito em 1966 por Luis Valdez em colaboração com César Chavez, líder do movimento grevista de 1965 e da entidade *United Farm Workers*, fundada em 1962. O movimento ativista chicano (1965 – 1975), nos informa Noriega, fez surgir a primeira geração de realizadores e cineastas chicanos, implicados com conceitos como *experiência*, *expressão* e *identidade*, reivindicação que unia trabalhadores, artistas e estudantes nos movimentos que assolaram os Estados Unidos na década de 1960. O manifesto escrito por Valdez se inspira numa declaração de César Chavez

que, ao definir o movimento que se iniciava junto aos trabalhadores do campo, é categórico: “este será um movimento de feitos, e não de pronunciamentos”, enfatizando o caráter ativista do gesto e que terá repercussão, posteriormente, na forma como se constituirão as discussões conceituais e teóricas referentes à cultura chicana, atravessadas pelas ideias de experiência e vivência.

Em face disso, o cinema chicano é caracterizado por sua militância em prol da revisão de estereótipos, modelos de representação e discussões acerca dos projetos identitários que constituem a cultura chicana. *I am Joaquín*, curta-metragem dirigido por Luis Valdez em 1969, e baseado no poema épico de Rodolfo Corky González, é considerado o primeiro filme chicano, nessa perspectiva ativista que caracteriza este repertório como um movimento cinematográfico. No poema, tensionado pelo uso do inglês e do espanhol, o eu lírico Joaquín reconstrói sua história a partir das múltiplas referências transfronteiriças que constituem sua alma chicana, marcada pela violência que atravessou este processo transcultural.

A marca da violência forja definitivamente a memória cultural da experiência chicana. O conceito de fronteira carrega, então, o sinal de morte e de vida, a possibilidade de fim e a esperança de um reinício, traduzindo os paradoxos e contradições que estão presentes no interior da cultura fronteiriça. Como diz Glória Anzaldúa (1999, p. 25), “a fronteira é um lugar vago e indeterminado criado pelo resíduo emocional de um limite não natural. É um constante estado de transição. O proibido é o seu habitante”. A ideia de contaminação está presente no processo transcultural, diagnosticada no multilinguismo pluricêntrico presente na expressão da cultura chicana, articulada entre a anglo-americana, a mexicana de ascendência hispânica e a dos povos pré-colombianos. Isso proporciona a impregnação de uma síntese e fragmentação, simultaneamente, na qual a desterritorialização se combinará com um entrelugar, ocupando de maneira incisiva um novo *locus* de expressão, configurado por uma identidade sempre em trânsito. Nas palavras de Anzaldúa (idem, p. 102): “Como uma mestiça eu não tenho país, minha terra natal me despejou”.

O primeiro gesto de uma prática cultural latina envolve uma enfática auto-legitimação, uma rejeição do anonimato, uma negação da experiência estadunidense que, no colonialismo do poder, se coloca como hegemônica. A identidade chicana, antes de ser representada, é praticada, num processo em que as estéticas chicanas não se pretendem descoladas de práticas cotidianas. A práxis social e cultural inscreve o exercício da identidade chicana como parte integral de um processo que visa a politização e conscientização como um meio de validação e autodeterminação. Essa atitude acaba por ameaçar a cultura anglo dominante pela indefinição de suas fronteiras físicas, metafóricas, étnicas e espirituais. Não podemos deixar de lembrar que as práticas linguísticas e culturais dos povos latinos expõem as fissuras da unidade e da estabilidade nacional estadunidense, transculturalizando o aparato hegemônico do poder. Isso é uma marca que se apresenta na linguagem, lugar de tensão entre as culturas e frequentemente presente nas fronteiras entre o espanhol, o inglês e as línguas pré-colombianas, como o náhuatl.

Na história do cinema chicano, Luis Valdez tem lugar protagônico, representando uma trajetória

fundamental para as conquistas do movimento chicano e suas afirmações sociais. Foi um dos criadores, ao lado de Diane Rodríguez, do *Teatro Campesino*, fundado em 1965 no bojo das lutas políticas empreendidas pelo movimento chicano liderado por Cesar Chavez, e responsável por obras seminais da arte chicana. Como vimos, dirigiu, em 1969, o antológico curta *I am Joaquín*, considerado o iniciador do cinema chicano. Em 1978, Valdez iria lançar, em Los Angeles, seu texto teatral *Zoot Suit*, outro clássico da cultura chicana. Sob sua direção, esta seria a primeira obra chicana a ser encenada na Broadway, em 1979. Em 1981, o próprio Valdez iria dirigir o filme *Zoot Suit*, que logo se converteria num outro texto fundamental para as artes chicanas nos Estados Unidos. O filme *La Bamba*, produção estadunidense dirigida por Luis Valdez em 1987, representa a consagração comercial do cinema chicano nos Estados Unidos. O filme narra a vida do cantor de rock chicano Ritchie Vallens, que morrera precocemente num acidente aéreo em 1959 aos 17 anos, e logo convertido em um ícone chicano da música. Valdez consegue, com o filme, afirmar os valores e as lutas da comunidade chicana nos Estados Unidos, levando a película para várias partes do mundo.

Nesta comunicação pretendemos apontar, através de uma análise do filme *La Bamba*, alguns aspectos fundamentais referentes à trajetória de luta do movimento social dos chicanos em território estadunidense, dentre os quais podemos destacar as questões identitárias, a afirmação do orgulho chicano que consolidou o movimento como um lugar de pertencimento coletivo e a construção de um importante star-system chicano responsável pelas políticas de reconhecimento social no qual as ideias de representação e representatividade ganham força. Assim, tanto Ritchie Vallens quanto o próprio Luis Valdez, assumem lugares estratégicos nesse movimento que, mais tarde teria ainda na cantora Selena, também biografada em filme de Gregory Nava em 1997, outro importante ícone da cultura chicana. Com esta comunicação, pretendemos afirmar os territórios expandidos da América Latina para além dos limites geográficos que desenharam nossas cartografias oficiais, trazendo ao debate a importante experiência do movimento social chicano nos Estados Unidos, com todos os seus desafios, emblemas e embates.

O filme conta a história de Richard Steven Valenzuela (Lou Diamond Phillips), filho mais novo de uma mexicana que migrou para os Estados Unidos para trabalhar nas plantações de pêssego no norte da California. Assim se inicia a película, no verão de 1957, num acampamento rural onde moravam Connie (Rosanna DeSoto) e seu filho Richard, quando chega o filho mais velho Bob (Esai Morales) depois de passar um tempo na prisão, ligado à venda de drogas. Richard gosta de música, ligado à tendência *rock and roll* que começa a ganhar corpo no circuito americano. Inseparável de sua guitarra, vencer como *rockstar* se converte no sonho do pobre mexicano, tanto como êxito pessoal, como na possibilidade de ascensão social.

A música que vai tirar aquela família da precariedade social é também o lugar de reconhecimento identitário e que permitirá o empoderamento da personagem latina. É também um importante lugar de negociação, que aponta para o processo de transculturação própria à cultura chicana, sem deixar de evidenciar os preconceitos que envolvem as relações de poder entre o padrão

anglo-saxônico e a presença do elemento mexicano naquela sociedade. Em várias cenas as diferenças culturais entre Richard e seu entorno branco são reforçadas e deslegitimadas.

Depois de “descoberto” por Bob Keane (Joe Pantoliano), um produtor musical estadunidense, Richard vai fazer sua primeira gravação em estúdio da canção que se converteria no seu primeiro grande êxito nos rádios, *Come on, let's go*. Ao se irritar com as inúmeras tomadas da canção, que precisava repetir indefinidamente, Richard pergunta porque esse processo, ao que Bob lhe responde que as tomadas devem ser idênticas para poderem fazer a edição final da canção. E adverte o rapaz: “Aqui não é o México! Morei lá, vivem mudando a letra”, numa reclamação que denota uma indisposição ao que ele identifica como insubordinação e indisciplina de todo um coletivo de pessoas. Mesmo que o rapaz tenha dito que nunca tenha ido ao México, que apenas aquela era a maneira de fazer sua própria música e que nem ao menos saiba falar espanhol, nada disso importa: “Aqui não é o México!”.

Essa tendência de generalização de todo um coletivo a partir de uma experiência individual é uma das características racistas presentes nas relações entre colonizador e colonizado apontadas no célebre ensaio do tunisiano Albert Memmi lançado em 1957, *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Em sua análise das relações entre franceses e tunisianos no processo colonial, Memmi denuncia o que ele chama de “a marca do plural” presente nessas relações como um sinal de “despersonalização do colonizado”, no qual “o colonizado jamais é caracterizado de maneira diferencial: só tem direito ao afogamento no coletivo anônimo” (MEMMI, 1977, p. 81).

Essa é apenas uma dentre várias passagens do filme marcadas pelo preconceito que se estabelece contra a cultura mexicana através das assimétricas relações estabelecidas com a cultura hegemônica estadunidense. É importante ainda afirmar que é Bob quem cria o nome artístico de Ritchie Vallens, a partir do apagamento linguístico das marcas hispânicas do sobrenome Valenzuela. A língua, como já foi dito anteriormente, é um desses lugares de confrontamento e tensão presentes na experiência chicana nos Estados Unidos.

Interessa-nos analisar, particularmente, a sequência em que Richard vai pela primeira vez ao México, não por acaso, à cidade de Tijuana, cidade de fronteira, lugar emblemático na representação cinematográfica da fronteira México/Estados Unidos tanto no cinema mexicano quanto na produção estadunidense hegemônica. Vale citar apenas a título de lembrança o clássico filme de Orson Welles, *A marca da maldade* (1958), que apresenta a cidade como um lugar de perigos, crimes e delitos. Em geral, cidades fronteiriças como Tijuana, e também Ciudad Juárez, ganham relevo narrativo nessas produções cinematográficas hegemônicas e no imaginário popular a partir de um inventário de elementos e histórias ligadas ao mundo do crime, no qual o papel das drogas e a atuação dos cartéis de narcotráfico funcionam como eixo condutor destas narrativas. É uma fronteira em carne viva que, no filme de Valdez, ganha outra dimensão, ao apontar o caminho de recuperação de uma cultura alienada na formação de Richard e a possibilidade de afirmação dessa identidade transfronteiriça que marca a experiência chicana no filme.

A sequência abre com os irmãos Bob e Richard num plano frontal de frente para a câmera, sentados num dos burritos de Tijuana, posando com *sombreros* mexicanos para uma típica fotografia de turistas. Em seguida, falando sobre mulheres e vida sexual, caminham entre gringos americanos e habitantes da cidade numa rua repleta de *souvenirs* mexicanos supercoloridos, reafirmando o espaço da cidade como o “lugar de lazer dos estadunidenses”. O diálogo entre os dois evolui para o questionamento de seu irmão Bob com relação ao nome artístico que o outro adota, Ritchie Valens, que apaga suas origens mexicanas e desonra a memória do pai, segundo Bob. Ritchie lembra ao irmão o apreço que o pai tinha às coisas dos Estados Unidos, o que mostra a complexidade das políticas de reconhecimento e identificação entre os mexicano-americanos.

A sequência segue num bar-cabaré, espécie de prostíbulo, tão identificado com a cultura mexicana e com um repertório emblemático do cinema da Época de Ouro do México entre os anos 1930 e 1940, os *melodramas cabareteros*, de onde saíram as rumbeiras e dançarinas de mambo, como Ninón Sevilla, María Antonieta Pons, Meche Barba, Tongolele, e tantas outras. Vale lembrar que a zona prostibular sempre se constituiu como um lugar de trocas e negociações: entre o nacional e o que vem de fora, entre o que veio do interior rural e os costumes do urbano, entre culturas e valores de classes sociais diferentes, etc. O cabaré, e a zona prostibular, representam, sobretudo na cultura cinematográfica mexicana, um espaço transcultural por excelência, cujo hibridismo evidenciava as negociações e arranjos culturais que a sociedade enfrentava. No diálogo entre os irmãos, os diferentes universos simbólicos se materializam: onde um vê o prostíbulo, o outro se lembra, de forma irônica, de um baile de formatura típico da cultura escolar estadunidense.

Enquanto a câmera executa um traveling sobre a fila de moças que, sentadas respondem ao olhar dos rapazes que o movimento do aparato representa, ouvimos os primeiros acordes de uma canção executada pelo grupo de músicos que se apresentam no lugar. Nesse momento, a atenção de Richard se desvia das moças para o palco, interessado naquele ritmo que está sendo executado. É *La Bamba*, canção imediatamente reconhecida pelo rapaz, que se encaminha para a beira do palco, para desgosto do irmão que o tinha levado ao local para uma noite de aventura sexual. Enquanto Bob parte para suas conquistas sexuais com as moças, Richard se detém em conquistar os acordes da canção junto aos músicos.

Enquanto, nos Estados Unidos, a esposa de Bob está prestes a dar à luz um filho, os irmãos têm seu segundo dia no México, dessa vez, num encontro com um sábio curandeiro indígena. A conversa entre Ritchie e o velho é mediada por Bob, uma vez que Ritchie não fala espanhol. Ao preparar a refeição, o velho retira a pele de uma cobra para cozinhá-la sua carne. A partir disso, vêm os primeiros ensinamentos, relacionados ao depositório simbólico que a serpente representa no imaginário pré-colombiano: “A serpente é como a vida, uma serpente que sai da sua pele morta como um sonho”. O filme dá espaço a um aprendizado que se afasta do viés racional para recuperar no bojo de uma releitura pós-colonial, o mito da ancestralidade através da serpente¹.

1 A serpente (coatl em náhuatl) é o mais notável símbolo da América pré-colombiana e os antigos a associavam à feminilidade, representada por sua boca aberta guardada por uma série de dentes perigosos. Esta espécie de vagina

É nessa chave que Gloria Anzaldúa prognostica o nascimento de uma nova consciência, que ela qualifica de *mestiza*, ao recuperar as tradições dos povos antigos que foram violentamente rechaçadas pelo processo colonial.

Somos o povo que salta no escuro, somos o povo no colo dos deuses. Na nossa própria carne, a (r)evolução resolve o choque de culturas. Enlouquece-nos constantemente, mas, se o centro se mantém, teremos feito algum tipo de avanço evolutivo. Nuestra alma el trabajo, a obra, o grande trabalho alquímico; mestizaje espiritual, uma “morfogênese”, um desdobramento inevitável. Tornamo-nos o movimento acelerado da serpente (ANZALDÚA, 2005, p. 708).

Algo acontece nesse momento com Ritchie, nesse contato com sua própria ancestralidade, nessa recuperação de raízes ofuscadas pela sua história nos Estados Unidos. O resgate de narrativas, mitos, valores e referências ligados à ancestralidade é uma estratégia importante para a afirmação e empoderamento de uma consciência chicana. É uma rejeição do anonimato a que esses povos foram submetidos em séculos de sujeição colonial, seja na experiência da Conquista da América, seja na experiência da própria história da comunidade mexicana nos Estados Unidos.

Dessa experiência com o sábio curandeiro, Ritchie sai com um presente, um amuleto indígena na forma de um colar do qual não se separará até que se rompa numa briga com o irmão, prognosticando o acidente de avião fatal. “Viver é dormir, morrer é despertar” são as palavras finais do velho sábio a Ritchie que, perturbado diante da densa e incompreensível experiência, pergunta: “O que é isso?”, ao que o irmão lhe responde: “México”. Está consumado o processo de iniciação rumo à mexicanidade mestiça de Ritchie, um caminho de afirmação de sua consciência chicana, mestiça e transcultural, que marcará seus próximos passos musicais. A sequência que iniciara com um Ritchie turista na noite de Tijuana, posando para uma foto num burrito com um enorme sombrero, como qualquer gringo que frequenta a cidade a passeio, termina com o rapaz iniciado nas tradições pre-colombianas e conscientizado de sua história ancestral, rumo a uma *mexicomprensão* de si mesmo.

Mais adiante, Ritchie precisará gravar outra música que comporá o lado B do compacto que trará outro de seus êxitos, a canção *Donna*. Na conversa com seu empresário gringo proporá a música *La Bamba*. “Não, é folclórico, não é rock”, dirá o empresário. Ritchie afirma que sim, é rock, da forma como ele canta a canção. A reação do empresário traduz a fixidez das fronteiras que a cultura chicana insiste em romper: “Rock em espanhol?”.

O estrondoso sucesso de *La Bamba* se dará numa apresentação do rapaz no prestigiado Teatro *Brooklyn Paramount*, em Nova York, numa noite dedicada ao *rock and roll* comandada pelo *disc-jockey* Alan Freed. É a consagração do rock mestiço de Ritchie Vallens, um rock cantado

dentada era considerada o mais sagrado lugar na terra, um local de refúgio, o útero criativo no qual todas as coisas são criadas e para o qual todas retornam (ANZALDÚA, 1999). Boca devoradora, aquela que come e é comida, “the symbol of the dark sexual drive, the underworld, the feminine, the serpentine movement of sexuality, of creativity, the basis of all energy and life.” (ANZALDÚA, 1999, p. 57)

em espanhol, indicando a ocupação chicana de um território marcado pela língua inglesa, confirmado não apenas as disputas linguísticas presentes na interpretação da canção, como também instalando definitivamente a cultura mexicana no repertório musical estadunidense. *La Bamba* representa esse lugar que rompe com o anonimato, a invisibilidade e a submissão da cultura mexicano-americana, convertendo-se num ícone de orgulho e afirmação da identidade chicana.

Ritchie Vallens, *La Bamba* e o próprio Luis Valdez acabaram por se constituírem referências imprescindíveis no sagrado altar da cultura chicana que continua a afirmar-se como um lugar de resistência contra a opressão racial estadunidense, além de colocar sob suspeita os limites geográficos construídos de forma autoritária e violenta na definição do continente latino-americano. Pensar a América Latina é problematizar essas fronteiras e redefiní-las a partir das experiências vivas que insistem em reivindicar novas cartografias para além dos Estados Nacionais instaurados em decorrência de projetos coloniais levados a cabo nesses territórios.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANZALDÚA, Gloria. La conciencia de la mestiza/ Rumo a uma nova consciência. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 13(3): 320, setembro – dezembro/ 2005.
- _____. *Borderlands/La frontera – the new mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1999.
- JOHANSEN, Jason C. Notes on Chicano Cinema (1979). In: NORIEGA, Chon A. (ed.) Chicanos and film: representation and resistance. New York: Garland Pub, 1992.
- MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- NORIEGA, Chon A. Imagined Borders: Locating Chicano Cinema in America/América. In: NORIEGA, Chon A.; LÓPEZ, Ana M. (eds.). *The Ethnic Eye: Latino Media Arts*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- TREVIÑO, Jesús. “Chicano Cinema”, *New Scholar* 8, 1992, p. 167 – 180.

ENTRE MÁSCARAS, VOZES E SILENCIOS: UMA REFLEXÃO SOBRE OS LUGARES DE FALA E REPRESENTAÇÃO DE CONFLITOS RACIAIS NA VÍDEO-ARTE

Pedro Gabriel Amaral COSTA

Mestrando em filosofia estética pela Universidade de São Paulo
pedro.gam.costa@gmail.com

RESUMO

Neste artigo busco avaliar a representação dos conflitos raciais na vídeo-arte contemporânea a partir do conceito de lugar de fala, tomando conceito de lugar de fala como um marcador de tensões no interior de uma estrutura social que seleciona, hierarquiza e legitima quem pode e quem não pode falar a partir de marcadores raciais, étnicos e linguísticos. Isto é, quais vozes são ouvidas, respeitadas e disseminadas no interior das sociedades contemporâneas. Analisarei três obras de vídeo-arte de autores e autoras negros de três países diferentes – Alemanha, Angola e Peru - que questionam tais estruturas. A partir dessa análise esperamos poder distinguir algumas especificidades que esses autores trazem para o debate artístico, e para o debate racial, considerando o lugar de fala como uma chave para a compreensão dos sentidos desses trabalhos.

Palavras-chave: Raça, lugar de fala, vídeo-arte.

RESUMO EXPANDIDO

Atualmente o campo das artes visuais e suas instituições têm sido cada vez mais interpelados por questões raciais. Este é um grande fenômeno das cultural e pode ser evidenciado por grandes exposições que tematizam as questões raciais, como foi o caso das exposições Histórias Afro-Atlânticas, em cartaz no MASP e no Instituto Tomie Ohtake, em 2018, Le modèle Noir: De Géricault à Matisse, em cartaz no Musée d'Orsay em 2019, para citar alguns exemplos. Esse processo acompanha o crescimento dos debates e pesquisas sobre raça, subalternidade, marginalidade e etc, que trazem à tona autores não ocidentais como Frantz Fanon, Edward Said e Gayatri Spivak, entre outros, que durante o século XX questionaram o lugar determinado às outras culturas, raças e etnias por uma cultura ocidental dominante.

Nos últimos anos galerias, museus e bienais têm servido como plataformas para a realização de debates sobre questões raciais, haja vista certa porosidade desses espaços culturais aos temas cotidianos e o vigor político que essas pautas ganharam nas últimas décadas. Mas, sobretudo, em razão da relevância social que as representações, e mais especificamente as representações artísticas, detêm como espaços privilegiados de apresentação e representação histórica e de elaboração da realidade. Tal como afirma o sociólogo Roger Chartier, os espaços de representação são lugares de construção as narrativas coletivas, onde se manifestam as compreensões culturais sobre si e sobre os outros e, portanto, são sempre espaços de disputa (CHARTIER, 1991).

Nesse artigo pretendo analisar três obras de vídeo-arte de artistas negras e negros contemporâneos que tratam de temas relativos as questões raciais, semelhantes entre si, mas geograficamente distantes. São elas *O Projeto Desejo* de portuguesa Grada Kilomba (KILOMBA, 2016), que atualmente trabalha na Alemanha, *My african mind* (BOFADACARA; MOSQUITO, 2009), do artista que nasceu e trabalha na Angola, Nástio Mosquito e a canção-poema *Me Gritaron Negra* (CRUZ, 1978) da artista peruana, falecida em 2014, Victória Santa Cruz. Tais obras foram selecionadas por apresentarem as experiências vividas por pessoas ou por comunidades africanas ou afrodiáspóricas ao longo da história moderna em relação ao outro ocidental. Assim, tais obras discutem as opressões associadas aos regimes coloniais a partir do ponto de vista daqueles que foram vítimas dessas violências. Isto é, do lugar de fala de negras e negros subalternizados.

Lugar de fala, se refere ao questionamento dos processos que deslegitimam as vozes de indivíduos marginalizados dos centros de poder social e simbólico. Trata-se de uma inversão da lógica de poder colonial, dos protocolos que historicamente privilegiam a fala e a escuta das vozes de um determinado grupo (brancos, europeus, descendentes de europeus) detentor de poder político, financeiro e social, em prejuízo daqueles que são historicamente subalternizados, marginalizados e desprovidos da função de enunciação nas sociedades ocidentais (negros, africanos, indígenas, árabes e seus descendentes).

A instalação *O Projeto Desejo* (*The Desire Project*, KILOMBA, 2016) é uma obra da artista portuguesa Grada Kilomba constituída por três vídeos, Enquanto caminho, Enquanto falo e Enquanto escrevo. Os vídeos apresentam textos, que surgem linha após linha, com uma fonte branca sobre um fundo preto junto a uma trilha sonora de tambores elaborada por Moses Leo. Na parede exterior da instalação fica exposta uma reprodução da ilustração produzida por Jacques Arago, conhecida popularmente como imagem da escrava Anastásia, que retrata uma mulher negra utilizando uma máscara de ferro na boca, além de uma página do capítulo Máscaras do livro de Grada Kilomba *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism* (KILOMBA, 2010).

Os três vídeos apresentados pela artista formam uma narrativa que começa no questionamento do racismo e da discriminação. “Eu sou diferente?” questiona a autora “ou será você diferente de mim?”. O vídeo seguinte fala do reconhecimento do não-lugar ocupado pela voz negra. “Estamos lidando com uma hierarquia violenta” conclui a artista, que define quem pode falar e sobre o que se pode falar. No último vídeo Kilomba confronta essa hierarquia a partir da escrita. Escrever significa ser autora e a autoria corresponde a autoridade. O ato da escrita possibilita que o sujeito reconheça o seu lugar na narrativa do mundo ao mesmo que permite a esse sujeito torne-se o autor ou autora e, portanto, a autoridade de sua história.

Em *O que é lugar de fala?* (RIBEIRO, 2017) Djamila Ribeiro afirma que para desestabilizar a norma são necessários discursos contra hegemônicos construídos a partir de outros referenciais e geografias, que nos permitam pensar outras possibilidades de existência para além do regime discursivo dominante. A autoria proposta por Kilomba vai nesse sentido na medida em que a posição da mulher negra corresponde a um referencial apagado dos discursos em circulação. O

racismo atua historicamente no silenciamento das vozes negras e isso faz com que essas vozes sejam, de antemão, contra hegemônicas. A geografia ocupada pelo corpo negro corresponde a um tabu e, justamente por isso essa geografia sensível as opressões, exclusões e violências tornam-se um campo fértil de questionamentos, confrontamentos e rupturas para outros modos de existência.

A série de vídeos pode ser considerada como uma continuação do livro *Plantation Memories* (KILOMBA, 2010) de Grada Kilomba. Ali ela explica que a máscara da escrava Anastácia, que é fixada no exterior da instalação, é um símbolo das máscaras que cobriram a boca de escravos como parte do projeto colonial europeu por mais de trezentos anos. Não é apenas um fato do passado, mas uma memória encravada na psique de toda uma raça. Essa máscara era formalmente apresentada como um instrumento para evitar que os escravizados comessem as mercadorias e posses do senhor. Desse modo os colonizadores perversamente apresentavam os negros como ladrões, mesmo que essas mercadorias moralmente pertencessem aos escravizados, já que eles a produziram. Assim, a frase “Nós estamos tomando o que é deles” tornou-se “Eles estão tomando o que é nosso”. Kilomba afirma que esse processo de recusa é na verdade um mecanismo de defesa do ego, destinado a impedir que a realidade cruel, violenta, e desagradável do colonizador e do sujeito racista sejam percebidas por suas mentes conscientes. Dessa maneira, a branquitude pode projetar tudo que é negativo para o outro, o negro (mas também o índio, o asiático, o árabe) e, assim, manter para si uma imagem moralmente ideal, civilizada, majestosamente generosa.

Nessa dinâmica a branquitude se torna uma identidade dependente da exploração do outro, uma identidade relacional construída por brancos em que os negros são tomados como o Outro, a Alteridade racial construída a partir da recusa. O que é geralmente chamado de Alma negra, é um artefato branco, diz Franz Fanon (FANON, 2008). E, portanto, os sujeitos negros estão lidando com as fantasias brancas, com fantasias do que eles **são e, portanto**, do que os outros são. Mas essas fantasias são imagens objetivas e autoritárias. É nesse sentido que Fanon afirma, e Kilomba retoma –Eu espero pelos negros selvagens, eu espero pelos negros bárbaros, pelas prostitutas negras, pelas cortesãs, pelos criminosos negros, assassinos e traficantes- Na ordem colonial o sujeito negro é levado a esperar pelo que ele não é.

O vídeo de Nástio Mosquito e Bofa da Cara *My African Mind* (2009) retrata como essa fantasia foi construída ao longo de séculos através de imagens dos negros que vão desde as gravuras do século XVI até os gibis, fotografia, propagandas e programas de televisão do século XX. Com uma trilha sonora de tambores e uma narração que afirma: foi assim que uma raça nasceu, o vídeo perpassa cronologicamente inúmeras imagens construídas por europeus que reproduzem ideias dos negros como seres inferiores e, consequentemente, dos brancos como superiores. Ao passar por séculos de imagens que repetem e atualizam o mesmo conteúdo de inferiorização do sujeito negro, Mosquito e Bofa da Cara revela como o sistema colonial produziu não apenas um sistema de escravidão, mas um sistema de compreensão de uma identidade civilizatória branca. Em sua *História da Colonização*, o historiador Marc Ferro (1996) afirma como a despeito de algumas contestações internas, o pensamento hegemônico nas nações europeias, principalmente

durante os séculos XVIII e XIX, justificava a colonização e sua violência utilizando termos como civilização, progresso, educação, desenvolvimento.

Assim, a obra de Mosquito não fala nem de uma perspectiva local nem nacional, ao mesmo tempo também não estabelece um alvo local ou nacional para sua crítica. Trata-se de “eixos comuns de equivalências” que permitem, de um lado, a aglutinação dos europeus e seus descendentes em torno de uma história ‘civilizatória’, e do outro, a aglutinação dos negros em torno de uma história de subalternidade. A cor de pele, nesses casos, não significa mais do que um índice de referência, na medida em que distingue os polos desse conflito. E tanto a obra de Kilomba, quanto o vídeo de Mosquito não buscam refletir a experiência de negros em algum lugar específico do globo. A amplitude e a longa duração dos regimes coloniais, mesmo que histórica e geograficamente muito diferentes entre si, permitiu a construção de identidades em torno de seus eixos estruturantes. O que torna possível, por exemplo, que ambas as obras citadas possam ser apreendidas com semelhante intensidade por negros e negras de países africanos, latino americanos ou europeus.

Em 1958 a artista peruana Victória Santa Cruz escreveu a canção-poema *Me Gritaron Negra*. No vídeo produzido em 1978 com o grupo de teatro peruano Cumanana artista declama seu poema com uma trilha sonora de tambores ao fundo, os atores seguem o ritmo da canção e encenam as vozes secundárias. A canção-poema de Santa Cruz reflete sobre o racismo presente na sociedade peruana a partir de um momento em que a artista, ainda na infância, se viu vítima de uma hostilidade racista.

A canção-poema evoca o drama da palavra negro, um significante que foi historicamente associado a conotações negativas. A tentativa de esconder a cor de pele, de alterar a estética pessoal da personagem, pode ser lida como o desejo expresso de se afastar da palavra “negra”, uma tentativa inútil de se dissociar dela. É somente ao perceber a inocuidade desses esforços que a personagem pergunta, afinal o que é ser negro? O que significa essa palavra? Um questionamento que permite ao eu lírico assumir suas características fenotípicas, mas mais do que isso, permite que assuma a palavra em si, que a domine a passe e rir daqueles que a temem, se repositionando no interior de um sistema sócio discursivo de opressão, a partir da reorientação do valor desse significante.

Pensar o lugar de fala a partir da obra de Santa Cruz significa pensar a restituição da expressão à voz. Pois, de uma voz inerte a voz do eu lírico torna-se potente. Assim também se dá restituição da força ao corpo e, por sua vez, a restituição do corpo, ao social. Lugar de fala trata da alteração dos protocolos de legitimidade dos discursos e dos regimes de autorização discursiva, mas o que percebemos em Santa Cruz e Kilomba, é que esses protocolos foram internalizados pelo sujeito negro, como resultado de uma campanha secular de inferiorização dos corpos negros, retomada por Mosquito e Bofa da Cara.

BIBLIOGRAFIA

- BOFADACARA; MOSQUITO, N. **My African Mind**, Angola, 2009.
- CARNEIRO, S. **A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser**. Universidade de São Paulo, 2005.
- CHARTIER, R. O Mundo como Representação. **Estudos Avançados**, v. 5, n. 11, p. 173–191, 1991.
- CRUZ, V. S. **Me Gritaron Negra**, Peru, 1978.
- FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Traducao Renato Da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FERRO, M. **História das colonizações - Das Conquistas às Independências Séculos XIII a XX**. Traducao Rosa Freire Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- KILOMBA, G. **Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism**. 2nd ed. Münster: Unrast-Verlag, 2010.
- KILOMBA, G. **The Desire Project**, Alemanha, 2016.
- RIBEIRO, D. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento; Justificando, 2017.

CINEMA E “IDEOLOGIA” A PARTIR DOS ESCRITOS DE SIEGFRIED KRACAUER E PIERRE SORLIN

Pedro Miguel Camargo da Cunha RÊGO¹
Universidade Federal de São Paulo (Unifesp)
deluder@gmail.com

RESUMO

Proponho discutir a relação entre o cinema e a noção de “ideologia” partir de escritos de Siegfried Kracauer e Pierre Sorlin. Ambos advogam que o visionamento e a abordagem comparativa de filmes permitem ver dimensões da sociedade que, de outro modo, permaneceriam ocultas. Contudo, os seus diferentes pressupostos epistemológicos que orientam suas investigações as impulsionam em direções divergentes. Pretendo, portanto, lançar uma luz sobre tais pressupostos e indicar as consequências na metodologia desenvolvida por cada um desses autores.

Palavras-chave: Sociologia, Cinema, Ideologia.

RESUMO EXPANDIDO

Proponho discutir a relação entre o cinema e a noção de “ideologia” partir de escritos dos sociólogos Siegfried Kracauer (1889-1966) e Pierre Sorlin (1933 -). Ambos advogam que o visionamento e a abordagem comparativa de filmes possibilitariam ver dimensões da sociedade que, de outro modo, permaneceriam ocultas. Contudo, os diferentes pressupostos epistemológicos que orientam suas respectivas investigações as impulsionam em direções divergentes. Pretendo, portanto, lançar uma luz sobre tais pressupostos e apontar para as suas consequências no que diz respeito à metodologia desenvolvida por cada um desses autores. Por uma questão de comodidade, seguirei a ordem cronológica de publicação desses autores, iniciando com as elaborações finais de Siegfried Kracauer, especialmente centradas no fazer cinematográfico, contra as quais Sorlin escreverá dez anos mais tarde.

Nas páginas iniciais de *Theory of film: the redemption of physical reality* (1960), Kracauer introduz um deslocamento em relação aos seus escritos prévios. Conhecido por seus estudos de diferentes aspectos culturais da sociedade alemã (como é o caso de seu livro *From Caligari to Hitler*, publicado em 1947, ou dos ensaios que, inicialmente publicados no jornal liberal *Frankfurter Zeitung* entre os anos 1920 e 1930, seriam reunidos na coletânea *Mass ornament*), o autor inova em sua monografia de 1960, pelo menos em relação à sua própria obra, e propõe uma discussão menos amarrada por preocupações históricas ou nacionais, em favor de uma abordagem teórica e universal da experiência cinematográfica.

Logo nas primeiras páginas desse livro, portanto, Kracauer procura lançar seu leitor diretamente

¹ Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Pesquisador bolsista do Programa de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Unifesp. Membro do grupo de pesquisas Imagem, Subjetividade e Teoria Social registrado no CNPq.

no cerne da questão do cinema, que, no seu entender, é a questão da fotografia. O que isso quer dizer? Quer dizer que, independente do período ou local no qual um filme foi produzido, aquilo que é particular a toda obra cinematográfica pode ser encontrado no seu elemento fundante – a fotografia. Sob esse prisma, todo o filme seria tributário da descoberta feita por Félix-Nadar no século XIX, um procedimento técnico-químico que, afirma Kracauer, consegue comunicar algo que nenhum outro meio jamais conseguira: o filme fotográfico seria capaz de capturar e transmitir a *realidade objetiva*. Fotografia e cinema teriam, assim, uma capacidade única frente a todos os outros meios expressivos, a de colocar os espectadores diante da *materialidade* do mundo e as condições *reais* de existência de sua própria existência. Nem pintura, nem escultura, nem desenho, nem música, nem teatro poderiam alcançar tal grau de comunicação da realidade. Teria sido por essa razão, aliás, que o aparelho fotográfico suscitou intenso interesse científico desde sua aurora (BENJAMIN, 2012, 99; SONTAG, 2004, 16). Ainda segundo Kracauer, porém, tais propriedades objetivas do filme teriam suscitado imediata rejeição por parte de artistas, mais preocupados em conceber mundos ideais ou formais. Ele observa que, contudo, com o passar de décadas, as exigências artísticas pelo exercício da forma e a criação de mundos fantásticos teriam imposto mesmo no universo fotográfico. Fotografias foram apresentando cada vez mais composições e efeitos elaborados – o que passou deixar, em grande medida, em segundo plano as qualidades, que, no seu entender, seriam específicas do filme. Kracauer encara essa situação, portanto, com reprovação: quanto mais artístico e idealizado, mais o cinema se aproximaria de outras artes (como a pintura ou teatro) e abriria mão da qualidade que lhe é única. Ali mesmo onde a arte tradicional menosprezou a fotografia estaria tanto a força quanto a especificidade desse meio. Nesse sentido, o verdadeiro cinema não poderia ser tomado como imitação e, muito menos, como arte (pelo menos, para Kracauer, em sua acepção tradicional). O cinema, assim entendido, seria um *espelho da realidade*. Por possibilitar refletir as maravilhas do mundo exterior, o aparelho técnico ofereceria aos seres humanos a possibilidade de intensificar o seu próprio olhar – tornando-o mais acurado, complexo e multifacetado.

Desde sua origem, o realismo fotográfico assumia duas outras importantes funções que, segundo Kracauer, não puderam ser imediatamente apreciadas e que só com o passar do tempo, do estudo e do aperfeiçoamento técnico, vieram a se impor. A primeira: a fotografia e o cinema não apenas expandiram a visão humana, mas a readequaram a uma situação do homem inserido em uma época tecnológica na qual o indivíduo moderno circula com uma facilidade inédita e em incomparável velocidade. Numa época como essa, as impressões visuais estáveis dão lugar a formas sempre cambiantes, tornando mais presentes e relevantes, por conseguinte, as imagens movimento do cinema que tendem a abolir a impressão de que existe objeto que tenha forma fixa ou eterna. O cinema seria um meio expressivo mais de acordo com a realidade social presente nas sociedades modernas. Além disso, o advento fotográfico teria contribuído para um profundo impulso científico no cerne da vida comum e cotidiana – “para que nós nos encontremos cada vez mais cercados por configurações mentais que nós podemos, livremente, interpretar como quisermos” (KRACAUER, 1960, 08). Isto é, essas imagens contribuíam para passar em revista e quebrar, em elementos comparáveis, todos os complexos sistemas de valor que chegaram, do

passado, até o presente na forma de sistemas de crenças. O cinema e a fotografia, por conseguinte, enfraqueciam as exigências tradicionais por sua absolutização. Poderia, enfim, nos liberar do que Kracauer chama de *ideologias*.

A oposição dos termos “ideologia” e “realidade” em seus escritos transparecem certa ascendência teórica que Karl Marx teve sobre Kracauer (HANSEN, 2012; REEH, 2014; SANTOS, 2016). Com efeito, em Marx a questão da realidade se equaciona com a da materialidade. Seria a partir do ponto de vista da produção material da existência que se poderia explicar as outras dimensões da vida coletiva e intervir em seus rumos (MARX & ENGELS, 2007, 42). Conquanto nisto os autores pareçam estar de acordo, o uso específico que Kracauer empreende do termo “ideologia” difere sensivelmente daquele proposto no livro *A ideologia alemã* de Marx. Isso me parece importante explicitar. Nele, a noção de ideologia não é tão versátil quanto veio a ser para alguns autores do século XX. Isso pode ser constatado, de pronto, pelo fato de que, logo após *A ideologia alemã* o termo praticamente desaparece dos escritos desse autor. Além disso, em Marx a noção não se referia a uma sociologia do conhecimento, mas sim dos intelectuais – em particular, de quem Marx chama de ideólogos ativos. Em outras palavras, concernia a uma crítica aos filósofos que apenas organizavam e sistematizavam as ideias das classes dominantes. Mais ainda: tais ideólogos não seriam responsáveis pelo rumo das coisas, não influenciariam nem produziriam nada de relevante – muito menos a consciência própria dos dominantes. Seu papel seria menor, limitado ao esforço de formular reflexivamente e justificar a decisão de seus senhores (RENAULT, 2011, 195). Todavia, longe de querer discutir aqui se Kracauer entendeu o termo de modo certo ou errado, quero apenas ressaltar que o autor de *Theory of film* não realiza uma aplicação direta da noção de ideologia de Marx em seus estudos do cinema. Ele opera, isso sim, um deslocamento particular das formulações marxianas com vistas aos problemas específicos que enfrentava e da posição epistemológica que sustentava sua postura diante desses mesmos problemas. Em Kracauer, a noção de ideologia ganha qualidades positivas, ativas, capazes de bloquear a própria percepção acerca da realidade em que está inscrita.

É em oposição a essa tripla posição de Kracauer (1. a de que a realidade das coisas está inscrita nelas mesmas; 2. a de que o aparato técnico pode oferecer uma visão objetiva do mundo; 3. que o cinema é reflexo da realidade) que, dez anos após sua morte, Pierre Sorlin irá publicar seu livro *Sociologie du cinéma*. Sorlin avalia que Kracauer tive um impacto relevante nos estudos cinematográficos, mas que, entretanto, o método por ele defendido condenaria os pesquisadores a trabalharem com o que ele (importando o termo da matemática) designa serem “classes de equivalência” – quer dizer, a descobrir os mesmos nexos relacionais nas obras cinematográficas e nas formações sociais. Ao fazê-lo, o investigador “se condena a dizer duas vezes a mesma coisa: ou a descrever bem a sociedade e verificar essa descrição nos filmes, ou a bem analisar os filmes e [re]encontrar na estrutura social o modelo assim discernido” (SORLIN, 1985, 41; tradução minha). Em outras palavras, o modelo kracaueriano acabaria por minar a própria especificidade da contribuição do conhecimento que se poderia obter pelo visionamento de filmes, uma vez que esse conhecimento poderia ser obtido fora deles. Sorlin afirma que ao pensador de

Frankfurt teria faltado, portanto, atenção para com: 1. a dimensão *construída* dos filmes, 2. para com as relações entre os agentes produtores, bem como 3. para a relação entre o produto final e o público. Esses aspectos não poderiam passar despercebidos a uma investigação que queira, em primeiro lugar, pensar os filmes.

A posição elementar de Sorlin, reafirmada até as suas produções mais recentes é a seguinte: a de que os filmes tomam emprestado seu material da realidade e, em troca, oferecem uma realidade reformulada, uma interpretação da mesma (SORLIN, 1996, 265). Ou seja, o filme não está apartado da realidade, mas o processo de sua composição interna estrutura uma ordenação dos elementos que toma de empréstimo da realidade – o que confere ao produto final uma qualidade que não pode ser confundida com a própria realidade. Mais ainda, Sorlin avança com seu argumento ao defender que “uma afirmação como: ‘Este filme é realista’ é sem sentido – a menos que nós expliquemos o que a realidade é para nós, e como nosso entendimento da realidade é exemplificado pelo filme” (idem, tradução minha). Nesse sentido, pode-se admitir que o autor assume uma posição epistemológica diametralmente oposta à de Kracauer – para quem, como procurei indicar, a realidade das coisas está inscrita nelas mesmas e o cinema teria o potencial de descobri-la. A posição epistemológica de Sorlin se aproxima, muito mais, a meu ver, da de Max Weber. Entendida por Weber como irracional, infinita e caótica, a realidade só poderia ser abordada por um processo de *seleção* orientada (de modo consciente ou inconsciente) pelas ideias de valor que tem aquele que a observa (WEBER, 2016, 273). Se se lançam as luzes da razão sobre a escuridão do caos, estas luzes iluminariam somente partes finitas de um fluxo incessante e infinito de eventos, estando, elas mesmas, irremediavelmente ancoradas em pressupostos subjetivos que não encontram respaldo numa hierarquia pré-estabelecida fora daquele que conhece a realidade. Esta tomada de posição é contrária à possibilidade de que exista, precedendo o olhar vivente, uma realidade objetiva, definitivamente dada – o que afeta radicalmente diferentes níveis de uma investigação científica sobre o mundo.

Esse pressuposto que, para Sorlin, deve ser observado para se avaliar a apreciação de um espectador acerca de um filme, valeria também para a investigação acerca da realização do mesmo. Desde sua filmagem, quando cameramen vão “a campo” ou ao estúdio, seus criadores partem munidos de interesses, percepções e de um sentido de gosto que lança suas raízes na época e na sociedade em que estão inseridos. Precisamente por estarem tão imersos em sua cultura, afirma Sorlin, não raro, o resultado de produções cinematográficas não correspondem à variedade do mundo, mas apresentam constantes e repetições que se relacionam com a ordem de importâncias num determinado contexto – a sociedade em que vivem. O resultado aludiria, nesse sentido, muito mais à dificuldade comum que os próprios homens têm para interpretar o que fazem quando inseridos em suas atividades e relações cotidianas (SORLIN, 2004, 203). Além disso, Sorlin ressalta a importância de considerar os interesses financeiros entranhados na produção de filmes: os riscos e prejuízos, caso a empresa fracasse, podem ser desastrosos aos produtores por se tratarem, com frequência, de grandes investimentos e envolverem o trabalho de dezenas de pessoas. A organização dos grupos de produtores, atravessados por interesses

econômicos (por um lado a necessidade de conseguir financiamento para a produção, divulgação e circulação de suas obras; por outro o interesse por lucro no capital investido) amarra consideravelmente o resultado final de qualquer filme às expectativas dos financiadores. Por outro lado, os trabalhadores do cinema, querendo garantir seus empregos, atéem-se a determinadas regras e fórmulas de produção já consagradas pela crítica e pelo público (tipo de enquadramento, montagem, temáticas, ritmos, iluminação, narrativas, a presença de estrelas). É nesse movimento de passagem do financiamento à realização propriamente dita que, para Sorlin, os filmes se tornam *expressões ideológicas* – isto é, portadores das marcas deixadas pelas relações sociais de produção das quais são produto. Eles seriam, assim, a *retradução ideal* de oposições e alianças entre diferentes classes sociais. O estudo do cinema, para Sorlin, diferente de revelar o real, pode elucidar o quadro ideológico da equipe de produção por meio da explicitação dos filmes como *constructos*. Esta seria, enfim, uma abordagem que privilegiaria menos as coisas que podem ser vistas nos filmes e mais o modo com que cada filme as apresenta (MENEZES, 2017, 25).

Concluindo: para Kracauer, as ideologias referem-se tanto às formas tradicionais de pensamento (consideradas por ele, no mais das vezes, como meras mistificações) quanto às pretensões artísticas (entendidas como idealizações e fantasias desconectadas da realidade). Tais ideologias, se presentes nos filmes, estorvariam o seu potencial revelatório e, portanto, deveriam ser rechaçadas. Por sua vez, a ideia de que cada filme seria, incontornavelmente, expressão ideológica do grupo que o produz, e que, desse modo, o cinema não poderia ser dissociado da noção de ideologia, é a posição defendida por Pierre Sorlin. Nessa leitura, crítica da formulação realista, cada filme é tão somente uma proposição específica que exprime a forma de ver e de pensar de cada grupo produtor – algo que não poderia ser ignorado pelo investigador em favor das possibilidades objetivas do aparelho técnico.

BIBLIOGRAFIA

- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In _____. *Obras escolhidas vol. 1 – Magia e técnica, Arte e Política*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense; 2012.
- HANSEN, Miriam. *Cinema and experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*. Los Angeles: University of California Press, 2012.
- KRACAUER, Siegfried. *Theory of film. The redemption of physical reality*. London, Oxford University Press, 1960.
- _____. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Tradução: Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1988.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. Tradução: Rubens Enderle, Nelio Schneider, Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007.
- MENEZES, Paulo. Sociologia e cinema: aproximações teórico-metodológicas. In *Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – UFJF*. Vol. 12, no. 2, 2017.
- REEH, Henrik. *Ornaments of the metropolis: Siegfried Kracauer and modern urban culture*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2004.
- RENAULT, Emmanuel. Crítica da ideologia e abandono da filosofia (A ideologia alemã). In GÉRARD, Duménil; LÖWY, Michel; RENAULT, Emmanuel. *Ler Marx*. Tradução: Mariana Echalar. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- SANTOS, Patrícia da Silva. *Sociologia e Superfície: uma leitura dos escritos de Siegfried Kracauer até 1933*. São Paulo: Editora Unifesp, 2016.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SORLIN, Pierre. *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Econômica S.A., 1985.
- _____. That most irritating question: images and reality. In *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 16, no. 2, 1996.
- _____. *Los hijos de Nadar. El "siglo" de la imagen analógica*. Buenos Aires: La Marca, 2004.
- WEBER, Max. A “objetividade” do conhecimento na ciência social e na ciência política. In _____. *Metodologia das ciências sociais*. Tradução: Augustin Wernet. São Paulo: Cortez; Campinas: Editora da Unicamp, 2016.

A COSTURA TEMPORAL ATRAVÉS DO SOM EM RASGA CORAÇÃO: DA SOCIEDADE DISCIPLINAR À SOCIEDADE DO DESEMPENH

Alexandre Marino FERNANDEZ
Universidade Anhembi Morumbi
amfernandez@anhembi.br

Ricardo Tsutomu MATSUZAWA
Universidade Anhembi Morumbi
ricardo.matsuzawa@gmail.com

RESUMO

Esta comunicação pretende estabelecer uma análise do manejo temporal no filme *Rasga Coração*. A análise será centrada na costura temporal realizada pelo filme, unindo duas realidades paralelas: a juventude do personagem principal, Custódio, quando foi um militante revolucionário, contra a ditadura militar brasileira e o momento contemporâneo, onde trabalha em uma repartição pública objetivando juntar dinheiro para pagar faculdade de medicina e montar um consultório para seu filho único Luca. A costura temporal é realizada no filme principalmente através do uso do recurso da *Diegése Deslocada* e nossa argumentação é que, nessa costura temporal, *Rasga Coração* apresenta traços da mudança social apresentada pelo filósofo *Byung-Chul Han*, da Sociedade Disciplinar para a Sociedade do Desempenho.

PALAVRAS-CHAVE: Rasga Coração; Jorge Furtado; Sociedade do Cansaço.

RESUMO EXPANDIDO

Introdução

Neste artigo analisaremos o filme *Rasga Coração* (Jorge Furtado, 2018), último longa do cineasta gaúcho Jorge Furtado, inspirado na peça homônima de Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, de 1974. Nosso foco será o manejo temporal do filme, que faz uma costura de duas temporalidades: a juventude do personagem principal, Custódio, conhecido pelo apelido Manguari Pistolão (Marco Ricca), militante revolucionário contrário à ditadura militar brasileira dos anos 1960-80 e o momento contemporâneo, quando trabalha em uma repartição pública e tem como grande objetivo juntar dinheiro para pagar a faculdade de medicina e montar um consultório para seu filho Luca (Chay Suede).

Temporalidade em rasga coração

Em *Rasga Coração*, Furtado estabelece uma interessante costura temporal, onde justapõe dois momentos distintos de forma a promover uma relação direta entre eles. Para descrever a forma como o cineasta estabelece esta justaposição recorreremos à conceituação descrita por David Bordwell e Kristin Thompson como *Diegése Deslocada*. Cabe pontuar que o termo diegése refere-se a todo som que ocorra no espaço físico em que transcorre a ação. Sendo assim, diegése deslocada refere-se a um recurso estético que utiliza sons de um espaço/tempo em outro, estabelecendo algum tipo de conexão entre esses dois ambientes. Bordwell e Thompson destacam três

usos da diegése deslocada: *som de ligação*, *som anterior a imagem* e *som posterior a imagem*¹.

Em *Rasga Coração*, especialmente no início do filme, os três recursos são utilizados, estabelecendo a costura temporal que destacamos, sendo assim, faz-se necessário descrever esses recursos estéticos.

Em primeiro lugar, descreveremos o uso transicional do recurso, que os autores chamam de *som de ligação* e que é o mais utilizado no filme, praticamente aparecendo em todas as mudanças de espaço/tempo:

Sons de ligação criam transições, uma vez que vemos uma imagem, digamos, de um rosto de uma pessoa, mas escutamos o que parece um som inapropriado, talvez o de uma banda tocando. Então um corte revela um novo local e tempo, e logo percebemos a banda que era a fonte de música. Uma vez que o som pertence à cena futura, o momento antes do corte utiliza som não-simultâneo. (BORDWELL & THOMPSON, 1985: 198)

O segundo uso a ser descrito é o que os autores chamaram de *som anterior a imagem*. Neste recurso, “[o] som diegético fora de lugar pode nos lembrar uma cena anterior através da repetição do som daquela cena enquanto as imagens na tela permanecem no presente.” (BORDWELL & THOMPSON, 1985: 198). É o que ocorre, por exemplo, em uma das primeiras sequências do filme, quando o personagem de Custódio vai para cama com sua esposa, Nena (Drica Moraes), e começa a sentir as dores da artrite que o acomete. Enquanto o personagem está deitado sofrendo, há uma volta no tempo que mostra o momento em que Custódio conhece pela primeira vez o personagem Lorde Bundinha (George Sauma). A montagem intercala diversos momentos de passado e presente, mas a música diegética tocada ao piano por Bundinha permanece nos momentos de presente.

O terceiro uso, *som posterior a imagem*, é descrito por David Bordwell e Kristin Thompson da seguinte forma:

O som diegético fora de lugar também pode ocorrer à frente das imagens. Provavelmente o uso mais familiar desta categoria é o narrador que conta uma história acontecida no passado. (1985: 198)

É o recurso utilizado no momento em que o jovem Custódio (João Pedro Zappa) é expulso de casa pelo pai. Enquanto vemos Custódio do passado, escutamos custódio do presente gritando com o filho Luca, por acreditar que seu filho está trancado no quarto transando com outro garoto.

Da metade para frente do filme, outro recurso estético temporal passa a ficar mais evidente: o uso da *metadiégese*, descrita por Álvaro Barbosa da seguinte forma: “[s]onoridade que traduz o imaginário de uma personagem normalmente com o seu estado de espírito alterado ou em alucinação.” (BARBOSA, 2000-2001: 2) Tal recurso fica evidente nos momentos em que Bundinha

¹ Não há tradução para português do texto em questão, sendo assim, optamos por traduzir os trechos importantes, destacando, aqui, os conceitos em inglês: *Sound Bridge* (que traduzimos por Som de Ligação), *Sound Earlier than Image* (Som anterior a imagem) e *Sound Later than Image* (Som posterior a imagem).

aparece no presente, mesmo estando morto desde o final dos anos 1960. É o que ocorre no terço final do filme, em uma cena que mostra Custódio dormindo diante da televisão, no tempo presente, mas vemos Bundinha se arrastando em direção ao amigo e falando: “Manguari a vida é assim, leve, cabeça feita.” Custódio logo é acordado por Nena e Bundinha desaparece.

Desta maneira Furtado conecta e costura as temporalidades em *Rasga Coração*. Ao justapor esses diferentes momentos, sempre costurados pelos eixos sonoro e temático, o cineasta nos mostra o aspecto cílico do conflito de gerações apresentado na peça original de Vianinha. Como diz o próprio diretor em entrevista a Júlio Boll: “como é uma peça cílica, de um confronto de gerações, ela parece eterna. Daqui a 30 anos, talvez dê para filmar de novo.” (BOLL, 2018: s/p)

Da disciplina ao desempenho

Apesar de atemporal, o aspecto cílico do filme permite que a obra apresente mudanças sociais importantes que ocorreram nos tempos históricos representados na narrativa.

Podemos notar diversos traços que evidenciam a transformação social descrita por Byung-Chul Han em *Sociedade do Cansaço*: da Sociedade Disciplinar, descrita por autores como Foucault e Arendt, por exemplo, para a Sociedade do Desempenho:

[a] sociedade disciplinar de Foucault, feita de hospitais, asilos, presídios, quartéis e fábricas, não é mais a sociedade de hoje. Em seu lugar, há muito tempo, entrou uma outra sociedade, a saber, uma sociedade de academias de *fitness*, prédio de escritórios, bancos, aeroportos, shopping centers e laboratórios de genética. A sociedade do século XXI não é mais a sociedade disciplinar, mas uma sociedade do desempenho. Também seus habitantes não se chamam mais “sujeitos da obediência”, mas sujeitos do desempenho e produção. São empresários de si mesmos. Nesse sentido, aqueles muros das instituições disciplinares, que delimitam os espaços entre o normal e o anormal, se tornaram arcaicos. (HAN, 2018: 23-24)

Tal transformação fica bastante evidente no personagem Custódio, interpretado por Ricca no presente e João Pedro Zappa no passado: de revolucionário contra a repressão militar da ditadura para dedicado trabalhador de uma repartição pública.

Custódio vive em conflito, por um lado quer apoiar as revoltas do filho Luca, mas em diversos momentos é confrontado por Nena, que claramente está mais preocupada com reformar o apartamento onde vivem, e, em alguns momentos, por sua própria incompreensão.

Há momentos bem evidentes dessa transformação e desse conflito, um deles é uma conversa que Custódio tem com o filho, provocada por Nena, onde o pai diz: “a vida não é só feita de coisas novas, o mundo é cheio de velhos problemas, tem que reagir, fazer um curso, você não pode continuar com esse desinteresse, na vida a gente tem que se encher de problemas, não fugir deles”. Outro momento é o supracitado trecho do filme em que Bundinha aparece no presente, enquanto Custódio dorme no sofá. Nena o acorda, dá um remédio e diz “Vamos continuar as contas aqui? Vamos terminar que já está pra começar minha novela”. Durante a cena, vemos que na televisão aparece uma reportagem sobre alguma manifestação, provavelmente de 2013. Custódio não dá atenção e diz: “Parou aqui no papel higiênico, batata roxa de São Miguel...“ No final da conver-

sa, Custódio fala sobre sua promoção que não sai e diz: “Pelo menos eles vão pagar as horas extras...”.

A transformação do personagem de Manguari Pistolão e o conflito com seu filho, Luca, são o coração do filme, que vai sendo rasgado por momentos de incompreensão das novas pautas apresentadas pelo filho, pautas como o veganismo, questão de gênero, identidade e sexualidade e a individualidade egoísta que são apresentadas e debatidas durante o todo filme. Furtado, de forma bastante inteligente, capta o momento social que vivemos na contemporaneidade e afirma:

A grande lição da peça é que o humanismo está acima da ideologia dele (Vianninha). É importante sair da bolha e tentar entender o ponto de vista do outro para poder conversar. (BOLL, 2018: s/p)

As cenas inicial e final se desenvolvem na janela da sala do apartamento de Custódio, o mundo lá fora, ele observa, deslocado e não mais como protagonista de uma vida a ser vivida. O filme inicia com Custódio colocado a prova ao ver um solitário corpo jogado na calçada, um desconhecido, mas com o rosto do amigo Bundinha. Lembrando a morte do amigo, que de certa forma foi sua transição para o mundo do trabalho e a morte simbólica de Manguari Pistolão. Resquícios de suas lembranças de um jovem idealista, transformado no pai imerso nos compromissos do trabalho e da classe média, cobrado por um desempenho condicionante em um esquecimento alienante das ideologias. A relação cíclica entre pai e filho, o resgate a um passado nostálgico, onde ainda havia a ilusão de ser senhor da ações. Ao final, na calçada, onde estava o cadáver largado, a imagem do filho se afastando, vista da mesma janela da sala. O pensamento moderno da individualidade em confronto com o egoísmo e sua liberdade do “homem democrático”, segundo Rancière:

os indivíduos egoístas são os homens democráticos. E a generalização das relações mercantis, cujo emblema são os direitos dos homens, não é nada mais que a realização febril de igualdade que atormenta os indivíduos democráticos e arruína a busca do bem comum encarnada pelo estado. (RANCIÉRE, 2014: 32)

Custódio, incapaz de fugir dos compromissos do trabalho e responsabilidades familiares, deposita em seu filho alguma possibilidade de transfigurar as frustrações que carrega pela liberdade juvenil, individualidade que se reconfigurou.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBOSA, Álvaro. **O som em ficção cinematográfica**. Escola de Artes – Som e Imagens, Universidade Católica do Porto. 2000-2001.
- BOLL, Júlio. “Rasga Coração”: filme debate crise da democracia em meio a conflitos de gerações”. **Gauchazh. Cinema**. 03 dez 2018. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/cinema/noticia/2018/12/rasga-coracao-filme-debate-crise-da-democracia-em-meio-a-conflitos-de-geracoes-cjp8wyugt0ikl01rxnd9vnd30.html>>. Acesso em: 05 de maio de 2019.
- BORDWELL, David & THOMPSON, Kristin. “Fundamental Aesthetics of Sound in the Cinema.” In: WEIS, Elisabeth & BELTON, John (ed.). **Film Sound: Theory and Practice**. Nova Iorque, Columbia University Press, 1985, pp. 181-199.
- HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Petrópolis: Editora Vozes, 2018.
- RANCIÉRE, Jacques. **O ódio à democracia**. São Paulo: Boitempo, 2014.

X - CINEMA, ARTE, LÍNGUA E LITERATURA

Este eixo é dedicado às interações entre arte, cinema, língua e literatura. Esse ano, ao adicionarmos o vocábulo língua no título, esperamos explorar a ideia de construção do cinema, da literatura e, talvez, da arte a partir de um conjunto sintagmático individual, de uma língua que se manifeste externa e uniformemente, embora seja potencialmente singular para cada indivíduo – podendo esta língua ser oral, sinalizada ou escrita. E para além do indivíduo, queremos refletir como a arte e o cinema utilizam-se das centenas de idiomas existentes na América Latina para construir um trabalho que represente sua multiplicidade cultural. O campo não se restringe às adaptações cinematográficas de títulos renomados: ele visa os múltiplos fenômenos de inscrição e metamorfose entre as imagens literárias, as imagens filmicas e as imagens da arte. As relações entre esses campos não servem à submersão de uma materialidade na outra, pois elas permitem pensar dialeticamente as ideias literárias, artísticas e cinematográficas. E para essa reflexão, o recorte dos movimentos de resistência na América Latina faz-se presente: a adaptação da literatura latino-americana na arte e no cinema de resistência; o trabalho de artistas, diretores, roteiristas, linguistas e demais profissionais do audiovisual e da linguagem versados na construção do discurso imagético; enfim, o filme e a obra de arte como mídia para o protesto, a canção ou o poema. Por fim, queremos ressaltar a construção filmica a partir de um olhar lexical e sintático, pensado por meio das diversas línguas latino-americanas que lidam com passado e futuro, além das dezenas de outras que não trazem tais partículas temporais em suas construções sintagmáticas: como o indivíduo se representa e se percebe representado no cinema? Estas e outras tantas abordagens do hibridismo arte, cinema, língua e literatura na resistência social, política e cultural da América Latina.

Coordenação: Fernanda Schenferd, Jéssica Ferrari e Rodrigo Pacheco

“Doença da história: o mal de arquivo em *Corpo e Alguma Coisa Urgentemente*” Luís Fernando Beloto Cabral (Unifesp)

381

“Identidade de resistência no cinema de Nelson Pereira dos Santos: o caso de *Tenda dos Milagres*” Maria Neli Costa Neves (Unicamp)

386

DOENÇA DA HISTÓRIA: O MAL DE ARQUIVO EM CORPO E ALGUMA COISA URGENTEMENTE

Luís Fernando Beloto Cabral
Pós-graduando em História da arte pela
Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)
lfbelotocabral@gmail.com

RESUMO

O texto propõe uma comparação entre o conto *Alguma coisa urgentemente*, de João Gilberto Noll, publicado em 1980, e o filme longa-metragem *Corpo*, de Rossana Foglia e Rubens Rewald, lançado em 2007. Tendo como base o conceito de doença da história, como desenvolvido por Jacques Derrida, a análise refletirá a maneira com que cinema e literatura trabalham a questão da memória do regime militar brasileiro e do mal de arquivo sofrido pela população brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: cinema, literatura, doença da história, memória, ditadura militar, mal de arquivo

RESUMO EXPANDIDO

Alguma coisa urgentemente foi publicado pela primeira vez em 1980, na coletânea *O cego e a dançarina*, primeiro livro de João Gilberto Noll (LÍSIAS, 2007). A narrativa, em primeira pessoa, apresenta-nos um adolescente cujo pai é um perseguido político da ditadura. Ao menos é o que se subentende nas entrelinhas, pois o protagonista (cujo nome não nos é informado) desconhece quase totalmente a vida dupla do pai. Após viver alguns anos em um colégio interno, sem muito contato com o pai, o jovem é levado por ele para o Rio de Janeiro onde passam a viver em um apartamento da Avenida Atlântica, supostamente emprestado por amigos da família. O pai desaparece novamente, deixando-lhe dinheiro apenas para alguns meses (o que leva o garoto a se prostituir para um homem mais velho). Pouco tempo depois, ele reaparece em estado terminal, anunciando que morrerá em breve e advertindo o filho sobre a perseguição da polícia. O jovem tenta cuidar do moribundo, sem dinheiro, com a casa em estado quase precário e só conseguindo comida com a ajuda de um vendedor de cachorro-quente, amigo seu. O conto termina em aberto, com o protagonista dizendo que só sabia que precisava fazer “alguma coisa urgentemente”.

A narrativa de Noll possui um estilo seco e direto, como exemplifica o trecho no qual o protagonista fala sobre o reencontro com o pai: “Quando cresci meu pai veio me buscar e ele estava sem um braço” (NOLL, 2008, p.13). O que em outro relato receberia uma descrição mais calorosa ou um mínimo ponto de exclamação, aqui é tratado de maneira quase fria e objetiva, mesmo com a primeira pessoa, e a mesma impessoalidade se dá no encadeamento mecânico dos acontecimentos da narrativa e no desinteresse por maiores descrições das personagens. Sabemos o nome da avenida onde ficava o apartamento e desconhecemos o nome do pai ou do filho. Esse teor da narrativa reitera a alienação (ou atordoamento?) do protagonista, enclausurado a tal ponto em

sua realidade imediata que qualquer outra coisa além do seu “aqui e agora” é sinalizada apenas por vestígios, sugestões de um extracampo (para usar um termo cinematográfico). Não que o rapaz não se inquiete sobre o paradeiro do pai ou a origem do apartamento, mas as necessidades e urgências do dia a dia o impedem de qualquer digressão prolongada sobre o seu presente, se é que suas dúvidas são passíveis de alguma resposta. Há portanto uma desumanização do personagem e um enfraquecimento dos laços afetivos com o pai ausente (o filho cogita denunciar o pai à polícia em dado momento), e é sintomático que em mais de uma passagem ele comente a sua incapacidade de chorar.

No curso *A literatura brasileira durante a redemocratização: impasses e fraturas*, ministrado em 2017 pelo professor Ricardo Lísiás no programa de graduação em Letras da Universidade Federal de São Paulo, o conto de João Gilberto Noll foi associado ao conceito de doença da história, desenvolvido por Jacques Derrida em *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Derrida transfere a noção psicanalítica de pulsão de morte para o âmbito político do Estado, quando este é quem nos ameaça de morte. Essa “pulsão estatal de morte” derivaria necessariamente de uma doença da história ou mal de arquivo, gerada por uma sociedade que não pode ou não consegue fazer a sua história e que por isso torna-se mais vulnerável à ação opressora do Estado. Em outras palavras, a “pulsão estatal de morte” é essencialmente anarquívica e identificamos esse mal de arquivo na narrativa de Noll, pela alienação profunda do protagonista quanto à repressão política cometida contra seu pai e ele mesmo. O rapaz não faz a sua história: as diversas lacunas de seu passado e presente o privam da própria identidade ou condição de sujeito, deixando-lhe mais desorientado e indefeso. Ricardo Lísiás, em artigo para o jornal *Estadão*, vê na personagem um símbolo dos órfãos da ditadura, a geração de filhos dos guerrilheiros mortos que precisaram enfrentar uma sociedade de matriz ainda violenta e autoritária, a despeito da euforia da redemocratização e da lei da Anistia. João Gilberto Noll teria, justamente, captado a fragilidade da suposta reconstrução democrática, antecipando o seu fracasso na decadência e perturbação de suas personagens, perdidas no ambiente urbano (LÍSIAS, 2017).

A despeito da belíssima adaptação do conto para o cinema - o longa *Nunca Fomos Tão Felizes* (Ibid, Murilo Salles, 1984) - a narrativa possui uma interessante afinidade com outra obra filmica, desta vez contemporânea: o longa *Corpo*, de Rossana Foglia e Rubens Rewald, lançado no ano de 2007. O protagonista do filme é o médico legista Artur (Leonardo Medeiros), cuja rotina tediosa no necrotério é interrompida pela descoberta de ossadas de vítimas do regime militar. Dentre os ossos, no entanto, é encontrado o corpo de uma mulher jovem, praticamente intacto. Contrariando as objeções de sua supervisora Dra. Lara (Chris Couto), Artur acredita que o corpo igualmente pertence ao grupo de vítimas da ditadura, devido às várias marcas de tortura, embora tenha sido estranhamente preservado por mais de trinta anos. O médico investiga por conta própria a identidade da mulher e encontra quase por acaso a fotografia de uma guerrilheira muito parecida com ela, chamada Tereza Prado Noth. Com ela, Artur encontra Fernanda (Rejane Arruda), uma jovem que, para surpresa de ambos, é idêntica ao corpo.

Fernanda, entretanto, não é órfã: sua mãe, Tereza Prado Noth (Louise Cardoso), está viva e é uma socióloga de renome. Intrigada por sua semelhança com o cadáver, a garota decide ajudar com a investigação e ela e o médico iniciam um *affair*. Paralelamente a essa busca, o filme intercala cenas do passado que revelam a história da mulher do corpo. Vemos que ela era uma atriz de vanguarda e integrante do movimento de guerrilha, que entregou a filha recém-nascida a uma amiga chamada Helena (Regiane Alves). Subentende-se que o bebê era Fernanda e que a atriz era a verdadeira Tereza Prado Noth, cuja identidade foi assumida por Helena. No entanto, o filme deixa em aberto se as cenas são de fato um *flashback* ou se são uma fabulação de Artur. Em sua pesquisa nos arquivos do DOPS, por exemplo, ele lê a história de uma outra guerrilheira que foi denunciada por dois meninos de um cortiço, e nas cenas paralelas Tereza, que em tese seria uma outra pessoa, é intimidada por essas mesmas crianças. O desfecho da investigação é um coito interrompido: mesmo confrontando a mãe de Fernanda e a supervisora do necrotério, Artur não consegue solucionar a identidade do corpo e este é recolhido para ser enterrado como indigente.

No que se refere à narrativa, *Corpo* é uma continuação de *Alguma coisa urgentemente*. Situado no Brasil dos anos 2000, o filme é posterior à morte do pai (ou, nesse caso, da mãe) e ao desfecho da reconstrução democrática dos anos 80. Mas ao contrário do adolescente do conto, os protagonistas do filme engajam-se mais ativamente numa investigação, numa tentativa de farem a sua história. Os próprios espectadores são envolvidos nessa busca, uma vez que os supostos *flashbacks* são várias vezes introduzidos pela montagem sem uma mediação prévia das personagens, autônomos à narrativa principal, como se o filme também incumbisse a nós montar o quebra-cabeças. Já há, portanto, uma fabulação sobre esse passado: Artur não se prende ao seu “aqui e agora” e tenta minimamente conceber o que aconteceu a sua “Nefertiti”. A história do cadáver vira uma obsessão para o legista e ironicamente dá ânimo a sua vida mórbida.

Contudo, as personagens não estão livres da doença da história. Lembremos da ambiguidade dos *flashbacks*. Embora toda narrativa histórica seja uma ficção, estas cenas, e a subsequente identidade do cadáver, mantêm-se num plano por demais abstrato de hipótese, sem qualquer peso jurídico. Como em Noll, a verdade é intuída e não comprovada, pois só encontramos fragmentos, recortes passíveis de significado e montagem. E mesmo que os *flashbacks* sejam verdadeiros, o desfecho sepulta (literalmente) qualquer chance de revelação sobre Fernanda e a verdadeira identidade de Tereza Prado Noth. Conforme visto no curso, a ausência de uma justiça de transição na reconstrução democrática brasileira culminou em um grande mal de arquivo sobre a memória do regime militar, e, por consequência, as estruturas autoritárias de poder continuaram vigentes, mesmo não declaradas. Como João Gilberto Noll já prenunciava em seus contos, a redemocratização juridicamente sepultou a memória dos anos de chumbo e o longa de Rewald e Foglia expõe em definitivo este mal de arquivo: as personagens do filme também não conseguem fazer a sua história e perdem no caminho a sua própria identidade (Fernanda órfã, Fernanda filha).

A ditadura militar, entretanto, é persistentemente presentificada, tanto no conto quanto no lon-

ga-metragem, por um corpo: o corpo moribundo do pai, o corpo mumificado da mãe, os quais únicos testemunhos concretos da violência política do extracampo. Moribundo ou mumificado, o corpo não é uma abstração. Ele possui uma presença inquietante, mesmo já não expressando um sujeito consciente ou autônomo. Estes corpos constituem uma ausência física, uma imagem por assim dizer (imagem visualizada no filme e suscitada no conto literário), se lembrarmos a concepção de imagem apresentada na *Antropologia das Imagens* de Hans Belting. Belting defende a tríade imagem/corpo/meio, segundo a qual as imagens seriam como espectros que se materializam em um meio e são recepcionados por um corpo, o qual também pode ser meio e criador de imagens (BELTING, 2014). Nas narrativas do filme e do conto (principalmente no filme), os corpos são meios que recepcionam não somente a imagem de um sujeito, mas de uma memória: a memória sepultada da ditadura, a qual um espetro quase obsceno, que se materializa no cadáver pulsante e abandonado da ficção filmica e literária.

Sobre esse aspecto, é sintomática (e perturbadora) a cena em que Artur faz Fernanda tocar as marcas de tortura do cadáver. O testemunho da violência já não é o dos relatos e documentos escritos, mas do próprio corpo violentado *in loco*, físico, táctil. Conforme visto, inclusive, no curso de Lírias, a memória da ditadura ainda é constituída majoritariamente por testemunhos das vítimas e familiares, dada a destruição ou salvaguarda dos documentos oficiais sobre a tortura e a absolvição de generais e torturadores pela lei da Anistia. Perante esse vácuo, coube à produção artística brasileira tentar recuperar a história, às vezes no sentido mesmo de uma investigação mediada por documentários ou relatos autobiográficos¹. É simbólico, portanto, que o filme evoque essa memória perdida pelo testemunho físico-corporal (fictício) de um cadáver embalsamado - um contraponto material denso às narrativas dos depoimentos e relatos, os quais talvez não suficientes para a constituição de uma memória jurídica de peso, como atesta a ainda atual e angustiante negligência a vítimas do regime cujas ossadas não foram localizadas.

Concluindo, tanto *Corpo* quanto *Alguma coisa urgentemente* são narrativas sobre órfãos da ditadura: o rapaz da Avenida Atlântida e a filha da atriz guerrilheira. A eles podemos elencar uma terceira personagem, proveniente do longa-metragem: o jovem negro cujo cadáver é exposto no primeiro enquadramento do filme. Descobrimos por Artur que ele morreu de bala perdida em uma operação da polícia. É simbólico que o filme o coloque em sua primeira imagem. O jovem negro é tão vítima da ditadura quanto Tereza Prado Noth e a personagem de João Gilberto Noll. Se não vítima dos torturadores do DOPS, ele o é da força policial do Estado que reteve os métodos de repressão (lembremos que os equipamentos de tortura não foram destruídos), e no filme o corpo nu no necrotério é também praticamente desumanizado, corpo presente mas sem lugar e identidade jurídica. A violência contra estes corpos é perpetrada na realidade brasileira em um ciclo vicioso, como prenuncia o símbolo do infinito presente no logo do longa-metragem.

1 Vide o documentário *Cabra Marcado para Morrer*, de Eduardo Coutinho, de 1984, ou o recente *Diário de uma Busca*, de Flávia de Castro, de 2010. Na literatura, os exemplos mais notáveis são os relatos autobiográficos de Fernando Gabeira e Alfredo Sirkis, autores, respectivamente, de *O Que é Isso Companheiro?*, de 1979, e *Os Carbonários*, de 1980.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELTING, Hans. *Antropologia da Imagem: Para uma ciência da imagem*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: KKYM, 2014.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001
- LÍSIAS, Ricardo. *Análise: João Gilberto Noll percebeu cedo que o Brasil não superaria estruturas autoritárias - Cultura - Estadão*. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,analise-joao-gilberto-noll-percebeu-cedo-que-o-brasil-nao-superaria-estruturas-autoritarias,70001718544>>. Acesso em 21 de out. de 2017.
- NOLL, João Gilberto. Alguma coisa urgentemente. In.: *O cego e a dançarina*. Rio de Janeiro: Record, 2008. p.11-19

IDENTIDADE DE RESISTÊNCIA NO CINEMA DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS: O CASO DE “TENDA DOS MILAGRES”.

Maria Neli Costa NEVES
PPGMM-UNICAMP
neli.neves@gmail.com

RESUMO

Em vários dos filmes de Nelson Pereira dos Santos, há ênfase em temas como etnicidade e meso-tingagem e o protagonismo do negro. A partir do cinema desse diretor, tendo como objeto de estudo a fita *Tenda dos Milagres* (1977), baseada no livro homônimo de Jorge Amado, este trabalho propõe uma reflexão sobre disputas identitárias, religiosidade afro-brasileira e as estratégias dos afrodescendentes na luta contra a desumanização. Para isso, utilizaremos o conceito de “identidade de resistência” (CASTELLS, 1999, p. 24) e o embasamento teórico de Sodré, Castells, Nascimento e Schwarcz.

PALAVRAS-CHAVES: identidade, afro-brasileira, religiosidade, resistência.

RESUMO EXPANDIDO

Em muitos dos filmes de Nelson Pereira dos Santos, há ênfase em temas como etnicidade, meso-tingagem, e uma constante reflexão sobre a vida social e política do país, priorizando histórias da população desvalida do meio rural ou das margens dos centros urbanos, onde o homem negro tem importante protagonismo. A postura do diretor se coaduna com o pensamento do sociólogo Guerreiro Ramos, que já na década de 50, dizia: “negro é povo, no Brasil. Não é um componente estranho de nossa demografia. Ao contrário, é a sua mais importante matriz demográfica” (RAMOS, 1957, p.157).

Nos anos 70, o cineasta se descola do viés sociologizante das suas primeiras películas, da distinção do intelectual como aquele que pode conscientizar e mostrar o caminho para as massas, e passa a se empenhar numa conexão com os “valores populares” que, conforme preconiza, devem ser apresentados usando a “linguagem da emoção” e sem críticas ao povo que, apesar de experienciar enormes dificuldades cotidianas, consegue “manter intacto o capital da vida” (SANTOS apud BERNARDET, 2014, p. 241).

Nesse movimento, o cineasta se encontra com Jorge Amado - que já o apoiara no seu primeiro longa-metragem *Rio, 40 graus*, em 1955 - e acaba adaptando para o cinema uma de suas obras: *Tenda dos Milagres*. Amado chega a dizer que tem com Nelson uma “ligação profunda, vital, de ver e sentir as coisas”, e que a amizade que desenvolveram se baseia no “trabalho” e na “luta” feita em conjunto (AMADO, entrevista JORNAL A TARDE, 1977).

A narrativa cinematográfica de *Tenda dos Milagres* (1977) se constitui por duas tramas que se relacionam e entrecruzam, tendo como pano de fundo a cidade de Salvador, na Bahia. Uma delas recria o início do século XX, e mostra o impacto sofrido pela sociedade baiana com as teorias

raciais europeias e americanas espalhadas pelo país, e que se outorgam o poder de *verdade científica*, rotulando os negros como “inferiores” (SKIDMORE, 1976, p. 75), degenerados, dando o aval para a perseguição e destruição de seus terreiros, o impedimento de suas manifestações religiosas, e promovendo o racismo, que tem sua essência “na negação da humanidade do negro” (NASCIMENTO, 2003, p. 54).

Insurgindo-se contra os ataques de segregação, assoma a figura de Pedro Archanjo Ojuobá, qualificado por um dos personagens, como “pardo, paisano e pobre”. Autodidata, ele é bedel da Faculdade de Medicina de Salvador, praticante do Candomblé, ligado aos Orixás Exu e Xangô, e homem que em determinado momento se dispõe a defender a cultura afro-brasileira, fazendo pesquisas nos subúrbios da cidade, ouvindo os velhos, consultando as mães-de-santo e colecionando fragmentos do saber dos descendentes da diáspora africana. Vivendo dentro de uma sociedade na qual a mestiçagem é predominante, mas que assume e incorpora valores europeus e da supremacia branca, onde a exclusão do negro e o racismo são naturalizados, Archanjo se adiciona à luta de seus pares e toma para si a incumbência reclamada por Xangô, a de *tudo ver e tudo contar*, a de falar a verdade a todos: da história, da liturgia, das perseguições e das agressões sofridas pelo povo afrodescendente, além de advogar a tese de miscigenação racial como esperança de democracia e harmonia para o país. Apesar disso, Archanjo continuará marginal; seu livro será contestado e seu estudo menosprezado pelo importante professor da Universidade da Bahia, Nilo Argolo, representante das teorias em voga na época, que depreciam os não-brancos. Para Lilia Schwarcz, a “realidade mais profunda do racismo” é que ele institui um sistema de desigualdades que atinge todas “as esferas e políticas da produção de diferença”, isto é, “justiça, nascimento e morte, trabalho e lazer” (SCHWARCZ, 2012, p.76-77).

Embora com os impedimentos às suas reuniões, à celebração dos Orixás, e mesmo com o assassinato de um dos candomblecistas, Archanjo e a comunidade afrodescendente persistem e se concentram nos terreiros, apoiando-se, realizando cultos e se dando continuidade através do grupo. Conforme Muniz Sodré (1999), o terreiro, egbé ou roça, é o centro emanador da “reterritorialização do homem negro na diáspora” (SODRÉ, 1999, p.194); sua coletividade pode ser pensada como depósito e centro de reinterpretação de todo um legado “simbólico” que se explicita por meio dos rituais, da mitologia, da corporeidade, das danças, da liturgia, do credo, da linguagem sagrada etc. Seria o terreiro, um “dado necessário à formulação de identidade grupal/individual, ao reconhecimento de si por outros” (SODRÉ apud PARÉS, 2018, p. 138).

Elisa Nascimento (2003) entende identidade como que se constituindo bilateralmente pelo indivíduo e a coletividade, resultando de uma dinâmica onde se somam vivência pessoal e representações sociais. Para Manuel Castells (1999), ela é “fonte de significado e experiência de um povo” (CASTELLS, 1999, p. 22), envolve autoconstituição e singularização; é invariavelmente construída em conjunturas onde predominam as correlações “de poder”, portanto, para entendê-la deve-se questionar de que maneira isso acontece, de onde provém, “por quem”, e a razão. Castells acredita que a construção identitária se baseia na sua simbologia, no que significa para os que se reconhecem nela e para os que dela se apartam. Ele distingue três procedências e

conformações da identidade, denominando-as de “legitimadora”, “de resistência”, e “de projeto” (CASTELLS, 1999, p. 24). A “legitimadora” surge por meio das instituições socialmente preponderantes que objetivam amplificar e “racionalizar” seu poderio sobre os agentes sociais. A “de resistência” tem seus criadores provindos de coletivos desvalorizados ou estigmatizados pela “lógica da dominação”, e por esse motivo constroem “trincheiras de resistência e sobrevivência” compartilhando valores opostos aos das instituições que os oprimem (CASTELLS, 1999, p. 24). Por fim, há a “identidade de projeto”, que é criada por aqueles que intentam reestabelecer seu lugar na sociedade e, transformar todo seu alicerce.

No contexto histórico do filme *Tenda dos Milagres*, os embates do povo afrodescendente o colocam na conformação de uma identidade de resistência, no sentido que seus integrantes, ao desafiarem a ordem repressora das instituições hegemônicas, constroem simbolicamente trincheiras que os preservam moral e culturalmente. Sofrendo uma enorme opressão, eles resistem, mantém suas práticas e sedimentam o que lhes dá significado e propósito para viver.

Num dos episódios do filme, o personagem Procópio de Oxóssi, um babalorixá, sai da cadeia depois de ter sido aprisionado por realizar cultos religiosos no seu terreiro de Candomblé. Ele é ameaçado de morte pelo delegado Pedrito Gordo, para que não volte a realizar celebrações. O pai-de-santo ouve as advertências, e sem demonstrar intimidação, retruca que é “prá isso que Oxóssi me escolheu como babarolixá do reinado do santo! Não tem ninguém que me proíba!”

No enfrentamento de Procópio ao delegado, expõe-se a rejeição à subalternidade, além da seriedade da relação sacerdotal com os Orixás, elo que aqui se externa como abrangendo vida e morte, consciência do pertencimento e da *obrigação*, pois não se nega o *santo*, mesmo que isso se traduza em aprisionamento físico ou perda da vida. Na postura de silêncio e depois de fala do babalorixá, o que transparece é uma firmeza, como se seu ser inteiro se obstinasse ao rechaçar a violência legalizada expressada pelas figuras de Pedrito Gordo e sua polícia.

Em seguida, na outra cena do terreiro, vemos pai Procópio e afiliados cantando e dançando, enquanto Pedro Archanjo junto a dois adeptos batem os tambores. Poucos integrantes comparecem à roda, mas o babalorixá se mantém enérgico ao festejar Oxóssi, divindade astuta, da caça e da fauna. Ele tem as feições contraídas, mas seu corpo se movimenta com volteios e batidas dos pés, seguindo o ritual e o drama, na celebração da divindade. O delegado chega com seus asseclas, grita tentando impedir a festa, porém os praticantes não recuam, reforçam a pisada no chão, o gesto do corpo, e projetam o canto. Isso momentos antes de Pedro Archanjo pronunciar em *iorubá* uma frase de encantamento que colocará os policiais para correr. Conforme Sodré (1999), na cerimônia “nada é inconsciente, porque nada se recalca, tudo se visibiliza na dramatização ritualística. Divindades e ancestrais, origem e morte reencontram-se no instante de deslocamento ritualístico de corpos num espaço” (SODRÉ, 1999, p. 209). Neste caso, o que se vê são corpos que resistem, numa aliança com as vozes, as frases de encanto e a presença simbólica dos Orixás: Exú e Ogum, Oxóssi e Xangô. Pai Procópio, Archanjo, os iniciados, os tambores, os

sons e as danças, todos estão ali somados, defendendo a festa, o terreiro, o direito dos homens e dos santos, reasseverando a identidade afro-brasileira, e dizendo *não* à ameaça policial.

Em *Tenda dos Milagres*, o sentido de identidade do povo afrodescendente na sua ligação com o conhecimento dos ancestrais da diáspora africana, oferece razões para a resistência e a tenacidade em face da constrição. Não são apenas Pedro Archanjo, pai Procópio de Oxóssi, aqueles que se insurgem contra a brutalidade e autoritarismo ou que reivindicam o direito de viver e de agir, mas toda uma comunidade vai se apresentando filmicamente em combates cotidianos por auto-affirmação e defesa. Ela se mostra no comparecimento dos adeptos aos terreiros ou na representação das ialorixás e do babalorixá: protetores, transmissores do *axé* e *performadores* dos rituais para cada santo; ela se revela nas imagens daqueles que silenciosamente trabalham como serviços na festa do coronel, como garçons para os acadêmicos da Faculdade de Medicina; são os habitantes dos subúrbios de Salvador que pelejam, carregam sacolas, vendem quitutes, *contam* da herança cultural e religiosa afro-brasileira para que esse saber não se perca, mas se mantenha, se enraize, alcançando e envolvendo aqueles que nele possam se transcender.

Grande parte do filme tem o comparecimento de não-atores interpretando papéis relacionados à sua própria vida. Personagens como Pedro Archanjo (os artistas Jards Macalé - Juarez Paraíso), mãe Majé Bassã, mãe Mirinha do Portão, mãe Runhó do Bogum, pai Procópio de Oxóssi (babalorixá Luis da Moriçoca) são vividos por eles mesmos ou por indivíduos que se empenham na consolidação da expressão cultural, artística e religiosa dos afrodescendentes no Brasil, e que levam para o cinema aspectos de seu cotidiano. Com emoção, eles participam da fita como que seguindo um comprometimento, emitindo vozes, jeitos, e reasseguram a verdade de uma luta; eles oferecem a memória dos ancestrais, e conferem elementos seus para a construção de uma história que é narrada pelos esforços, enfrentamentos, pertinácia e união com o Candomblé, com a resistência de um povo, de uma religiosidade e da cultura afro-brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMADO, Jorge. Entrevista. Jornal A Tarde. Salvador. 02-09-1977.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema Brasileiro: Propostas para uma história*. São Paulo: Editora Schwarcz, 2014.
- CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. São Paulo: Editora Paz e Terra. 1999.
- NASCIMENTO, Elisa Larkin. *O sortilégio da cor: identidade, raça e gênero no Brasil*. São Paulo: Editora Selo Negro. 2003.
- PARÉS, Luis Nicolau. *A formação do Candomblé: História e ritual da nação jeje na Bahia*. Campinas; Editora Unicamp. 2018.
- RAMOS, Guerreiro. *Introdução Crítica à Sociologia Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Andes Ltda. 1957.
- SCHWARCZ, Lilia. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira*. São Paulo: Editora Claro Enigma. 2012.
- SKIDMORE, Thomas E. *Preto no Branco: raça e racionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra. 1976.
- SODRÉ, Muniz. *Clara e Escuros: Identidade, povo, mídia e cotas no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Vozes. 1999.

XI - CINEMA, ARTE E HISTÓRIA

O ano de 2019 é para nós historiadores dos estudos visuais, um momento oportuno para aprofundarmos nossas reflexões sobre a importância de analisarmos produções imagéticas que contemplam assuntos sociais e políticos do nosso passado latino-americano. Principalmente quando esse balanço que fazemos se trata de nosso interesse interdisciplinar em desenvolver o campo de pesquisa de história e cinema. Por isso devemos incentivar o pesquisador a manter o contato com as antigas expressões iconográficas como desenhos, gravuras, pinturas que foram extraídas dos olhares exóticos de artistas estrangeiros, os quais foram os primeiros intérpretes de nossas experiências coloniais. Como também devemos nos debruçar com nossas inquietações aos expressivos objetos visuais figurativos, ou abstratos em formatos bidimensionais e tridimensionais, criados por membros de grupos das vanguardas artísticas e assim dedicarmos mais atenção às nossas produções audiovisuais. O objetivo de nosso contato com as fontes visuais é exercitar a nossa percepção na leitura das imagens e problematizarmos as representações dos artistas, fotógrafos e cineastas sobre as vidas cotidianas das populações de nosso continente. Nessa primeira década do século XXI, o campo de estudo de história e cinema proposto pelo historiador francês Marc Ferro, já completou seus cinquenta anos de existência. Apesar de já conhecida esta proposta, - a de tratar o filme como uma fonte documental sobre os eventos pretéritos -, mesmo com o passar dos anos e com o aumento do interesse de nossos pesquisadores por esse campo de pesquisa, ainda assim há uma relutância de grande parte dos historiadores em assimilar e incentivar essa prática no meio acadêmico brasileiro. É certo que há espaços nos simpósios, colóquios e seminários para a apresentação de trabalhos de análise histórica e estética de filmes, alguns de origens latino-americanas, contudo essa demanda é menor em vista aos trabalhos convencionais de análise das fontes escritas. A grande parte de nós historiadores precisa entender que o ser humano é um ser histórico e que tudo que a humanidade produz é passível de ser estudado pelo crivo histórico e historiográfico. Se para o historiador convencional de fontes escritas o que o interessa numa investigação, é a relação de tempo e espaço dentro de um evento ocorrido, para nós historiadores de audiovisual compreendemos a necessidade de também incluirmos mais um elemento nessa relação temporal-espacial, a análise do movimento das imagens. Esse é o momento de refletirmos a América-Latina como o lugar histórico na visão de diversos artistas, cada um desses observando os eventos em épocas diferentes, acompanhando e registrando com as lentes de suas câmeras todas as possíveis movimentações das populações nativas desse nosso inquieto e inquietante continente.

Coordenação: Paula de Castro Broda e Sérgio César Júnior.

“Imagens do (contra) fluxo da Cracolândia no documentário <i>Hotel Laide</i> ” André Massanori Okuma (Unifesp)	392
“Gênero fabular das animações cinematográficas sob nova perspectiva” Carla Lima Massolla A. da Cruz (Univ. Anhembi Morumbi)	397
‘A reconstrução cinematográfica das memórias, da feminilidade, dos afetos e do espaço no documentário <i>Torre das Donzelas</i> ” Elis Crokidakis; Ivana Grehs; Daniela Pastore	402
“Ponderações sobre o uso da música italiana nos cinemas cariocas (1905-1915)” Danielle Crepaldi Carvalho (USP)	408
“Um filme histórico, técnico, científico: as contribuições de Roquette-Pinto, Wasth Rodrigues e Edgar Brasil em <i>Inconfidência Mineira</i> (1948)” Lívia Maria Gonçalves Cabrera (UFF)	414
“O mistério do dominó preto: versões de Aristides Rabello e Cleo de Verberena” Marcella Grecco de Araujo (USP)	420
“Latino-americanos animados: sociedade e educação nos desenhos de Walt Disney e Nelson Rockefeller” Paula Broda (Unifesp)	425
“Paulo Emílio e as fontes não-filmicas na formação do cinema brasileiro” Rafael Morato Zanatto (UNESP)	431
“Mandonismo local: uma leitura do coronelismo na obra do cineasta Humberto Mauro” Sérgio César Júnior (UNIFESP)	436
“Últimas imagens de um naufrágio anunciado” Vanderlei Henrique Mastropaulo (USP)	438

IMAGENS DO (CONTRA) FLUXO DA CRACOLÂNDIA NO DOCUMENTÁRIO “HOTEL LAIDE”

André Massanori OKUMA
Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)
andreakuma@gmail.com

RESUMO

A presente comunicação pretende refletir sobre as diversas imagens que emergem das relações entre o Estado, mídias de massa, produção artística, movimentos sociais e os interesses imobiliários na região da Luz no centro da cidade de São Paulo, onde se localiza a área pejorativamente conhecida como “Cracolândia”. E no emaranhado destas imagens disseminadas à exaustão sobre o território, perceber como o documentário *Hotel Laide* (Debora Diniz, 2017) retrata a partir da linguagem audiovisual este território de maneira peculiar e humanizada em detrimento dos estereótipos e estigmas sociais difundidos pelos meios de comunicação em geral.

PALAVRAS-CHAVE: Cracolândia; Documentário; Mulheres.

RESUMO EXPANDIDO

Introdução

Esta comunicação é um recorte da dissertação de mestrado “Fluxo(s) da Luz: um emaranhado de feixes sobre a Cracolândia” defendida em abril de 2019 no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo, UNIFESP.

A pesquisa objetivou refletir sobre as diversas imagens que emergiram (e emergem) das conflituosas relações entre o Estado, população local e os interesses imobiliários na região da Luz no centro da cidade de São Paulo, região também conhecida como “Cracolândia”. Território este, atravessado entre o sensacionalismo midiático, promessas governamentais, denúncias dos movimentos sociais e ações artísticas, têm imagens construídas e desconstruídas continuamente, sobrepondo-se umas às outras formando um complexo palimpsesto.

A “Cracolândia”, portanto, tem sido exaustivamente exposta através de numerosos conteúdos produzidos ao longo das últimas décadas, seja nas redes de difusão televisiva, seja nas plataformas online difundidas em dispositivos portáteis. Forma, assim, uma constelação de imagens que tem sedimentado o imaginário coletivo sobre este território.

Neste sentido, a mídia de massa tem mostrado seus frequentadores e moradores basicamente de duas maneiras: como pessoas de boa índole que foram tragadas pelo território ao usarem crack, mas que com muito esforço pessoal conseguem se libertar do vício, ou como pessoas que perderam completamente sua capacidade de raciocínio, e somados aos traficantes de drogas do território (como os únicos existentes), são destituídos de humanidade e apresentados como a própria encarnação do mal, no sentido judaico-cristão inclusive. A “Cracolândia” torna-se, como veremos, um território de trevas espetacularmente midiatizado.

Em 2013, ao assumir a prefeitura de São Paulo, Fernando Haddad (PT), decreta o fim do projeto “Nova Luz”¹. Bastante pressionado através dos meios de comunicação a apresentar rapidamente uma alternativa à sociedade, surge então, no início de 2014 o Programa “De Braços Abertos”² com foco de ação no conceito de redução de danos, o programa ofertava trabalho de varrição das ruas e moradia em hotéis da região, além do tratamento de saúde e oficinas com atividades culturais, promovendo assim a permanência com certa dignidade de parte da população que vivia nesta região.

No contexto do “Programa De Braços Abertos”, entretanto, as imagens difundidas sobre a “Cracolândia” nos meios de comunicação de massa continuou da mesma forma. Uma rara exceção é o documentário Hotel Laide (Debora Diniz, 2017), no qual, analisaremos nesta comunicação.

Fluxo das Imagens

Antes de refletirmos sobre as imagens apresentadas em Hotel Laide, enquanto exceção à regra é relevante notar, como contraponto, a novela *Verdades secretas* (Walcyr Carrasco, 2015) produzida pela Rede Globo de Televisão como um emblemático exemplo audiovisual que contribuiu para a formação do imaginário coletivo sobre o território da “Cracolândia”.

Verdades Secretas foi sucesso de público e crítica à época de sua exibição. Na trama, a personagem Larissa, interpretada por Grazi Massafera é uma modelo veterana de uma conceituada agência. Com a diminuição de trabalho por causa da idade, precisa de dinheiro para sustentar a si própria e a mãe, o que acaba levando-a à prostituição de luxo. As dificuldades e a pressão que sofre no trabalho a conduzem cada vez mais ao consumo de drogas, chegando por fim ao crack. Mais adiante, junto com seu namorado também viciado, vai viver na “Cracolândia”.

Na telenovela, a imagem da “Cracolândia”, gravada em um estúdio no Rio de Janeiro, é apresentada sob uma fotografia soturna e tons frios, ora azulados, ora esverdeados, acentuando o drama das cenas, com enquadramentos fechados e obscuros, que causam inevitavelmente uma sensação claustrofóbica e angustiante. É um cenário infernal, no sentido cristão do termo. Na “Cracolândia” ficcional a telenovela apresenta um universo altamente hostil e melancólico, que, permeado por delírio e violência está completamente à deriva do poder público. Este cenário, entretanto, pouco se relaciona com a “Cracolândia” real, que é suportada por diversos órgãos públicos, como o Programa “De Braços Abertos” em vigor naquele período.

O espectador empático com a personagem (que é uma rara exceção dentre a população que

¹ O projeto Nova Luz foi apresentado na gestão Serra-Kassab (PSDB/PSD, 2005-2012), que através de um plano de concessão urbanística, transferia para a iniciativa privada o controle imobiliário do território da Luz, Santa Ifigênia, Campos Elíseos e Bom Retiro, sob o discurso de requalificação do território, a partir da modernização e crescimento econômico da cidade pelo imbricamento dos setores imobiliário e financeiro, “promovendo assim” a cultura, turismo, gastronomia e moradia, muito foi dito e escrito sobre este projeto, recomendo a leitura da tese “A fronteira infernal da renovação urbana no centro de São Paulo” (2017) de Guilherme Petrella, no qual propõe uma reflexão bastante aprofundada sobre este projeto.

² Disponível em <<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/saude/DBAAGO2015.pdf>> Acessado em 20/02/2019.

frequenta a “Cracolândia”) é levado a desejar sua salvação, ao mesmo tempo em que desenvolve profundo desprezo pelos outros frequentadores do local, apresentados como pessoas com ou distúrbio mental, ou como estupradores e traficantes. Não por acaso, em pesquisa realizada posteriormente a exibição da novela, 72% da população³ não acreditava na eficácia do “De Braços Abertos”, concordando com a repressão policial e a internação compulsória dos usuários pelo Estado. Além de acreditarem no “poder divino”, isto é, na recuperação dos que se arrependem e se esforçam para mudarem de vida. Isto é inclusive, o desfecho da novela, no qual a personagem Larissa pede ajuda para um voluntário de uma igreja evangélica que distribuía lanches na “Cracolândia”, e este prontamente a ajuda, levando-a para uma clínica de tratamento gerida por esta organização.

Contrafluxo das Imagens

Hotel Laide é um documentário curta-metragem de 2017, produzido no mesmo período de *Verdades Secretas* (2015), retrata o cotidiano de mulheres quem tem trajetórias entrelaçadas pelo contexto da “Cracolândia”, tendo o hotel como centro catalisador deste encontro. São elas, Angélica Alves usuária de crack acolhida no “Programa De Braços Abertos” e recém-hospedada no hotel, Brenda Bracho, mulher trans também beneficiária do Programa municipal e funcionária do hotel, Dona Laide, a dona do Hotel e Carmem Lopes, assistente social do programa.

Dirigido por Debora Diniz e financiado com recursos do Ministério da Saúde, o documentário mostra uma “Cracolândia” para além da névoa da “guerra às drogas” que recobre os interesses imobiliários e financeiros que vem definindo os rumos da região. Em matéria no Jornal Folha de São Paulo na época de seu lançamento⁴, Diniz, que também é antropóloga, comentou que teve de negociar com os “líderes locais” para conseguir autorização para gravar, pois, não queria utilizar o recurso da “câmera escondida”.

O resultado é um filme que transborda a partir de suas imagens uma outra *Cracolândia*, como é possível perceber quando o filme apresenta a assistente social Carmem Lopes e Angélica Alves em um radical contraste de enquadramento e estética da imagem das câmeras de vigilância mostradas na cena inicial, a câmera da cineasta conduzida na mão, dá um aspecto orgânico a imagem que trepida a cada passo e respiração de seu operador, acompanha frontalmente as duas em um percurso entre a tenda do programa e o hotel, em um enquadramento em plano conjunto com as duas ao centro, a proximidade do quadro gera natural empatia sobre elas. Ao fim do percurso as duas entram no Hotel, lá é apresentada a dona Laide e Brenda Bracho.

A decoração do hotel é bastante excêntrica, as paredes são coloridas, há muitos vasos de flores e as paredes são preenchidas quase que completamente por centenas de quadros de pinturas, fotografias, cartazes e etc. Apesar do (ou por causa do) excesso de elementos decorativos, o hotel, em contraponto com o que é mostrado sobre a *Cracolândia*, é um ambiente acolhedor, o

3 Disponível em <<http://arte.folha.uol.com.br/graficos/RNFRM/?w=620&h=350>> acessado em 23/07/2018.

4 Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/05/1885726-documentario-mostra-vida-de-usuaria-de-crack-em-pensao-na-cracolandia.shtml>> Acessado em 20/02/2019.

efeito visual da decoração nos transporta para um ambiente fabuloso, com um cenário de algum filme do Almodóvar. Angélica agora tem um lugar para dormir.

No filme uma sequência chama atenção, Dona Laide sai do hotel utilizando um elegante casaco vermelho, com um carrinho de bebê rosa onde está sua neta de aproximadamente 1 ano de idade, caminham pela rua atravessando o *Fluxo*, a cena em plano sequência, mostra em plano aberto todo o percurso, durante o trajeto, as pessoas na rua começam a gritar “Olha o anjo!” Este é uma espécie de regra do *Fluxo*, em que os usuários ao avistarem uma criança, avisam os outros usuários para que todos escondam seus cachimbos para que a criança não os veja no ato de consumo de drogas. Tal cena, ao mostrar um código de ética entre as pessoas do território para preservar a criança é intrigante.

Uma outra questão latente no documentário é a total presença de mulheres⁵ no filme, da assistente social à neta da dona do hotel, que, dirigido também por uma mulher, as imagens que emergem do filme exalam uma atmosfera acolhedora em que a cumplicidade mútua entre as personagens sedimenta uma profunda sensação de vínculo e pertencimento, a mulher negra, a travesti, a criança, a trabalhadora, a proprietária, todas estão juntas no mesmo barco, o mesmo território permeado pela violência, o filme apresenta um universo afetuoso e ao mesmo tempo forte, sobre uma necessidade primordial e pouco falada sobre a questão da mulher no contexto da rua e consequentemente da *Cracolândia*.

Sabemos que viver na rua, para as mulheres, implica a necessidade de construírem relações que assegurem a viabilidade da sua vida cotidiana. Sozinhas elas estão muito mais vulneráveis às violências da rua. Por isso, muitas vezes se envolvem em relações violentas e/ou abusivas para assegurar a sua sobrevivência. É consensual que as ruas da cidade não oferecem segurança a nenhuma mulher, todos os dias os assédios e estupros ocorrem em locais públicos. Assim, àquelas mulheres que vivem na rua estão muito mais suscetíveis a estas formas de violência. Situação que ainda é pior para as lésbicas, bissexuais, travestis e transexuais. (MARQUES, 2017, p. 51)

O filme, portanto, apresenta uma outra *Cracolândia* possível, principalmente através do Programa “De Braços Abertos”, feminina e feminista baseada na sororidade.

Conclusão

Nos produtos audiovisuais citados nesta comunicação, a figura da mulher se sobressai ainda que em relações diametralmente opostas, no caso de *Verdades Secretas* a personagem de Massafera é uma mulher branca de classe média solitária e vítima das drogas, e em *Hotel Laide*, as mulheres são diversas, coletivas e fortes.

É certo que o “Programa De Braços Abertos” tenha suas limitações e contradições, porém, o filme mais do que uma eventual propaganda do Programa, revela um microcosmo deste tempo-espacço que transborda as questões relativas às drogas e às políticas públicas que permeiam este

⁵ Ainda que segundo pesquisa, a *Cracolândia* tenha em seu público frequentador uma porcentagem de 34% de mulheres. Disponível em <<http://www.desenvolvimentosocial.sp.gov.br/a2sitebox/arquivos/documentos/1685.pdf>> Acessado em 20/02/2019.

contexto.

Hotel Laide, o espaço físico, é de certa forma uma alegoria da Cracolândia, por fora e de longe pode parecer decadente, mas por dentro, é um espaço intensamente carregado de sentimento e vida, na qual, *Hotel Laide*, o filme, através da cumplicidade da câmera com suas personagens e com o território pôde apresentar de maneira efetiva uma Cracolândia outra, humana e ainda mais complexa.

Em março de 2017 o Hotel Laide pegou fogo incendiado por causas ainda desconhecidas e posteriormente fechado. Ao longo do mesmo ano, o “Programa De Braços Abertos” foi sendo desmobilizado e por fim encerrado pelo então prefeito João Doria (PSDB). Em 2019 o governo Bolsonaro decreta o fim da política de Redução de Danos, colocando a abstinência e as Comunidades Terapêuticas religiosas como a principal forma de tratamento de dependência química enquanto política pública. A “Craçolândia” ainda (re)existe e de suas fissuras pouco visíveis, sob a névoa do espetáculo, exala uma imanente carga de afeto.

BIBLIOGRAFIA

- BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito da História. In: Magia, Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas, Vol. 1, São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BUCHER, R. e OLIVEIRA, S.R.M. O discurso do “combate às drogas” e suas ideologias. Rev. Saúde. Pública, 28: 137-45, 1994.
- COSTA, Roberta Marcondes. Mil Fitas na Cracolândia: Amanhã é Domingo e a. Craco Resiste. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-Graduação Culturas e Identidades Brasileiras, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017
- D'ANGELO, Helô. Em 'Hotel Laide': a Cracolândia narrada de dentro. Revista Cult. 12 jun 2017. Disponível em <<https://revistacult.uol.com.br/home/em-hotel-laide-a-craçolandia-narrada-de-dentro/>>. Acessado em 26/06/2019.
- FRUGOLI JR, Heitor. Territorialidades e redes na região da Luz IN: Pluralidade Urbana em São Paulo: vulnerabilidade, marginalidade, ativismos. Org. Kowarick, Lucio e Frugoli Jr, Heitor. São Paulo: Editora 34, FAPESP, 2016.
- KARA JOSÉ, Beatriz. Políticas culturais e negócios urbanos: a instrumentalização da cultura na revitalização do centro de São Paulo (1975-2000). São Paulo, Annablume, 2007.
- MARQUES, Helena Duarte. Mulheres vítimas da velha guerra e da Nova Luz. IN: Direito à Cidade: uma outra visão de gênero . Instituto Brasileiro de Direito Urbanístico – IBDU - São Paulo: 2017.
- MELLO, Daniel. O Crack não existe. Le monde Diplomatique. 13 jun 2017. Série especial: Cracolândia SP. Disponível em <<http://diplomatique.org.br/o-crack-nao-existe/>> Acessado em 26/06/2019.
- MENEZES, Letícia Ferreira. Entre a saúde e a repressão - políticas públicas na região da 'Craçolândia' SP. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo Faculdade de Saúde Pública, 2016
- RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: EXO experimental org; Editora 34, 2009. 2 ed.
- RUI, Taniele. Corpos abjetos: etnografia em cenários de uso e comércio de crack. Tese de Doutorado. UNICAMP, Campinas, 2012.
- Audiovisual**
- HOTEL Laide. Direção: Debora Diniz. Itinerante Filmes. 24 min, cor. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=05ZEhEEINwY>> Acessado em 26/06/2019.
- VERDADES Secretas. Direção: Allan Fiterman, André Barros e Mariana Richard. Rede Globo de Televisão. 2015.

GÊNERO FABULAR DAS ANIMAÇÕES CINEMATOGRÁFICAS SOB NOVA PERSPECTIVA

Carla Lima Massolla A. da CRUZ

Doutoranda em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi
carlamassolla@gmail.com

RESUMO

A animação é classificada como um gênero cinematográfico, quando referida pelos recursos midiáticos utilizados na sua produção. Contudo, quando abordamos o aspecto comunicativo, a genericidade é apropriada segundo os aspectos da linguagem da narrativa, e requer a ocorrência de enunciados relativamente estáveis, formações linguísticas que se movimentam em direção a uma regularidade de especificidades. Neste trabalho temos por objetivo realizar a análise de animações que surgiram em um ambiente transmidiático e que embora contemplam narrativas com características do gênero fabular, também apresentam um vínculo histórico-social, no qual é possível evidenciar um humor que intercambia entre a crítica e a ironia. São produções cuja construção de sentidos é articulada sob uma nova perspectiva, sem referência de tempo, lugar e padrões definidos de valores, mas dentro de uma circunstância de harmonia social.

PALAVRAS-CHAVE: animação; gênero fabular; humor-crítico, cinema.

RESUMO EXPANDIDO

É comum encontrarmos a animação classificada como um gênero cinematográfico, como podemos visualizar nos apontamentos do IMDb e na abordagem de alguns teóricos. E, se pensarmos no sentido dos recursos midiáticos utilizados, tal conceituação é pertinente, uma vez que é possível a caracterização de similaridades nos processos de produção. Contudo, quando abordamos o aspecto comunicativo, os recursos utilizados para elaboração do produto físico não determinam a genericidade, uma vez que, para formação de um gênero, segundo Bakhtin (2003), é necessária à ocorrência de enunciados relativamente estáveis, formações linguísticas que se movimentam em direção a uma regularidade de especificidades.

Essa relativa estabilização acontece através do uso da linguagem em interações concretas. No entanto, mesmo definidos como tipos relativamente estáveis de enunciados, os gêneros também carregam um caráter flexível e plástico.

Altman (2000, p.34), que concebe o gênero sob o viés da linguagem, classifica como gênero a ideia que norteia todos os filmes, uma vez que está por trás de qualquer percepção de que temos deles. Para ele, os filmes são parte de um gênero como as pessoas pertencem a uma família ou grupo étnico. Basta citar um dos gêneros ocidentais clássicos como comédia, musical, terror, ficção, que até mesmo o espectador mais casual já possui certa imagem mental dos aspectos que serão utilizados na construção destes tipos de narrativas.

Todavia, a classificação em gêneros não é um processo simples, depende de um conceito

complexo e de múltiplos significados. Ao analisarmos os gêneros sob a perspectiva da construção de sentidos, predominantes nas narrativas, verificamos uma proximidade com um sistema similar ao das narrativas das obras literárias, pois existem relações necessárias e não arbitrárias entre as partes constitutivas dos sentidos. De acordo com Todorov (2010, p.84), quando conhecemos a estrutura da obra literária, também deveríamos poder, a partir do conhecimento de um só traço, reconstruir todos os outros. Também seguindo a distinção dos traços na elaboração das narrativas que os primeiros gêneros cinematográficos surgiram, como uma extensão do estudo dos gêneros literários (ALTMAN, p.33, 2000).

Mas, a linguagem cinematográfica oferece novas possibilidades ao processo comunicacional, entre elas, como postula Stam, o diretor pode articular os recursos discursivos da narrativa e produzir um novo tom. Sendo assim, a direção que conhece os recursos discursivos, bem como as particularidades dos gêneros, pode pela criatividade, ou por uma intenção prévia, elevar ou vulgarizar um gênero, revigorar um gênero exaurido, instilar um novo conteúdo progressista em um gênero conservador ou parodiar um gênero para provocar humor. Deslocamo-nos, desse modo, do campo da taxonomia estática para o das operações ativas e transformadoras (STAM, 2003, p. 151). Nesta perspectiva, a partir do contexto sócio histórico e por meio das produções elaboradas no mercado de animações, se percebe diferentes realidades e visões de mundo diversas, que pode embutir a vivência e a experiência particular de quem às produzem. O espectador, por sua vez, fica submetido a uma imagem articulada pelos recursos comunicacionais, que criam e recriam significados de acordo com a realidade social que se deseja passar. Neste cenário, a comunicação não pode mais significar somente uma transmissão de informações, é a produção de sentidos, a negociação de significados, que transformam e elevam o processo de informação a um processo comunicacional, fazendo com que a comunicação seja muito melhor entendida como constitutiva, composta por vários elementos, fenômenos e práticas sociais.

Uma análise comparativa das animações cinematográficas do século XXI, em relação às do século XX, vai evidenciar não somente uma atualização na linguagem das novas narrativas, como também o surgimento de outro estilo de animações, nas quais toda a arquitetura que envolve a produção e a compreensão dos sentidos lhes agrega um humor vinculado ao raciocínio crítico sócio-histórico. Verificamos assim, que parte das animações cinematográficas do gênero fabular adotaram um novo estilo, nas quais a ironia ganha maior destaque, assim como os novos processos interativos, que concebem uma multiplicidade de vozes nas formações discursivas e nas formações comunicacionais.

Talvez pela influência literária ou pela simplicidade das primeiras narrativas, até pouco tempo atrás, não se questionava se a animação não deveria ser considerada como mais um gênero cinematográfico, ao lado do romance, ficção e documentários, entre outros. No entanto hoje, com a complexidade das atuais narrativas, não cabe mais reduzir a amplitude do discurso das animações a um enquadramento específico conferido a um gênero, pois, da mesma forma que nos títulos filmados, as produções animadas também se manifestam em uma diversidade de gêneros

cinematográficos, razão pela qual a animação passou a ser definida como uma “linguagem de mil possibilidades” (ROMANO, 2017, p.1).

O conceito de gênero da linguagem é uma terminologia muito discutida e oscila entre as diferentes formas de discurso social e de processos interativos. Bakhtin (2003), que se dispôs a abordar detalhadamente o assunto, optou pela classificação de gêneros do discurso. E, como as relações humanas são complexas, ininterruptas e sujeitas a constantes mudanças, os gêneros que se constituem a partir das atividades humanas, consequentemente, irão refletir as mudanças histórico-sociais. Sob esta perspectiva os elementos melodramáticos podem ser evidenciados nas diferentes características dos gêneros e subgêneros, como por exemplo, nos filmes de *gangsters*, nas quais as circunstâncias revelam progressivamente as características das pessoas da região oeste que são trazidas para a cidade, um estilo que pode ser identificado também no cinema negro, no qual os grupos enfrentam a lei ou se enfrentam.

Nos filmes de ficção os argumentos levantam situações com probabilidade científicas e o melodrama surge no processo de descoberta do desconhecido. Diferente dos filmes de terror, no qual os assassinatos melodramáticos pertencem a Terra e os telespectadores têm mais informações sobre o criminoso do que os próprios personagens. Já nos filmes de guerra, observamos geralmente uma propaganda sobre as façanhas dos vencedores, e por isso, os aspectos melodramáticos são identificados nas vitórias da jornada dos heróis. Ao contrário dos filmes de tragédia, nos quais a natureza melodramática ganha força no isolamento físico e mental dos personagens. Embora tendo como base a família, novas possibilidades foram introduzidas nos melodramas da atualidade. Christine Gledhill (apud ALTMAN, 2000, p.34), aponta questões da intervenção feminista e as tentativas, em grande parte frustradas, de se reconectar a teoria do cinema às raízes históricas do melodrama teatral. Enquanto o melodrama nos estudos do cinema enfatiza principalmente o lado feminino doméstico, o gênero teatral de melodrama está focado na ação e situações de perigo. Enquanto o engajamento do melodrama do cinema permaneceu enraizado no modelo de melodrama familiar.

No final das décadas de 1980 e 1990, teóricos como: Linda Williams, Steve Neale, Rick Altman e Christine Gledhill, começaram a investigar os usos do melodrama durante o período da Hollywood clássica, a fim de encontrar provas do termo utilizadas para descrever os filmes identificados como melodrama. Em função disso, muitos debates surgiram em torno da noção de gênero no cinema, baseados na indústria e categorização. Para Rick Altman (2002, p.35) a abordagem de Neale sobre o gênero sugere uma dependência da classificação industrial, o que limita as maneiras pelas quais os filmes podem ser lidos e compreendidos. Altman observa que a pesquisa de Neale é baseada em um estudo da imprensa especializada e não da própria indústria do filme, que Neale parece considerar como intercambiáveis. Sendo assim, rejeita a ideia de Neale de depender da classificação industrial como forma de identificar gênero, Altman argumenta que as interpretações do cinema não podem ser limitadas por fatores industriais.

Nesta perspectiva, a partir do contexto sócio histórico e por meio das produções elaboradas no mercado de animações, se percebe diferentes realidades e visões de mundo diversas, a partir da vivência e experiência particular de quem as produzem. O espectador, por sua vez, fica submetido a uma imagem articulada pelos recursos comunicacionais, que criam e recriam significados de acordo com a realidade social que se deseja passar. Neste cenário, a comunicação não pode mais significar somente a transmissão de informações, é a produção de sentidos, a negociação de significados, que transformam e elevam o processo de informação a um processo comunicacional, fazendo com que a comunicação seja muito melhor entendida como uma linguagem composta por vários elementos, fenômenos e práticas sociais. Portanto, partindo do pressuposto de que a sociedade na qual vivemos é dinâmica e interativa, reconhecemos também que surgem exigências para que o conhecimento seja concebido dessa mesma forma, se inicia um processo interminável de constante construção, confronto e transformação dos significados.

Conforme Mascarello (2006), “essa é a mais interessante aplicação do conceito de pós-modernismo ao cinema: designar o que foge às classificações tradicionais da teoria” (MASCARELLO, 2006, p.363). Pois o filme resgata o passado, transformando o que antes era velho em novo, porém respeitando seu significado original. De uma forma nostálgica, traz para os dias de hoje o que já passou pelo cotidiano. Para Hutcheon (1991), “o passado realmente existiu, mas hoje só podemos ‘conhecer’ esse passado por meio de seus textos e aí se situa seu vínculo com o literário” (HUTCHEON, 1991, p. 168). Não se preocupa diretamente em demonstrar o tempo e o espaço, pois a preocupação está voltada em mostrar aquilo que está sendo representado e seu significado. É uma visão voltada à heterogeneidade, às diferenças, à despreocupação com a visão geral do mundo. A valorização do incomum, do não permitido ou, até mesmo, daquilo que é excluído e considerado como impuro. Segundo David Harvey (1993, p. 19), as composições pós-modernas privilegiam a heterogeneidade e a diferença como forças libertadoras na redefinição do discurso cultural. Há a fragmentação, a indeterminação e a intensa desconfiança de todos os discursos universais, pois dialogam com usos e costumes atuais, apresentam verossimilhança com contextos histórico-sociais e introduzem não somente vozes de celebridades, como também traços estéticos e características de suas personagens. As animações atuais surgiram em um ambiente transmidiático, que evidencia pela produção de presença dos personagens e a ambiência da contemporaneidade, o desenvolvimento de narrativas que agregam características do gênero fabular, mas também representam um contexto histórico-social, no qual é possível evidenciar um humor que intercambia entre a crítica e a ironia e constrói, sem referência de tempo, lugar e padrões definidos de valores, mas que define circunstâncias de harmonia social. Mesmo que haja uma junção de diferentes gêneros, hibridização, os títulos evidenciam o perfil de um novo estilo de animações.

Enfim, identificamos que sob os aspectos da pós-modernidade, ou contemporaneidade, já que as novas animações cinematográficas refletem a realidade de uma sociedade que busca maior velocidade, clareza e qualidade das informações. Razão pela qual as narrativas incorporam traços de diferentes gêneros, veiculados em diversos espaços e que desencadeiam novas

possibilidades de construção da linguagem, um novo modelo de interação com o mundo e novas possibilidades na construção e uso do conhecimento. Seja pela generalização do uso, por suas peculiaridades ou pelas possibilidades de revisão de conceitos, a necessidade de análise dos gêneros audiovisuais ganhou relevância na atual conjuntura, até por conta do uso assertivo da linguagem nas ferramentas de tecnologia virtual, nos processos de aprendizagem e na própria percepção de mundo. Potencializadas pelo contínuo avanço tecnológico, às produções cinematográficas alcançaram maior amplitude na apresentação da magia do mundo fantástico, face às especificidades do humor crítico, à construção da ambiência, e à atmosfera em que se desenvolvem, progressivamente conquistam um espaço cada vez maior entre espectadores jovens e adultos. Os títulos passaram a refletir temáticas, que espelham verossimilhança com determinados contextos sócio-políticos e diferente culturas, e que, somados a demonstração de presença dos personagens, incorporam o perfil de alguns ícones e atualizam o desenvolvimento de novas maneiras de comunicação, que respondem às necessidades e exigências da contemporaneidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTMAN, R. *Los Generos Cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000.
- BAKHTIN, M. M. *Estética da criação verbal*. Tradução do russo por Paulo Bezerra. 4a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.
- MASCARELLO, F. (Org.). *História do Cinema Mundial. Cinema Hollywoodiano Contemporâneo*. Campinas: Editora Papirus, 2006.
- ROMANO, A. *Animação: Gênero ou Linguagem?* 2017. Disponível no site: <http://kinoforum.org.br/criticacurta/animacao-genero-ou-linguagem/>. Acesso em 02 out. 2018.
- TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Correa Castello, M. C. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

A RECONSTRUÇÃO CINEMATOGRÁFICA DAS MEMÓRIAS, DA FEMINILIDADE, DOS AFETOS E DO ESPAÇO NO DOCUMENTÁRIO “TORRE DAS DONZELAS”

Elis CROKIDAKIS
eliscrokidakis@yahoo.it

Ivana GREHS
ivana@portaldeitaipu.com.br

Daniela PASTORE
danielapastore@gmail.com

RESUMO

O documentário *Torre das Donzelas* de Susanna Lira, remete ao período da mais recente ditadura militar do Brasil (1964 a 1985), fazendo uma espécie de experimento através da reconstrução física do espaço da Torre a partir de desenhos e narrativas das personagens reais que constituem essa história do país. Ali, então, podemos ver as relações que se desenvolvem entre as personagens, suas lembranças, afetos, a dor, o encarceramento, o papel feminino na luta e o contexto histórico que permeia a narrativa.

Nesse trabalho coletivo seguiremos a metodologia do filme, nos apropriando da narrativa e dos aspectos espaciais ou não, que constituem a formação da subjetividade. Daremos ênfase às mulheres que viveram naquele espaço, à memória como elo entre espaço real e espaço cênico da película e ainda sua interferência na relação com a história. Nossas referências perpassam por Walter Benjamin, Zigmund Bauman, Andreas Huyssen, Gaston Bachelard, além de um quadro de referências artísticas.

PALAVRAS-CHAVE: Ditadura Militar; Cinema; Memória.

RESUMO EXPANDIDO

A Torre das Donzelas

As relações entre história e imagem, memória e representação no contexto histórico da ditadura militar brasileira (64-85) são assuntos que vêm sendo atualmente retomados, já que são muitas as faces dessa história. Entretanto nosso trabalho propõe ir além do que grande parte dos livros escolares expõem. Falaremos da história que não ganha voz nos livros, de personagens que foram marginalizadas pela versão dos vencedores.

Tomando como base o que diz Walter Benjamin sobre o conceito de história, nos deparamos com essa que na verdade é a história de quase todas as mulheres que participaram de qualquer luta política, e como essas personagens assumem diante da história oficial um caráter marginal, já que o discurso dominante é masculino.

O filme que nos dispomos a analisar, *Torre das Donzelas* (Susanna Lira, 2018), talvez seja na prática a concretização, no campo da arte, do ato de contar uma história que ficou escondida

durante todos esses anos. O que ele nos conta é algo que ultrapassa a veia investigativa do historiador tradicional e atinge diretamente um campo que podemos chamar de “catártico histórico” e talvez sugira uma espécie de catarse feminina, tendo em vista seus personagens principais.

Mas onde essa teoria se insere? Para usar a frase pergunta de Lilia M. Schwarcz, o que para nós, principalmente mulheres no século XXI, interessaria recuperar dessa história para promover essa catarse? É isso que pretendemos responder no desdobramento desse artigo.

A partir da *Torre das donzelas* a história do Brasil e das mulheres que lutaram por um regime democrático ficou finalmente visível, pois pela primeira vez às mulheres foi dada voz para dizer o que pensavam e mais, o que sentiam. Não se trata de resgatar o que foi a luta contra o regime antidemocrático, mas de mostrar as técnicas para sobreviver a ele, o que é muito mais difícil.

As mulheres presas na Torre, local do presídio Tiradentes, em São Paulo, onde presas políticas eram encarceradas, precisavam ali não se deixar morrer, não delatar seus companheiros, continuar existindo apesar de todas as adversidades, que consistiam em se retirar delas tudo: a dignidade ao ser violentadas física e psicologicamente, os filhos, a liberdade.

O filme, então, busca através de sua forma estética, com a recriação do espaço, dar ensejo a toda uma possibilidade de emoções. Não se trata de um relato de fatos grandiosos e fantásticos, mas de um relato cuja emoção é o principal ingrediente e é justamente pela emoção que o espectador é fisgado. Nessa narrativa temos acesso a impressão de cada uma, a história individual e a ressignificação que cada uma fez sobre o que viveu para poder sobreviver às inúmeras atrocidades.

Diante desse fato, nos parece que mais importante que contar é dar visibilidade a uma reelaboração dessa História de um passado recente e como ela pode fazer a diferença no presente. Contar essas histórias hoje, depois de um período de democratização e uma recente tangente no abismo, que atualmente nos encontramos, nos faz pensar que, infelizmente, tudo que se viveu não foi de fato explicitado, ou se foi, não foi deveras compreendido.

Não condiz com a nossa investigação usar um discurso “apenas” de palanque, mas necessitamos, entretanto, nos empossar dele para que nos ouçam, já que na sociedade moderna temos uma multiplicidade de meios de comunicação. Mesmo assim, só é ouvido aquele que tem espaço dentro de uma ordem de discurso, que é aquela abraçada pela mídia. Não é dizer o que querem que digamos, mas é de dentro dessa ordem miná-la, sem que haja um esvaziamento da voz.

Desde que as mulheres começaram sua luta como sujeitos de direito, dentro de uma sociedade somente regida por homens, percebemos que o movimento foi de ganhos e retrocessos. Muitas vezes as mulheres são tão mal entendidas na sua essência que elas mesmas não se defendem. Nesse sentido é que o filme *Torre das Donzelas* é, de uma forma diferente, mais do que um simples documentário sobre a prisão de mulheres. Ele apresenta com sutileza o que é ser mulher

dentro de uma prisão, o que é ter a sua essência de mulher violada por conta de sua ideologia política, por ser diferente em seus ideais de vida e de conhecimento e, justamente por isso, é que toda essa história foi quase esquecida.

Gestalt da narrativa

A destruição da torre, em 1972, foi mais um dos tantos atos de apagamento da história da desumanidade de líderes políticos no Brasil. Queimar arquivos, implodir prédios, enterrar corpos ou objetos pode ter uma série de motivos: esconder uma atitude vergonhosa ou impedir futuras comprovações e retaliações. O fato é que a lembrança da dor sempre retorna como um espectro sombrio e que, imantada às lembranças de outros, é capaz de reconstruir o passado sob a luz das percepções e da memória coletiva. O cinema é capaz de dar forma a estas percepções. Segundo Bergson "...não há percepção que não esteja impregnada de lembranças".

O documentário *Torre das Donzelas* nos apresenta mais do que um compilado de relatos, em tom de desabafo, da experiência brutal vivida por mulheres que tiveram a coragem de enfrentar o governo antidemocrático que se estabeleceu no país, nos permite reviver as memórias que elas trazem para o presente. Nessas histórias, afloradas após 40 anos nas vozes das próprias mulheres que foram caladas, ecoa não só a emoção e o sentimento de amizade e solidariedade umas com as outras, mas também a reflexão que só é possível com um distanciamento temporal.

Para a construção do roteiro, Suzanna pareceu deixar as protagonistas livres nesse exercício de rememoração. Assim como a cena em que elas aparecem com agulhas de tricô, linhas e bordados em meio ao espaço cenográfico da Torre, o filme se desenrola e vai sendo alinhavado de forma delicada e natural, respeitando os limites do que se pode lembrar da dor e do sofrimento. Como nos lembra a professora e historiadora Ecléa Bosi: "A memória oral também tem seus desvios, seus preconceitos, sua inautenticidade, (...) Esquecimentos, omissões, os trechos desfiados de narrativa são exemplos significativos de como se deu a incidência do fato histórico no quotidiano das pessoas". Os depoimentos e as lembranças hesitantes que elas apresentaram foram respeitados em suas individuais percepções ao longo do documentário.

O espaço cenográfico, criado para este reencontro catártico e para grande parte das cenas e dramatizações, foi elaborado a partir das descrições e dos desenhos do que cada uma conseguiu lembrar. As partes foram somadas e neste esforço de memória coletiva foi concebido o cenário. Os vazios e os detalhes inacabados de uma obra em construção fazem parte dos lapsos de memória, da própria incompletude do que se pode reviver. Esses vazios são preenchidos pela imaginação do espectador do filme, que ao ouvir a narrativa é capaz de acomodar as percepções e dar-lhes sentido, como no filme *Dogville*, do diretor Lars von Trier, que também ambienta sua dramaturgia em um cenário que se constrói na mente do espectador. Neste exemplo, para evitar chocar demais pela violência psicológica da história, mas no caso de *Torre das Donzelas*, por respeitar as brechas da memória.

Logo nos primeiros minutos do filme acompanhamos o esforço das mulheres na rememoração de como era a torre, pelos traços inseguros do giz sobre a lousa e através de uma lente generosa

e compassiva que parece compreender que a memória vem surgindo aos poucos, e que se alimenta desse próprio exercício do recordar. O desfoque da imagem representa a hesitação e a dúvida e o close exagerado enfatiza a fixação no detalhe.

Grande parte da atmosfera delicada deste documentário que, afinal, trata de prisão, tortura e repressão, deve-se às soluções fotográficas adequadas a essa linguagem sutil. O diretor de fotografia Tiago Tambelli lança mão de grandes *close-ups* procurando essa empatia com as depoentes, o desfoque ressalta o caráter de desabafo emocionado e os desvios de câmera parecem gestos de constrangimento pelo que está sendo rememorado. As imagens das lembranças, borradadas pelo tempo, são traduzidas por uma câmera que se esconde por entre os panos transparentes do cenário, mas não uma câmera tímida, é mais um olhar respeitoso e furtivo, na espreita de uma próxima lembrança.

Uma panela é colocada no chão, no meio do cenário do que elas chamam o “celão”. Uma goteira vai enchendo de água esta panela. Enquanto ouvimos um depoimento sobre as torturas, e assistimos sutis dramatizações dessa dolorosa lembrança, há um corte com o enquadramento zenital do utensílio redondo, uma imagem que evoca o útero, o aquoso, o feminino. Sugerindo de onde vem a resistência, a força pra sobreviver e vencer. A passagem de cena é delicada na sua forma fotográfica deixando o caráter ríspido e doloroso para a sonoplastia que, nestes momentos que evocam a tortura, são os sons de grades fechando, cadeados batendo e ecos desconfortáveis.

O som da tortura

Todos estes sons estão bem nítidos na trilha sonora do documentário, principalmente nas cenas dramatizadas. Eles tendem a enfatizar o incômodo e desconforto no público, como por exemplo o som de canecas de metal sendo agitadas contra as grades pelas prisioneiras, enquanto envolvem o espectador naquela realidade das personagens.

A presença feminina no filme não se restringiu à sua narrativa, a sensibilidade das mulheres perpassou os diversos departamentos da produção, se estendendo também à elaboração do desenho de som e na definição da estética sonora adotada, que foi construída a partir da montagem de Célia Freitas. As trilhas musicais compostas por Flavia Tygel também são de extrema importância na construção dramática e na forma que as emoções do espectador são conduzidas durante as cenas.

As composições originais se dividiram em duas diferentes sonoridades: além dos temas musicais, que contam com os mais diversos instrumentos e sonoridades, há uma camada sonora mais contínua e ruidosa, criando uma textura que ambienta grande parte das cenas do filme.

Esses sons se assemelham ao timbre do giz riscando o quadro, som muito recorrente durante todo o filme, quando as donzelas desenham os resquícios de suas memórias sobre o local. A partir desta sonoridade foi construída essa camada da trilha, sempre com sons mais contínuos e poucas variações harmônicas, sintonizados em notas e frequências que geram uma tensão

constante.

No início do filme a música entra de forma mais sutil, construída a partir de poucos instrumentos e poucas notas, sempre longas e contínuas, sendo acompanhada por sons das exibições das manifestações durante a ditadura militar; neste som, em contraste com a linearidade da música no momento, ocorre uma grande variação dinâmica, principalmente quando ouve-se bombas e tiros. Um violão dedilhado torna a música mais presente quando a história começa a ser ilustrada em texto nas imagens, e vai pontuando as falas das ex-prisioneiras, que começa com o depoimento da ex-presidente Dilma. A docura e delicadeza do som do violão pontua falas bem duras, de certa forma confortando o espectador diante de tantas barbaridades.

Na orquestração da trilha foram incluídos outros instrumentos de cordas com essas mesmas características, porém não muito usuais, como charango, viola da gamba e oud, instrumentos regionais de diferentes origens, mas que trazem essa atmosfera mais leve à trilha e geralmente estão presentes em contraste com o peso do que está sendo contado pelas donzelas. Em outros momentos a música fica mais tensa e intensa, com cordas tocadas com arcos ou guitarras tocando melodias mais ácidas e dramáticas. Também acontecem momentos mais percussivos e ritmados, dando maior movimento a algumas passagens do filme, principalmente quando as mulheres lembram de situações em que se divertiam na prisão.

É importante destacar ainda as canções que compõe a trilha do filme. A música é uma poderosa ferramenta de acesso à memória pessoal e na construção de uma identidade coletiva, como indicam pesquisas recentes (Dicjk, 2006: 357), e esse recurso foi usado com muita maestria no filme. As músicas escolhidas estavam presentes na vida daquelas mulheres na época da prisão, e são usadas como mais um dispositivo para ativar suas memórias de então, como o Hino Revolucionário da Internacional Comunista, que é tocado para elas durante a entrevista e provoca grande comoção. Outra música que é incluída de forma muito emocionante na narrativa é a *Suite do pescador* (1957), de Dorival Caymmi, que é interpretada por sua neta, Alice, dentro da cela recriada, sendo acompanhada pelas donzelas. Elas cantavam essa música sempre que alguma delas era libertada, como uma grande despedida.

Porém a canção mais presente e marcante na trilha do filme é *Vapor Barato* (1971), de Jards Macalé e Waly Salomão, um verdadeiro símbolo de resistência contra a ditadura militar. Salomão também foi preso e torturado, o que o inspirou a compor a música, que foi gravada por Gal Costa como uma espécie de lamento. Embora a canção toque próximo ao final do filme, enquanto elas falam sobre o desfile que fizeram e também nos créditos finais, em várias passagens da trilha original são feitas referências à ela, como se fossem citações da melodia, já aumentando a sensação de familiaridade do espectador com a obra.

A vitória das mulheres

Pensar e problematizar a história dessas mulheres hoje, como história da sociedade brasileira em um período pretérito perfeito, significa atuar na *avant garde* de uma resistência que se faz mais

que necessária e só é possível por conta de um processo de empoderamento das mulheres, que cobram hoje uma luz sobre seu papel nessa sociedade.

Quando em um trecho da entrevista com Dilma Rousseff, presa aos 19 anos, ela levanta uma pergunta retórica “O que é a prisão? É um controle do espaço e do tempo. Te isola.”, vemos que é uma conclusão já amadurecida pelo tempo. É verdade, o algoz que aprisiona mantém a vítima no espaço que ele determina, controla seu tempo estabelecendo horários de atividades diárias e a isola do contato com a sociedade e a família. Porém, a sensação que temos ao final do filme é que elas conseguiram subverter essa máxima com ações coletivas de apoio e amizade entre elas. O que é uma poderosa arma de resistência diante do opressor.

BIBLIOGRAFIA

- BAPTISTA, André. **Funções da música no cinema: contribuições para a elaboração de estratégias compostionais**. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2007.
- BERGSON, Henri. **Memória e Vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BOSI, Ecléa. **O Tempo Vivo da memória**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2018.
- _____ . **Memória e Sociedade. Lembranças de velhos**. São Paulo: T.A. Queiroz Editor Ltda, 1979.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e política. Obras Escolhidas Vol. 1. O Narrador**. São Paulo: brasiliense, 1994.
- _____ . **Magia e Técnica, Arte e política. Obras Escolhidas Vol. 1. Sobre o conceito de História**. São Paulo: brasiliense, 1994.
- DIJCK, José van. **Record and Hold: Popular Music between Personal and Collective Memory**. Critical Studies in Media Communication Vol. 23, No. 5, December 2006, pp. 357-374.

PONDERAÇÕES SOBRE O USO DA MÚSICA ITALIANA NOS CINEMAS CARIOCAS (1905-1915)

Danielle Crepaldi CARVALHO¹

Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo
e-mail: megchristie@gmail.com

RESUMO

Esta comunicação procurará pensar no papel da música italiana nos cinemas cariocas entre 1905 e 1915. Apresentará, em linhas gerais, qual produção servia de acompanhamento aos filmes exibidos na então capital federal, considerando os papéis que tal repertório desempenhava no interior da melômana sociedade carioca. O levantamento tomará como contraponto a reflexão sobre duas partituras originais, compostas na Itália em 1905 e em 1915, marcos no que toca à exibição cinematográfica no Rio: a primeira, composta por Romolo Bacchini para *O feitiço de ouro* (Gaston Velle, 1905), exibido no “Teatro Maison Moderne” em 1906, e a segunda, composta por Manlio Mazza para o célebre *Cabíria* (Giovanni Pastrone, 1914), exibido nos cinemas Odeon e Pathé em 1915.

PALAVRAS-CHAVE: cinema e outras artes; história do cinema; primeiro cinema; cinema e som

RESUMO EXPANDIDO

Introdução

A cena cinematográfica do período entre 1895 e 1915 (denominado pela historiografia da área de “primeiro cinema”) impregnou-se profundamente de outras esferas artísticas, tendo se apropriado, no tocante à música, de estruturas e repertórios caros ao público (eruditos e populares), com intuições variados como o de conquistar às hostes cinematográficas um público já adicto da música e de imprimir às personagens das telas facetas de suas contrapartes operísticas.

O âmbito da exibição que antecede a padronização da produção musical a qual servia de acompanhamento às fitas (padronização cujo fito era o controle da recepção das obras fílmicas por parte do público) é profundamente diversificado, respondendo ao que Altman (1992) denomina de “cinema como evento”; cada exibição cinematográfica sendo concebida como um espetáculo único, fortemente determinado localmente pelos exibidores, embora os filmes na maioria das vezes chegassem das matrizes europeias e estadunidenses.

Pensaremos aqui no papel da música italiana nos cinemas cariocas entre 1905 e 1915. Principiaremos por apresentar, em linhas gerais, qual produção servia de acompanhamento aos filmes exibidos na então capital federal, considerando os papéis que tal repertório desempenhava no interior da melômana sociedade carioca. O levantamento tomará como contraponto a reflexão sobre duas partituras originais, compostas na Itália em 1905 e em 1915, marcos no que toca à

¹ A comunicação desdobra o projeto de pós-doutorado desenvolvido graças ao auxílio da FAPESP entre 2015 e 2018, denominado “Com a voz, o cinema silencioso: som, cinema e circulação cultural no Brasil”.

exibição cinematográfica no Rio: a primeira composta por Romolo Bacchini para *O feitiço de ouro* (Gaston Velle, 1905), exibido no “Teatro Maison Moderne” em 1906, e a segunda composta por Manlio Mazza para o célebre *Cabíria* (Giovanni Pastrone, 1914), exibido nos cinemas Odeon e Pathé em 1915.

Entre a música previamente composta e a música original

Considerando que partituras oriundas dos filmes apresentados no Rio de Janeiro neste recorte temporal praticamente inexistem, o nosso levantamento de informações realizou-se, sobretudo, por meio dos periódicos. Consideraremos primeiramente, em linhas gerais, a música de concerto. A imersão nos jornais do período permitiu-nos constatar a presença intensa, no Rio de Janeiro, do repertório erudito e do popular, originários, no que toca aos países estrangeiros, notadamente da Itália, dado ao contingente imigracional que aquele país enviou ao Brasil, sobretudo, a partir de 1850 (CAPPPELLI, 2015). Seja por meio das notórias obras eruditas (mormente as óperas), que chegavam ao país por meio de companhias líricas europeias, seja pelos cantoneiros reverberados por imigrantes que aportaram na cidade, fundando ali grupos de apreciadores de música que, de quando em vez, migravam da seara amadora ao centro da cultura carioca: as sonoridades da capital federal (e dos cinemas que passaram a abrigá-las) serviam de espelho à composição social do Brasil daquela virada de século.

Tais repertórios penetram desde muito cedo no cinema – mesmo que, a princípio, não acompanhem estritamente os filmes, e, neste caso, um exemplo cabal é a apresentação, no “Parque Fluminense” (estabelecimento pertencente à família italiana Segreto) da *Cavalleria Rusticana*, de Mascagni, imediatamente antes da exibição da célebre *Viagem à Lua* (*Voyage dans la lune*, 1913), de Georges Méliès². A relação que procuramos sublinhar aqui é de contágio indireto, e postiço, já que, naquele caso, a divertida mágica colorida sucedia a pungente ópera verista.

O contágio torna-se, não muito tempo depois, interpolação. Em 1909, a película da Éclair *O arcanjo* (*L'archange*, 1909) é exibida no mesmo dia por dois cinematógrafos da capital, com acompanhamentos sonoros distintos, oriundos de dois compositores aos quais se levantavam hostes bem marcadas, Giuseppe Verdi e Richard Wagner: no *Parisiense*, a fantasia da ópera *Tanhauser*, de Wagner; e no *Ouvidor*, a ouverture da ópera *Nabuchodonosor*, de Verdi. O filme não sobreviveu ao tempo, o que torna difícil a compreensão dessas escolhas musicais tão diversas. No entanto, procuraremos ponderar a respeito das mesmas a seguir, ao analisarmos uma crítica publicada pela revista *O Cinema* em 1913.

Um gênero cinematográfico onde o repertório italiano compareceu de forma patente foi o das fitas cantantes. No início de 1909, o Cinema *Rio Branco*, administrado por William & C., forneceria as fitas nacionais e o maestro à temporada carioca dos *Films d'Art* – no qual seria apresentada, dentre outras obras, a trilha original composta por Saint-Saens para *O Assassinato do Duque de*

² Após a bela ópera foi exibida no cinematógrafo A viagem à lua, que muito agradou, não só pela nitidez das vistas, como pela não trepidação das fitas. Cf. *Gazeta de Notícias*, 1903, p. 2.

Guise (L'Assassinat du Duc de Guise, Pathé, 1908). Ali foram apresentados trechos de *O Guarani* (1908) e cançonetas napolitanas como *Sole Mio* (1908) e *Funiculi Funicula* (1908) – cantados ao vivo por artistas prostrados atrás do pano, misturando-se novamente, como se vê, o repertório erudito ao popular.

No entanto, a incorporação estrita de repertório musical já consolidado às fitas exibidas na cidade conviveu, desde muito cedo, com a composição de trilhas sonoras originais. Para além da apresentação de arranjos musicais de óperas notórias, a acompanharem os filmes que adaptam tais obras – a exemplo da adaptação da partitura da ópera de Puccini *Tosca*, realizada pelo maestro C. Noli para acompanhar o filme homônimo (de 380 metros, da Pathé), quando de sua exibição no *Cinema-Pathé* –, o Rio de Janeiro executou, desde antes, mesmo, da industrialização do mercado cinematográfico, partituras compostas no além-mar especialmente para certas obras filmicas.

A pesquisa nos permitiu colocar o Brasil na rota da reescrita da história do cinema no que toca à execução da primeira trilha musical jamais composta para um filme. É certo que já se provou que a célebre partitura de Saint-Saëns para o já citado *O Assassinato do Duque de Guise* não se trata do primeiro acompanhamento musical produzido para o cinema, como longamente se considerou (MARKS, 1997); tendo sido alçada a tal posto devido à relevância de seu autor e à envergadura que a casa francesa propunha dar aos “filmes de arte”. Levantamos, ao longo da pesquisa, que a já referida família Segreto – mais especificamente Paschoal Segreto – foi responsável por importar da Itália o acompanhamento sonoro utilizado no primeiro momento em que a imprensa do Rio de Janeiro faz menção à apresentação de uma fita “com música própria e original” (Gazeta de Notícias, 1906, p. 6): *O feitiço do ouro*, ou, *La poule aux oeufs d'or*, de Gaston Velle (Pathé, 1905), exibida em 1906 no “Teatro Maison Moderne”, fita a qual, segundo Targa (2014), teve música composta em 1905 por Romolo Bacchini – obra, aliás, que analisei dois anos atrás, no COCAAL (quando a autoria da partitura ainda não havia sido aferida).

Nosso relato fica incompleto aqui, dado que não tivemos acesso à partitura. Pensemos em linhas gerais na ação desta obra que nada deve às produções de Méliès já queridas do público carioca, pelo misto de realidade e fantasia, cores e luzes, que encerra – daí ao seu enredo fantástico (é oriunda de uma fábula de La Fontaine) coadunar-se ao ambiente mágico suscitado pelos parques (o Teatro Maison Moderne situava-se no parque homônimo). La Fontaine é aqui atravessado pelo popular teatro fantástico francês, o qual, migrando ao âmbito cinematográfico, pariu um artista como o já referido Méliès da *Viagem à Lua*: os ovos de ouro postos por certa galinha miraculosa se transformam em fadas bailarinas, que metamorfoseiam o local num cenário aparatoso de teatro. Os *couplets* imaginários bailados pelas fadas-coristas oriundas do imaginário francês são acompanhados, portanto, por uma trilha composta na Itália, marca de uma intensa circulação de repertórios cinematográficos existente já entre 1905-1906.

Malgrado a esporádica composição de partituras musicais específicas às obras filmicas, até o

princípio da segunda década de 1900, a *standardização* dos acompanhamentos sonoros (e a sua circulação ao redor do mundo, portanto) estava em curso. Em 1913, uma revista como *O Cinema* (órgão de cinematógrafos como o Odeon e o Pathé) faz circular, em meio à série de artigos analíticos que tratam de aspectos da sétima arte, as pormenorizadas considerações abaixo, acerca da música de cinema, as quais nos oferecem informações ricas sobre a forma como o Rio de Janeiro era atravessado pela questão.

Em Paris, alguém, ultimamente, se lembrou de abrir um inquérito a propósito da música cinematográfica, isto é, do repertório utilizado nestas sessões, visto como, muitas vezes, as valsas langorosas, as marchas vibrantes e as canções em voga, de caractere leve, não acompanhavam a ação dramática, cômica ou trágica do *film* em exibição.

(...)

O que não nos parece razoável é que as grandes fábricas de *films* artísticos não tenham ainda incumbido alguém de escrever música adequada para os seus trabalhos, às vezes maravilhas de arte e de confecção.

Saint-Saëns deliciou-nos com a música que escreveu para o *Assassinat Du Duc de Guise*; porque não continuaram a proceder da mesma forma com outros autores... mais cômodos? Na Itália, com facilidade, as fábricas encontrariam um grande número de rapazes dispostos... a começar a sua carreira artística pelo cinematógrafo.

Quantos autores, mais talentosos que o afortunado compositor da banalíssima *Valse Bleu*, cuja tiragem foi de cerca de 800 mil exemplares no primeiro ano (!), não se ocupariam gostosamente em escrever algumas folhas de papel em benefício da arte cinematográfica, vestindo com interessante roupagem sonora uma ação, muitas vezes, inferior ao desempenho e à encenação da fita?

Se os *films* de arte, os verdadeiros *films* aqui exibidos, chegassem com antecedência indispensável, se não houvesse uma imperiosa necessidade de mudar de programa duas ou mais vezes por semana, contentando assim os frequentadores desse tão útil divertimento, muitos deles ganhariam com uma música apropriada, aqui composta pelos nossos artistas, e ficariam no cartaz durante algumas semanas.

Os Srs. proprietários de cinematógrafos muito lucrariam com a experiência e prestariam, quem sabe? — um serviço à arte nacional. (*O Cinema*, 1913).

A sublinhada necessidade de existência de trilhas originais aos filmes, defendida pela revista, reflete uma busca específica do Cinema Pathé, em cujo livro de balanço referente ao ano de 1916, conservado entre a documentação dos Ferrez depositada no Arquivo Nacional, encontra-se uma entrada referente a novembro daquele ano, alusiva ao pagamento de “Direito aduaneiro de músicas p. maestro”/ “Fatura de músicas p. maestro” (Arquivo Nacional: FF-FMF 6.1.0.9.1, p. 67). Embora em parte ilegível no que toca aos valores, e citado apenas no apontamento de gastos referente a novembro de 1916, explicita-se, aí, que se consolidava a importação de partituras das matrizes estrangeiras.

Não por acaso, em dezembro de 1915, o “Cinema Pathé” anuncia, em conjunto com o “Cinema Odeon”, a exibição de *Cabíria* (Itala, 1915), com “Partitura musical ornada com dez soberbos números de harmonia” (Gazeta de Notícias, 1915, p. 8). Dado que o filme era, de acordo com o anúncio, composto por 10 partes, a correspondência entre a quantidade de “harmonias” e de partes indica que cada uma das peças musicais foi executada em sua totalidade, embora cada parte seja composta por cenas variadas. Em texto dedicado aos usos das *cue sheets* no cinema

italiano das primeiras décadas do século XX, Targa toma a partitura de *Cabiria* compilada por Manlio Mazza para exemplificar a sua tese de que o número total de peças musicais utilizadas nas partituras italianas, quando comparadas ao caso norte-americano, era menor, sendo maior a sua duração:

Isso significa que cada peça era executada em sua totalidade, ou, em todo caso, por um tempo mais longo do que o praticado nos Estados Unidos, cujas peças tinham uma duração padrão raramente maior do que dois minutos cada uma. Tal fato pode ser verificado pela análise do score de Mazza para *Cabiria*, no qual a duração de muitas peças é superior a dois minutos, conectando muitas cenas diferentes. (TARGA, 2014).

Isso posto, é possível que compilação musical utilizada no Rio de Janeiro durante a exibição de “Cabiria” tenha saído da Itália, e seja de autoria de Mazza ou, então, de Ildebrando Pizzetti – autor, segundo Targa, de outra partitura compilada para o filme, a qual, no entanto, não sobreviveu ao tempo. A este respeito, é importante a apresentação de outro exemplo. O indício existente de importação de material musical entre os anos de 1915-1916 é ainda uma vez constatado no tocante à obra *L’Avvenire in Aguato* (Lombardo-Teatro, 1916), do italiano Giulio Antamoro, exibida no Rio de Janeiro pelos cinemas “Pathé” e “Ideal”, com os títulos de *A canção do agouro* e *Nas Garras do Destino*, destacando-se no espetáculo a execução da “célebre ‘Canção do Preságio’”³, com letra de Roberto Bracco e música de Enrico Toselli (FRANCO, 2002, p. 174). Não há detalhamento sobre o modo como a canção comparece no filme. No entanto, a transcrição de seus versos, apresentada no anúncio do “Cinema Pathé”, bem como a menção, por parte de ambos os estabelecimentos, de que os eventos se tratariam de espetáculos “Cine-Teatral”/“Teatral”⁴, indica que a canção fora composta para ser cantada e não apenas tocada ao longo da projeção, remetendo-se o espetáculo não apenas ao âmbito da tela, mas também do palco.

Considerações finais

A inserção de cantores nos eventos cinematográficos era prática corriqueira em fins do primeiro decênio de 1900, haja vista o sucesso, na cidade, das “fitas cantantes” e revistas/operetas cinematográficas. No entanto, no que toca, sobretudo, ao último exemplo apresentado, observamos ocorrer um ponto de inflexão com relação a essa prática: embora variassem os cantores, a circulação da partitura e dos versos denota o esforço de padronização do âmbito sonoro ao redor do mundo. Tal prática, imposta pelos Estados Unidos e pela Europa, passa a ser igualmente adotada pelo Rio de Janeiro, apercebemos pelos exemplos acima. A presença contumaz de repertório musical oriundo da Itália, a servir de acompanhamento de filmes das mais diversas nacionalidades, faz emergir duas questões. Em primeiro lugar, a intensa circulação do cinema em âmbito transnacional desde os primórdios – a qual, como vimos, determinou a composição de trilhas musicais italianas a películas francesas. E em segundo lugar, a histórica influência italiana em nosso país, fomentada pelas ondas imigratórias e sustentada pela sólida

³ A referência à popularidade da canção é feita pelo “Cinema Ideal”. Cf. Correio da Manhã, 1916, p. 10; Gazeta de Notícias, 1916, p. 8.

⁴ Classificações oriundas, respectivamente, dos anúncios do “Cinema Ideal” e do “Cinema Pathé”.

circulação entre nós de repertório musical oriundo daquela nacionalidade, ao longo do século XX – repertório que o intenso resvalar existente entre o cinema e as outras artes fez migrar de palcos, casas de ópera e afins ao cinematógrafo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTMAN, Rick. *Sound theory, sound practice*. New York: Routledge, 1992.
- ARQUIVO NACIONAL: Firma Marc Ferrez & Filhos – FF-FMF 6.1.0.9.1.
- CAPPELLI, Vittorio. *A Belle Époque italiana no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Eduff, 2015.
- CORREIO da Manhã, Rio de Janeiro, 13 jun. 1916, p. 10; *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 16 jun. 1916, p. 8.
- GAZETA de Notícias, Rio de Janeiro, 10 jun. 1906, p. 12.
- GAZETA de Notícias, Rio de Janeiro, 3 dez. 1915, p. 8.
- FRANCO, Mario. "Il Film-Sceneggiata". In: SCIALÒ, Pasquale (org.). *La Sceneggiata: rappresentazioni di un genere popolare*. Napoli: Guida, 2002, p. 157-190.
- MARKS, Martin Miller. *Music and the Silent Film: contexts & case studies (1895-1924)*. New York: Oxford University Press, 1997.
- A MÚSICA no cinematógrafo. *O Cinema*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 3, 12 jan. 1913.
- ODEON e Pathé. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 3 dez. 1915, p. 8.
- TARGA, Marco. "The Use of Cue Sheets in Italian Silent Cinema: Contexts, Repertoires, Praxis." In: Tieber C., Windisch A.K. (eds.) *The Sounds of Silent Films*. London: Palgrave Studies in Audio-Visual Culture. Palgrave Macmillan, 2014.
- TEATRO Maison Moderne. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 10 jun. 1906, p. 6.
- _____. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 10 jun. 1906, p. 12.
- TEATROS e... *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 abr. 1903, p. 2.

UM FILME HISTÓRICO, TÉCNICO, CIENTÍFICO: AS CONTRIBUIÇÕES DE ROQUETTE-PINTO, WASTH RODRIGUES E EDGAR BRASIL EM INCONFIDÊNCIA MINEIRA (1948)

Lívia Maria Gonçalves CABRERA

PPGCine/UFF

livia_cabrera@id.uff.br

RESUMO

A proposta de comunicação partirá da busca da produtora Carmen Santos por nomes no meio intelectual, técnico e artístico brasileiro dos anos 1940 que pudessem colaborar com a realização do filme *Inconfidência Mineira* (1948) trazendo para a obra a credibilidade técnica e científica que ela defendia para o filme, com a finalidade de transformá-lo num marco para a cinematografia brasileira. A análise refletirá a relação da obra com três nomes importantes na construção dessa obra: o antropólogo e medico Egdr Roquette Pinto, o historiador e ilustrador José Wash Rodrigues e o fotógrafo Edgar Brasil. De que forma eles foram inseridos na produção de um filme pensando para ser referência no gênero histórico, que pudesse atender a uma demanda social e governamental por um cinema educativo, um veículo divulgador de ideias.

PALAVRAS-CHAVE: Carmen Santos; Brasil Vita Filme; Cinema Brasileiro

RESUMO EXPANDIDO

O longa-metragem *Inconfidência Mineira* (1948), produzido, dirigido e estrelado por Carmen Santos começou a ser pensado por volta de 1936, quando encontramos a primeira reportagem que anuncia a intenção da realizadora de transpor para tela o episódio histórico¹. Desde então é possível encontrar diversos anúncios e matérias sobre a empreitada, pois era característica de Carmen a relação próxima com a imprensa, divulgando suas ideias e projetos. Houve muita expectativa em torno do filme, principalmente pela ousadia de reproduzir um episódio histórico, pela demora da produção e pelo gigantesco volume de matérias na imprensa que acompanharam e hoje nos permitem ter uma dimensão do contexto que o filme foi realizado. Sendo uma veterana do Cinema Brasileiro, Carmen tomava a direção para si pela primeira vez numa obra que demorou cerca de dez anos para ser concluída, tendo sido exibida pela primeira vez ao público em 22 de abril de 1948, um dia após a data em que se comemora o Dia de Tiradentes.

A década de 1930 é bastante importante para compreendermos o contexto que formou o perfil empreendedor de Carmen Santos e seu engajamento na política do audiovisual, fatos que estão diretamente relacionados à produção de *Inconfidência*. Getúlio Vargas assume a Presidência da República em meados dos anos 1930, tendo como projeto político o estímulo aos filmes voltados para a educação pública e para a propaganda estatal. Essas ideias foram alimentadas pelo forte debate que circulava entre alguns intelectuais no período que entendiam o cinema como um forte

1 Revista Cinearte, 15 out. 1936, p. 8

instrumento educacional para as massas, com o poder de transformar e desenvolver a nação (ALMEIDA, 1999). Anita Simis (1997) conta como, a princípio, o governo provisório de Getúlio Vargas tinha uma concepção bastante nítida da função do cinema, o tratando como instrumento pedagógico com o intuito de auxiliar na reforma da sociedade e na formação educativa e cultural. Numa outra mão, o governo também enxergava no cinema um importante meio para veiculação do nacionalismo.

Claudio Almeida (1999) demonstra em seu trabalho como houve um respaldo da intelectualidade que pensava o cinema nacional na época. Em sua análise fica claro a mediação entre a política oficial e a sociedade, pois muitas das ideias por setores ligados ao campo da cultura e da educação, posteriormente trabalhadas e colocadas como proposta do Estado. Para Carmen Santos “o cinema é o livro do futuro²” e que seu estímulo iria proporcionar o “fortalecimento da unidade nacional³”. A realizadora, juntamente com outros produtores que discutiam e buscavam formas de estruturar uma indústria de cinema no Brasil, perceberam a receptividade do governo com o cinema e momento importante que tinham a frente. Através da A.C.P.B., Associação Cinematográfica dos Produtores Brasileiros, os empresários conseguiram um diálogo com o governo varguista e a pressão resultou na constituição da primeira lei de proteção e estímulo ao cinema brasileiro, o Decreto 21.240 de 4 de abril de 1932. Fica claro então como a política do Estado Novo para o cinema foi uma via de mão dupla, com o governo reconhecendo a importância do cinema como o “livro do futuro”, ao mesmo tempo os cineastas puderam reivindicar a presença do Estado no campo cinematográfico, criando condições para o início de uma legislação protecionista e de estímulo à produção.

A realização de *Inconfidência Mineira* esteve relacionada a este entusiasmo dos produtores com o estímulo governamental e ao momento em que pedagogos debatiam o cinema educativo no Brasil, pensando nele como veículo divulgador de ideias. A construção de um projeto educacional, influenciado pela filosofia positivista, acreditava na científicidade como único meio de chegar ao conhecimento verdadeiro. Essas ideias atravessaram o cinema desde a temática escolhida, passando pelos meios de produção e exibição da obra. Carmen promoveu o projeto de *Inconfidência* como o mais significante de sua carreira, procurando as melhores condições de produção, acessando as fontes documentais e consultando os mais renomados especialistas para proporcionar legitimidade científica e reconhecimento histórico e técnico à sua obra, procurando adequar o filme ao debate e ao projeto governamental que se formava.

Carmen procurou estabelecer diversas parcerias para levantar condições para seu filme: a aceitação política-cultural que respaldasse o projeto dentro do debate acerca dos caminhos que se desejava para o cinema no Brasil; um amparo científico, procurando trazer certificação histórica e pedagógica ao filme; a garantia das melhores condições técnicas para reproduzir de maneira fiel a *Inconfidência Mineira*. Ela acreditava num projeto clássico, puro, que não apelasse às truca-

2 A Scena muda, 11º ano, nº 571, 1 mar. 1932, p. 8, apud PESSOA, op. cit., pp. 155, 156.

3 Idem, pp. 155, 156.

gens do cinema, que pudesse servir como documento histórico. Dessa maneira ela iniciou uma aproximação com pessoas como José Wasth Rodrigues, ilustrador e pintor, conhecido por ser um “historiador das imagens”; Edgar Roquette-Pinto, médico e antropólogo, o grande nome do cinema educativo no governo de Getúlio Vargas; e Edgar Brasil, o melhor fotógrafo de cinema da época, um dos primeiros profissionais de cinema reconhecido no período.

A primeira referência que encontramos acerca da participação do ilustrador José Wasth Rodrigues no projeto de *Inconfidência Mineira* foi na revista *Cinearte*, de junho de 1939. Na reportagem de Edmundo Lys, lemos sobre a reconstituição com riqueza de detalhes das ruas de Vila Rica nos estúdios da *Brasil Vita Filme*. Na sequência, o repórter narra a apresentação por Carmen dos desenhos feitos por Rodrigues para a vestuaria histórica que iria salientar ainda mais o trabalho decorativo e histórico do filme. “Todos estes “figurinos”, conforme examinamos em quatro ou cinco albuns, foram desenhados pelo artista paulistano mediante a documentação mais estrictamente histórica que se possa desejar”⁴.

Segundo Carlos Drummond de Andrade em texto publicado no *Correio da Manhã*, Wasth Rodrigues poderia reivindicar o status de “um dos maiores historiadores brasileiros, não pela palavra escrita, mas pela imagem”, pois dedicou a vida a pesquisar, pintar e desenhar o antigo, com uma memória impressionante capaz de reconstituir cidades, igrejas, pontes, construções diversas, muitas dessas destruídas pelo tempo e pelo descaso. Além disso o próprio Drummond afirma acerca do seu total domínio sobre mobiliário antigo, indumentária, uniformes, armas, espadas. Seu trabalho ficou reconhecido para a história da arte em geral e para a história de ritos civis e militares.

Reforçando a importância do historiador ilustrador, muitas de suas obras foram produzidas sob encomenda para fins educacionais, objetivando auxiliar a construção de uma identidade da nação brasileira e foi utilizada na composição dos conteúdos de manuais e livros didáticos de história, como bem explica a pesquisadora Juliana Ferraro (2011). O trabalho mais “institucionalizado” de Wasth Rodrigues ocorre quando ele colabora com SPHAN, Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, órgão criado em 1937, vinculado à época ao Ministério da Educação e Saúde, dirigido por Gustavo Capanema, onde Drummond foi chefe de Gabinete⁵.

O órgão, criado no governo de Vargas, ressalta a importância que adquiriu a política de preservação de patrimônio do país que, somada a outras políticas de valorização cultural, como o próprio estímulo aos filmes educativos, tinha como intenção educar a população e estimular a identidade e a memória da nação. Resumidamente, o resgate do patrimônio cultural passava pela

4 LYS, Edmundo. Nas montagens de “Inconfidencia Mineira”. *Cinearte*, 1 jun. 1939, p. 9

5 REZENDE, M.; GRIECO, B.; TEIXEIRA, L.; THOMPSON, Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – DPHAN. In: _____. (Orgs.). *Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural*. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copdoc, 2015. (verbete). Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/52/diretoria-do-patrimonio-historico-e-artistico-nacional-dphan-1946-1970>. Acesso em 24 jul. 2019.

preservação material de espaços e objetos e pela a valorização do patrimônio imaterial, como a redescoberta de heróis nacionais e personagens históricos, tal como foi Tiradentes. Data do ano de 1936 a assinatura de decreto pelo presidente Getúlio Vargas determinando o repatriamento dos despojos de todos os inconfidentes mortos nos degredos de Portugal e África. No mesmo ano, as urnas de 13 inconfidentes chegaram ao Rio de Janeiro e, pouco depois, foram enviados para Ouro Preto e em 1942, seria criado o Panteão dos Inconfidentes⁶.

Conhecido pelo minucioso trabalho com história arquitetônica, com muitos estudos sobre o período barroco e pelo trabalho com indumentária, insígnias, armas e uniformes militares, Carmen Santos contará com a colaboração de Wasth Rodrigues para reproduzir com veracidade histórica os elementos para seu filme. No acervo Jurandyr Noronha do Museu da Imagem e do Som é possível ter uma dimensão acerca desses estudos que embasaram a confecção de cenários, figurinos e objetos de cena para o filme através de vários croquis pertencentes ao acervo do filme *Inconfidência Mineira*, que impressionam com detalhes dos uniformes e bandeira de regimentos e destacamentos militares.

Outro nome importantíssimo com que Carmen procurou dividir suas ideias e agregar ao projeto foi Edgar Roquette-Pinto. Por seu trabalho frente à radiodifusão e ao Museu Nacional, Roquette-Pinto foi nomeado diretor do Instituto Nacional de Cinema Educativo, INCE, órgão que ajudara a criar em 1936 em meio às promessas feitas pelo governo de apoiar e proteger o cinema nacional através de leis, incentivos e de um órgão técnico. Edgar auxilia Carmen oferecendo a ela assessoria do INCE⁷ e também é oferecido a colaboração do Ministério da Guerra⁸. A direção do filme chega até a ser anunciada para Humberto Mauro, já o grande nome técnico do Instituto, mas por motivos desconhecidos, Carmen assume a direção da obra, sendo a terceira mulher, do que se tem registrado, a dirigir um longa-metragem de ficção na história do cinema brasileiro.

Por sua aproximação com o positivismo, Roquette-Pinto acreditava no poder da arte como transformadora da sociedade. Ele era um dos grandes defensores das vantagens de investir nessa área de educação “não convencional” para popularizar a ciência e despertar do patriotismo rumo ao desenvolvimento do país. Com suas ideias, o antropólogo tornou-se uma grande referência do cinema educativo, fazendo um tipo de elo entre o Estado e os empresários de cinema que viam nessa abertura uma maneira de alavancar seus negócios mostrando boa intenção com os projetos educativos.

Indícios da boa relação que Carmen procurava manter com Roquette são diversos. Uma fotografia

⁶ https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2011/04/16/interna_gerais,222114/inconfidentes-de-volta-a-terrass-mineiras.shtml

⁷ A “Inconfidência Mineira” terá a supervisão do Instituto. *Diário Portuguez*, 1 set. 1937.

⁸ *Revista Carioca*, jan. 1938.

do acervo do MIS⁹, sem data, comprova a visita de Roquette aos estúdios da empresária, ao lado de Humberto Mauro. Carmen, quando inicia seu estúdio, conta com Mauro como sócio minoritário e como técnico para auxiliar nas obras e aquisição de equipamentos para o projeto que seria referência de qualidade. Em um relatório de atividades do Instituto, em 1947¹⁰, Roquette elenca as assistências técnicas prestadas à particulares e lá consta alguns serviços feitos para a *Brasil Vita Filme*. Sheila Schvarzman (2003), em seu trabalho sobre Humberto Mauro, nos dá algumas dicas da relação entre Carmen Santos, Humberto Mauro, Roquette-Pinto e o INCE. Ela comenta que alguns filmes dirigidos por Humberto Mauro para o INCE utilizaram a estrutura da *Brasil Vita* e que Carmen Santos também usufruía dessa aproximação com o Instituto e seu diretor para emprestar materiais em meio às dificuldades provocadas pela Segunda Guerra Mundial. Essa relação com o poder também se traduziu na co-produções de alguns complementos dirigidos por Humberto Mauro.

No inacabado ensaio biográfico sobre Edgar Brasil, Heffner e Ramos (1988) trabalham a relação entre Edgar e Carmen nos anos em que este trabalhou na *Brasil Vita Filme*. Para os autores, Edgar teria sido o primeiro técnico cinematográfico do Brasil, um profissional competente, experiente e que se sustentava exclusivamente desse trabalho. Após a saída de Humberto Mauro do projeto, durante a maior parte dos anos de produção de *Inconfidência Mineira*, Edgar teria sido o braço direito de Carmen, auxiliando na construção dos estúdios e na realização do filme.

Carmen também tinha interesse em investir em novas soluções, inovações, saídas criativas e, por isso, procurava parceria com artistas que tinham essas características, como o fotógrafo Edgar Brasil¹¹ (HEFFNER & RAMOS, 1988). Esse é um lado da trajetória da realizadora também pouco explorado pela história, assim como seu trabalho na coordenação das atividades técnicas do filme. A pesquisa realizada mostra que Carmen controlava todos os setores de seus filmes e procurava os melhores profissionais técnicos para trabalhar. A parceria com Edgar, considerado o melhor fotógrafo de cinema, já vinha de anos e já tinha virado quase uma obrigatoriedade em todos os seus trabalhos, onde ela sempre buscava a excelência. Conforme explicado por Heffner e Ramos (1988), Edgar tinha abertura para realizar experimentos novos, pesquisando e testando técnicas, prova dos investimentos e da abertura para experimentações promovida por essa realizadora que procurava, sempre que possível, viabilizar condições para o avanço do cinema no Brasil.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Carlos Drummond de. O bom Wast Rodrigues. *Correio da Manhã*, 25 abr. 1957, p. 6.

9 Acervo Jurandy Noronha, Museu da Imagem e do Som/RJ

10 Documento pesquisado no acervo Edgar Roquette-Pinto da Academia Brasileira de Letras.

11 Edgar Brasil é reconhecido pela intensa pesquisa em fotografia e as inovações nos processos de captação, revelação, copiagem, bem como na criação e improvisação com maquinarias para cinema. Para saber mais Heffner & Ramos, 1988.

- AQUINO, Carlos; GONZAGA, Alice. **Gonzaga por ele mesmo**. Rio de Janeiro: Record, 1989.
- AUTRAN, Arthur. Panorama da historiografia do cinema brasileiro. **Alceu**, Rio de Janeiro, PUC, v. 7, n. 14, jan-jun. 2007. http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n14_Autran.pdf
- BERNARDET, Jean Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**: metodologia e pedagogia. São Paulo: Annablume, 1995.
- CARIJÓ, Armando Moura. **Associação Cinematográfica dos Produtores Brasileiros**: relatório de atividades (biênio 1934-1936). Rio de Janeiro: Jornal do Comércio, 1937.
- FERRARO, Juliana. A iconografia de José Wasth Rodrigues nos livros didáticos de história. Anais do XXVI Simpócio Nacional de História - ANPUH. São Paulo, jul. 2011. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308073554_ARQUIVO_ARTIGOCOMPLETOFERRAROANPUH22011.pdf. Acesso em 24 jul. 2019.
- GENEROZO, Fernanda. **A serviço do cinema: História e Cultura política nas revistas A Scena Muda e Cinearte na década de 1930**. Dissertação de mestrado em História. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.
- GOMES, Paulo E. Salles. **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- GONÇALVES, Mauricio. "Argila, um filme, uma mulher, uma nação". **Arquivo em Cartaz**, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, ano 1, nº 1, 2015.
- GONZAGA, Adhemar e GOMES, Paulo Emílio Salles. **70 anos de cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Expressão & Cultura, 1996.
- GONZAGA, Alice. "Carmen Santos". *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, Embrafilme, nº 33, p. 14-29, 1979.
- GOULART, Isabella R. O. **A ilusão da imagem: o sonho do estrelismo brasileiro em Hollywood**. Dissertação (Mestrado) USP – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- HEFFNER, Hernani. "Aproximações a uma antiga economia do cinema". In: GATTI, André Piero e FREIRE, Rafael de Luna (orgs.). *Retomando a questão da indústria cinematográfica brasileira*. Rio de Janeiro: Associação Cultural Tela Brasilis/Caixa Cultural, 2009.
- _____ & RAMOS, Lécio Augusto. *Edgar Brasil: um ensaio biográfico*. Aspectos da evolução técnica e econômica do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: 1988, [datil].
- HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs). **Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro**. Campinas, SP: Papirus, 2017.
- LUCAS, Taís Campelo. **Cinearte: o cinema brasileiro em revista (1926 - 1942)**. Dissertação de mestrado em História. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.
- MUNERATO, Elice e OLIVEIRA, Maria Helena. **As musas da matinê**. Rio de Janeiro: RioArte, 1982.
- NAPOLITANO, Marcos. O fantasma de um clássico: recepção e reminiscências de Favela dos meus amores (H. Mauro, 1935). **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**. Universidade de São Paulo, v. 36, nº 32, 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/viewFile/68096/70654>. Acesso em: jan. 2017.
- NORONHA, Jurandyr. **Dicionário Jurandyr Noronha de cinema brasileiro**: de 1896 a 1936 – do nascimento ao sonoro. São Paulo: EMC, 2009
- PESSOA, Ana. **Carmen Santos: o cinema dos anos 20**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- _____. "Argila, ou falta uma estrela... és tu!" *Fénix: Revista de História e Estudos Culturais*. Universidade Federal de Uberlândia, Vol 3, Ano III, nº 1, jan/fev/mar 2006. Disponível em <http://www.revistafenix.pro.br/PDF6/15%20-%20DOSSIE%20-%20ARTIGO%20-%20ANA%20PESSOA.pdf>. Acesso em: jan. 2017.
- _____. "A star in te spotlight. Carmen Santos and Brazilian cinema of the 1920s". In: BERGFELDER, Tim; SHAW, Lisa; VIEIRA, João Luiz (ORG). **Stars and Stardom in Brazilian Cinema**. New York: Berghahn Books, 2017.
- RAMOS, Fernão et al. **História do Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Art Editora, 1987. 555 p.
- _____ & MIRANDA, Luiz Felipe. (org.) **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Senac, 2000.
- _____ & Schvarzman, Sheila. **Nova História do Cinema Brasileiro**. 1. ed. São Paulo: Edições SESC, 2018. Dois volumes.
- REZENDE, M.; GRIECO, B.; TEIXEIRA, L.; THOMPSON, Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – DPHAN. In: _____. (Orgs.). *Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural*. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copdoc, 2015. (verbete). Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/52/diretoria-do-patrimonio-historico-e-artistico-nacional-dphan-1946-1970>. Acesso em 24 jul. 2019.
- SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959. 487 p.
- VIEIRA, João Luiz. "A chanchada e o cinema carioca (1930 – 1955)". In: RAMOS, Fernão et al. **História do Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Art Editora, 1987.

O MISTÉRIO DO DOMINÓ PRETO: VERSÕES DE ARISTIDES RABELLO E CLEO DE VERBERENA

Marcella GRECCO DE ARAUJO
ECA/USP
marcellagrecco@gmail.com

RESUMO

O *Mistério do Dominó Preto* (1931), de Cleo de Verberena é um filme brasileiro do período silencioso tido como perdido. Baseado no folhetim de mesmo nome escrito por Aristides Rabello, o que sabíamos sobre seu enredo tinha como base principalmente um resumo veiculado pouco antes de sua estreia na revista *Cinearte*. O recente achado do folhetim, publicado pela última vez na revista *O Commentário* em 1926, bem como o achado de suas outras duas versões, de 1912 e 1921, permite um maior entendimento de certas passagens cinematográficas descritas no resumo da *Cinearte*.

PALAVRAS-CHAVE: Cleo de Verberena; cinema silencioso; *O Mistério do Dominó Preto*.

RESUMO EXPANDIDO

Cleo de Verberena, nome artístico de Jacyra Martins da Silveira, primeira mulher a se reconhecer e a ser reconhecida como diretora de cinema no Brasil, é uma figura pouco lembrada pela história do cinema. Nascida em Amparo, no interior do estado de São Paulo, em 1904, ela se mudou para a capital nos anos de 1920 e se casou com Cesar Melani em dezembro de 1923. Ele, nascido em 1903, na cidade de Franca, também interior do estado de São Paulo, era bancário na ocasião do casamento, já Jacyra, ou Cleo de Verberena, possuía prendas domésticas, de acordo com a certidão de casamento a que tivemos acesso. Ambos eram apaixonados por cinema e Cesar Melani, de uma família muito rica, decidiu junto de Jacyra investir em uma área que parecia promissora no momento: produção de filmes nacionais.

De acordo com Gomes (1974), a crise de 1929 fez com que os EUA investissem de vez no cinema falado. No início, essas produções encontraram resistência no Brasil. A língua era estranha, poucos entendiam, os cinemas não estavam equipados para o som, quando estavam, o som era ruim, poucos exibidores acreditavam no sucesso dos falados e por isso não investiam na equipagem das salas Almeida destaca que “essa situação criou grandes expectativas entre os produtores brasileiros, que julgavam poder suprir o mercado nacional com as fitas mudas que os americanos já não tinham mais interesse em produzir.” (ALMEIDA, 1999: 47). Segundo Pedro Lima para *Cinearte* em 1929, era hora do Brasil produzir, de forma a suprir as necessidades do mercado: “O que falta, portanto, é ativar a produção e cuidar, com orientação e critério de fazer filmes a altura do que os studios americanos nos acostumaram. (LIMA apud ALMEIDA, 1999: 47). Como pudemos ler em carta endereçada a Pedro Lima em um papel timbrado da produtora, em 27 de janeiro de 1930 a EPICA-FILM de Cleo de Verberena e Cesar Melani já funcionava, e eles estavam em busca de atores para *O Mistério do Dominó Preto* (Cleo de Verberena, 1931).

Em 5 fevereiro de 1930, o jornal *O Diário de São Paulo* anunciou que Cleo de Verberena seria a primeira mulher a dirigir um filme no Brasil.

O Mistério do Dominó Preto foi baseado em um folhetim de mesmo nome, escrito por Aristides Rabello. A palavra “mistério” no título já associava tanto o filme quanto o folhetim a um gênero de sucesso no período e o público criava expectativas que geralmente vinham a ser supridas no decorrer das tramas. Era prática comum no cinema dessa época recorrer a novelas, romances ou qualquer tipo de histórias já conhecidas de forma a facilitar o entendimento do público. Crimes famosos também eram adaptados com frequência para o cinema, pois faziam sucesso, já que as pessoas conheciam a história e iam para as salas ver o que tinham lido ou ouvido falar sobre.

Apesar de o longa metragem *O Mistério do Dominó Preto* ter sido baseado em um crime fictício, a primeira publicação da história de Aristides Rabello tratava-o como real. A novela em folhetim publicada entre os meses de agosto e setembro de 1926 na revista paulistana *O Commentário* foi provavelmente a versão que Cleo de Verberena tomou como base para o filme. Porém, existem outras duas versões de *O Mistério do Dominó Preto*, de Aristides Rabello. A primeira foi publicada no jornal carioca *A Noite*, entre os meses de fevereiro e março de 1912, já a segunda, foi publicada na revista argentina *La Novela Semanal*, em 1921.

A primeira versão de *O Mistério do Dominó Preto* era, segundo Ximenes (2018), uma novela epistolar com 21 narradores. Ela foi publicada em forma de cartas no jornal *A Noite* entre 24 de fevereiro a 13 de março de 1912. A primeira carta enviada ao jornal foi publicada no sábado de carnaval de 1912 e um estudante de medicina dizia ter em seu quarto desde a terça feira uma mulher morta fantasiada de Dominó preto. Ele dizia que a mulher havia sido envenenada por alguém e, reconhecendo-o na rua como estudante de medicina, pediu por ajuda. Ele tinha um antídoto em seu quarto e a levou para lá pois era carnaval e as farmácias estavam fechadas. Porém, não deu tempo de salvar a mulher, que trazia consigo um bilhete. Lendo o bilhete ele descobriu que a mulher fantasiada de Dominó preto estava indo se encontrar com um amante. Como o amante assinou bilhete, o jovem estudante de medicina resolveu enviar uma carta ao jornal *A Noite* de forma a chegar a notícia ao assassino/amante, pois ele queria se desfazer daquele corpo. Caso o assassino não entrasse em contato, ele escreveria nova carta ao jornal revelando quem era a mulher e o assassino/amante.

Ao longo de 15 episódios, 21 personagens diferentes escrevem cartas para o jornal, tanto o assassino, como o amante, testemunhas e o próprio estudante de medicina. O jornal publicou as cartas e, a partir do oitavo episódio, o caso ganhou o nome de *O Mysterio do Domino Preto*. No episódio 9, em 05 de março de 1912, o estudante enviou junto da carta uma foto da mulher morta, de forma a provar que falava a verdade. Após descoberto que o responsável pelo envenenamento da mulher foi a namorada do amante, o estudante escreveu uma carta para o jornal contando que, de forma a preservar as identidades, eles esquartejaram a mulher de Dominó preto e separaram suas partes em três malas distintas, que foram depositadas em uma cova na estrada da Gávea, no Rio de Janeiro. Nenhuma explicação foi dada pelo jornal sobre a veracidade do crime, tampouco

o nome de Aristides Rabello citado. Como era de costume na época, e pelo próprio jornal *A Noite*, segundo Freire (2001), os jornais faziam uso de narrativas seriadas, folhetins, para angariar novos leitores e vender mais. Histórias de crime eram especialmente populares, e o *Mystério do Dominó Preto* foi um sucesso na época.

A segunda versão da história saiu em formato de novela clássica na revista argentina *La Novela Semanal* em 06 de junho de 1921. Nesta versão, intitulada *El Misterio del Dominó*, e atribuída publicamente a Aristides Rabello, um estudante de medicina relembra algo que aconteceu com ele no carnaval de 1912 e conta, em primeira pessoa, para o leitor como os fatos sucederam. A história é a mesma, porém, o final é diferente. O assassino ainda é a namorada do amante, entretanto, o corpo da mulher fantasiada de Dominó preto é lançado ao mar no final desta versão.

Acreditamos que Cleo teve acesso à última versão pois foi a que foi publicada em São Paulo e na época da primeira versão, Cleo era Jacyra e tinha apenas 7 anos. Apesar de ter se baseado nesta última versão, de 1926 e intitulada *O Mysterio do Dominó Preto*, o filme e a novela possuem algumas diferenças, notadamente o final. Sob o pseudônimo de Martinho Corrêa, o médico Aristides Rabello publicou essa ultima versão na revista quinzenal *O Commentário* ao longo dos meses de agosto e setembro de 1926. Também escrita em primeira pessoa, a história é igual à da versão em espanhol.

O filme *O Mistério do Dominó Preto* teve estreia em 9 de fevereiro de 1931. Segundo depoimento de Emilio Dumas¹, que atuou no mesmo, eles levaram 2 meses e meio para filmar. Com 8 partes, cerca de 80 minutos, o longa metragem foi exibido em várias salas na cidade de São Paulo, Jacareí, Curitiba e Franca. De acordo com uma longa sinopse publicada na *Cinearte* antes do seu lançamento, duas críticas, uma de Stopinsky para *A Gazeta*, e outra de Zeze Sussuarana para *Cinearte*, e de frames recolhidos em jornais e revistas do período, podemos ter uma ideia de como era o filme, que como muitos outros do período silencioso, já não existe mais. A história era a seguinte:

Marcos (Nelson de Oliveira) e Virgilio (Cesar Melani/Laes Mac Reni) eram estudantes de medicina e moravam juntos. No fim do primeiro dia de carnaval, Marcos voltou para casa e quando estava prestes a colocar o seu paletó no armário reparou que havia um corpo no fundo do mesmo. Era o cadáver de uma mulher que vestia um Dominó preto. Dominó preto era uma fantasia muito comum na época, porque a pessoa podia manter total anonimato e sair para o carnaval. Era uma fantasia composta por longa túnica, capuz, luvas e máscara. Marcos, assustado, acusou Virgilio de assassino, e este pediu calma para que deixasse explicar.

Virgilio disse que aquela era Cleo (Cleo de Verberena), mulher do comendador Fernando de Almeida (Emilio Dumas) e que ele a conhecia porque uma vez tratou da ama dela quando enferma. Acabaram se tornando amantes, porém, como não gostava de mulheres casadas, o

1 Este depoimento se encontra no Arquivo Cinédia, na cidade do Rio de Janeiro, e foi dado a Adhemar Gonzaga.

relacionamento durou pouco. Virgilio contou para Marcos que quando eles se desencontraram no corso da Avenida Paulista naquela tarde, ele reconheceu Cleo passando em um dos carros e ela pediu para que ele entrasse. Cleo contou que havia sido envenenada e pediu ajuda para ele. Foram até varias farmácias, e todas estavam fechadas por conta do carnaval. Virgilio disse que lembrou ter um antídoto em casa e assim foram para lá, porém, não deu tempo de reverter o efeito do veneno e Cleo morreu segurando um bilhete em que seu amante pedia para se encontrar com ela. Virgilio disse a Marcos que sabia quem era o amante, e que deveriam ir atrás dele, o tenente Renato (Rodolpho Mayer), de forma a se livrarem do corpo da mulher. Ao final, é descoberto que o responsável pelo envenenamento foi o irmão da namorada do tenente Renato, pois o caso é noticiado no jornal.

Ainda que a mulher que traía o marido tenha tido a morte como final em todas as versões, somente na de Cleo de Verberena ela tem um nome e seu corpo um fim digno. Além disso, o culpado pelo assassinato na versão de Cleo é um homem, enquanto que nas versões literárias a namorada do amante é a culpada, tida como uma “típica” mulher que agira por impulso e ciúmes. Para não punir esta mulher, não prejudicar a vida do amante e a do marido da infiel, nas versões literárias a polícia não fica sabendo do caso e o amante, o estudante de medicina e um amigo se desfazem do corpo. Na versão de Cleo, o irmão da namorada do amante, responsável pelo envenenamento, confessa o crime na delegacia e se mata em seguida, como noticiado nos jornais, de acordo com a sinopse publicada na *Cinearte*. Vale também destacar que nas versões literárias, a mulher sai escondida para o carnaval, já na versão de Cleo, ela avisa o marido que está indo para a folia, pois um frame de Cleo fantasiada de Dominó preto enquanto conversa com seu marido que joga baralho com os amigos foi publicado na *Cinearte*. Por fim, na versão de Cleo de Verberena a personagem principal tem mais amantes, pois o estudante de medicina também o era, o que não ocorre nas versões literárias.

Recorrendo-se ás versões literárias e ao material publicado em jornais e revistas do período é possível imaginarmos com mais detalhes como era a história do filme e identificarmos essas pequenas alterações na versão de Cleo de Verberena. Não é possível, entretanto, sabermos até que ponto o filme seguiu o que foi escrito, justamente porque o final é diferente, a personagem era também amante do estudante de medicina e a história se passa na cidade de São Paulo e Santos, e não no Rio de Janeiro como nas versões de Aristides Rabello. Porém, é fato que, através das versões de Aristides, cenas brevemente descritas na *Cinearte* ganham mais detalhes e com isso adquirem vida depois de um longo período de esquecimento nos confins do cinema brasileiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Claudio Aguiar. *O cinema como “agitador de almas”*: Argila, uma cena do estado novo. São Paulo: Annablume editora, 1999.
- CORRÊA, Martinho. O Mysterio do Dominó Preto. In. VEIGA, Miranda. (org.). *O Commentário*. São Paulo: O Estado de S. Paulo, 1926, v.2.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

- FREIRE, Rafael de Luna. *Carnaval, mistério e gangsters*: o filme policial no Brasil (1915-1951). Tese (Doutorado em comunicação), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.
- MELANI, Cesar. *Carta à Pedro Lima*. São Paulo: Arquivo Pedro Lima/Cinemateca Brasileira, 1930.
- O mysterio do dominó preto. *Cinearte*, n. 256, p. 6, 21 jan. 1931. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/docreader/162531/11767> >. Acesso em: 16 jul. 2019.
- RABELLO, Aristides. “El misterio del dominó”. *La novela semanal*, Buenos Aires, v.5, n.186, 1921.
- STOPINSKY. O mysterio do dominó preto. *A Gazeta*, São Paulo, p.5, 25 fev. 1931. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/docreader/763900/34815> >. Acesso em: 16 jul. 2019.
- SUSSUARANA, Zeze. *Crítica não pulicada obtida no Arquivo Cinédia*. Jacareí, 1931.
- UM MISTÉRIO?. *A Noite*, 24 fev. 1912. Disponível em:< http://memoria.bn.br/docreader/348970_01/857 >. Acesso em: 17 jul. 2019.
- UMA diretora de fitas brasileiras. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 5 fev. 1930.
- XIMENES, Sergio Barcellos. *Troca de e-mails com a autora*. São Paulo, 6 jul. 2018.

LATINO-AMERICANOS ANIMADOS: SOCIEDADE E EDUCAÇÃO NOS DESENHOS DE WALT DISNEY E NELSON ROCKEFELLER

Paula BRODA

Universidade Federal de São Paulo (Unifesp)

paulabroda@gmail.com

RESUMO

Nos períodos anteriores à II Guerra Mundial, houve uma mudança de postura por parte do governo dos Estados Unidos para com os países latino-americanos, procurando intervir nesses locais menos de forma militar e optando mais pela diplomacia. Uma das maneiras de realizar suas ações, especialmente durante o conflito, foi o uso do cinema para dirigir sua propaganda à América Latina. É neste contexto que Walt Disney tem importante atuação política, produzindo animações que tinham como meta construir uma identificação entre estadunidenses e latino-americanos. Dentre tais desenhos, destacamos a série *Health for the Americas*, lançada entre 1944 e 1945 pelos Estúdios Walt Disney sob supervisão do Office of Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA), chefiado por Nelson Rockefeller naquele período. Além de seu objetivo educativo – sanar problemas de saúde como epidemias e desnutrição através da eliminação de agentes transmissores de doenças e ensino de simples hábitos higiênicos ou rotinas alimentares –, os curtas-metragens apresentavam propostas de modernização para o atraso latino-americano, ainda que sempre pautado por ideais estadunidenses.

Palavras-Chaves: Walt Disney, Nelson Rockefeller, América Latina

RESUMO EXPANDIDO

Relatórios realizados pelo *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* no início da década de 1940 demonstravam que na América Latina o problema da saúde e higiene era crônico em regiões com maior taxa de analfabetismo entre a população, principalmente a rural. Nesse sentido, podemos dizer que, para o governo estadunidense, investir em saúde pública também poderia ser considerando uma questão da segurança nacional, incluindo o controle de epidemias (como a febre amarela) que ameaçavam os Estados Unidos na fronteira com o México. No entanto, para Lisa Cartwright e Brian Goldfarb, professores de cultura visual da Universidade da Califórnia, o controle de doenças também passava por um sentimento de repulsa e fascinação que permeava o imaginário estadunidense a respeito do outro (o estrangeiro) e da cultura latino-americana, muitas vezes considerada “primitiva”. Para os autores, as relações entre EUA e Caribe, no início do século XX, provocou uma certa histeria a respeito da “contaminação” (inclusive da cultura estadunidense) que poderia vir do sul da fronteira.

É nesse contexto em que Nelson Rockefeller, diretor do OCIAA na época, encomendou para Walt Disney um conjunto de animações que deveriam circular pelo sul do continente, alinhadas com as propostas da Fundação Rockefeller. Estes desenhos foram esquematizados também com base

nos comentários e sugestões de uma junta de professores, pesquisadores, médicos e biológicos vindos de diferentes países da América Latina. O objetivo era realizar curtas-metragens que tratassesem de assuntos comuns do continente, valendo-se, principalmente, de uma linguagem de fácil compreensão, visto que essas obras eram exibidas para populações majoritariamente analfabetas.

Charlie, também conhecido como John, José ou Ramon, é um personagem recorrente na série de animação *Health for the Americas*, produzida pelos estúdios Walt Disney entre 1943 e 1944, com lançamento de seus curtas até o início de 1946, cujo custo da produção foi bancado pela agencia governamental OCIAA.

A série possui um total de dez curtas-metragens, todos de 8 a 10 minutos de duração. Charlie aparece em três animações e é a única personagem que aparece mais de uma vez em *Health for the Americas*, duas vezes protagonizando sozinho e uma vez com sua família. No entanto, nenhum dos curtas tem qualquer relação narrativa, funcionando como histórias independentes.

O momento de produção desses desenhos é marcado por um entendimento de que a América Latina era fundamental para as estratégicas políticas por parte dos Estados Unidos. Durante a década de 1940, Rockefeller e seu escritório trabalhavam para construir e consolidar uma identidade pan-americana (que, obviamente, deveria tomar como norte os Estados Unidos), e garantir a chamada “segurança hemisférica”. Segundo Lars Shoultz, Rockefeller insistia com a Casa Branca de que a defesa do continente dependia de meio de comunicações eficazes, de guardas de segurança e de saúde para manter esses soldados. Em outras palavras, era preciso colaboração estadunidense na erradicação de doenças tropicais dos quais os governos latino-americanos não conseguiam dar conta. Para Shoultz, Roosevelt foi convencido e instruiu Rockefeller a se ocupar das medidas para o controle e prevenção de doenças, melhorias na infraestrutura local e com treinamento considerado necessário para conseguir estes objetivos.

Para tanto, diversos investimentos do governo e de empresas privadas foram realizados na área da pesquisa e ensino sobre saúde, principalmente a Fundação Rockefeller. A Fundação teria patrocinado diversas instituições diferentes, como a formação do Instituto Nacional de Higiene no Equador, o Instituto de fisiologia de Buenos Aires, e em Escolas de Enfermagem em Caracas e a Faculdade de Saúde Pública de São Paulo. O investimento estadunidense, para Maurice Feverlitch, o então chefe da sessão de filmes voltados para saúde e educação do Office, seria justificável em nome da segurança nacional: “filmes sobre saúde não são apenas jeitos exóticos de gastar dinheiro indevidamente (...) não estamos apenas ajudando nossos vizinhos a se ajudarem, estamos nos ajudando de uma maneira egoísta justificável” (FEVERLITCH, M. *apud* SHALE, Richard. 1983, p. 52.). Em outras palavras, era preciso manter os vizinhos (que exportavam, alumínio, borracha e outras matérias-primas essenciais para produção de armamentos e medicamentos no período de guerra) saudáveis para que a economia estadunidense também continuasse a todo vapor.

Como já dito, muitos desses relatórios apontavam que o problema da saúde e higiene era crônico em regiões com maior taxa de analfabetismo entre a população, principalmente a rural. Por isso, os primeiros curtas educativos de Disney (que não são da série HFTA) valiam-se constantemente de narração (ao invés do uso de placas com dizeres) e uso abundante de cores. Além disso, a animação foi escolhida ao live-action por possibilitar um controle maior sobre o que o espectador visualiza, excluindo pormenores e focando nos pontos considerados importantes para narrativa (como uso de zoom, raio x do corpo humano, aumento ou diminuição dos personagens, etc).

Em maio de 1943, Office organizou um seminário sobre educação, que foi realizado em uma divisão dos estúdios Disney, que contou com diversos representantes da América Latina. Nele, os curtas educativos já lançados foram exibidos e uma pesquisa de opinião foi feita. A principal conclusão dos debatedores era de que eram necessários desenhos que informasse de forma simples ao mesmo tempo em que divertissem. A maior crítica foi da falta de respaldo técnico médico e na pouca familiaridade com os problemas locais comuns à América Latina. Foi sugerido que os filmes deveriam enfatizar medidas permanentes de prevenção a doenças e soluções para saneamento básico (por exemplo, ensinar a construir latrinas em locais apropriados).

Tais sugestões foram incorporadas, criando um estilo narrativo que permaneceu em toda série HFTA: a introdução apresentaria um típico habitante rural da América Latina. A personagem rapidamente demonstraria algum hábito considerado impróprio (como não lavar as mãos antes de comer ou utilizar as plantações de alimentos como banheiro), demonstrando ignorância e desconhecimento sobre saneamento básico, higiene e nutrição, o que resulta numa crise: a personagem fica doente, para de trabalhar e acaba morrendo em consequência de suas ações. O narrador, sempre em voz over, desta forma, interfere de maneira “divina”, e oferece auxílio para a personagem sair do problema criado. Uma explicação visual dos motivos que levaram à doença e formas para evitar é apresentada, apontando que a mudança de postura leva à saúde e ao sucesso. O caráter pedagógico dos desenhos procurava reforçar um discurso científico (ainda que de forma genérica – com uso de palavras como “os micróbios”, “as bactérias”, “doenças”), procurando ressaltar sempre a causa do mal e afastando crenças populares, uso de chás e curandeiros.

Dentre as demais críticas realizadas no seminário promovido pelo Office, também foi apontado que o uso excessivo da fantasia e personagens famosos como os sete anões ou o pato Donald acabava causando distrações e, por isso, os animadores optaram por construir um personagem genérico para as próximas produções. O herói da história deveria ser o trabalhador do campo, que se veste de forma simples e procura melhores condições de vida.

Assim, Charlie fez sua estreia em *Insects as carriers of disease*, lançado em junho de 1945. Nesta animação, ele é inicialmente chamado de *Careless Charlie* – e é descrito como um homem bom e inocente, que adora visitas de bichinhos que considera *amigos*. Ao ser reduzido ao tamanho de insetos, Charlie percebe que moscas, mosquitos e piolhos, os quais ele considera inofensivos por

serem pequenos são, na verdade, transmissores de doenças perigosas, que podem levar à morte e, portanto, deveriam ser considerados seus *inimigos*. Assim, ele toma atitudes importantes, porém simples como banhos diários e telas de proteção para os alimentos, que previnem e afastam tais perigos. Ao final ele é chamado de *Careful Charlie* pelo narrador, dadas as mudanças na vida do latino-americano em prol de sua saúde.

Charlie retorna em *The unseen enemy*, lançado em agosto de 1945, novamente como um homem relaxado que não se preocupa com os perigos invisíveis à sua volta. Ele toma água de qualquer lugar, não lava as mãos antes de comer, não toma banho e não se protege de insetos. A narrativa, parecida com o curta anterior, explica como esses bichinhos pequenos carregam micróbios que, apesar de serem vistos apenas com microscópio, podem levar um homem à morte, e apresenta maneiras simples, porém eficazes, no combate desses inimigos. Em abril de 1946 foi lançado o penúltimo curta da série, *Planning for good eating*, sobre alimentação. Apostando numa riqueza maior no detalhamento da função dos grupos alimentares, o curta mostra a importância da nutrição saudável para o indivíduo. Aqui, Charlie e sua família costumam comer sempre os mesmos tipos de alimentos – grãos. Sem diversificar seus pratos, a família é fraca, as crianças não crescem e Charlie pouco rende no trabalho, pois não tem energia nem força. Através das indicações do narrador e o esforço da família, a verduras, legumes, vegetais e carnes são inseridas nas refeições diárias e se diversificam, seus hábitos alimentares melhoram e todos passam a ser mais felizes e prósperos.

Embora Charlie já tenha sido aparecido a primeira vez em *Insects as carriers of disease*, por serem histórias independentes, é em *The unseen enemy* que temos seu real “surgimento”: o narrador inicia o curta avisando que contará uma história sobre cada indivíduo ali presente e pede ajuda para a plateia para que um voluntário se apresente. Este levanta e tem sua sombra desenhada e, assim, o desenhista cria Charlie, apontando-o como personagem de uma história “sobre você e seu pior inimigo”. Charlie sempre aparece usando roupas simples, sapatos marrons e um longo bigode. Ele costuma ser referido como *careless Charlie* por seu descuido em relação à alimentação e aos hábitos nada higiênicos. Entretanto, como mostrado em *Insects as carriers of disease*, esse comportamento não é motivado por desleixo, e sim pela inocência e ignorância da personagem que, novamente, é um homem bom e trata todos bem, incluindo os insetos que transmitem doenças. Essa inocência é usada como justificativa para diversas ações prejudiciais à saúde, não apenas de Charlie, mas de outros personagens que aparecem em *Health*, o que nos sugere a visão de uma América Latina inocente e inconsciente de seus atos, presa a tradições que são transmitidas pelas gerações.

As animações, em geral, abordam três focos: higiene, transmissores de doenças e alimentação saudável, sendo que o primeiro tema aparece em praticamente todas as animações. Em *Planning for good eating*, o narrador enfatiza a explicação sobre os grupos alimentares, ainda que as explicações sejam de maneiras simples, e como suas propriedades atuam no corpo. É dessa combinação que resulta a saúde e, assim, a resistência contra doenças, como é possível ver

na mudança de postura de Charlie, que antes possuía uma barriga saliente e tronco curvado, demonstrando uma aparência sempre infeliz e cansada. Após sua mudança alimentar, torna-se esbelto, sua barriga desaparece, sua postura torna-se reta e, consequentemente, ele demonstra estar mais forte, feliz e produtivo. É claro que, além do caráter pedagógico, as fisionomias e expressões de Charlie servem para criar uma identificação ou simpatia do expectador com a personagem, que protagoniza diversos momentos de heroísmo e comédia. Isto é importante pois Charlie, além de ser aquele que representa o espectador (“você”, como diz o narrador), é apontado como o líder responsável pelas mudanças mais profundas em prol da saúde de sua família. Em *Insects as carriers of disease*, após seguir os conselhos dados, Charlie deixa de ser *careless* para adotar uma nova postura, destacado pelo narrador, que ressalta bastante orgulhoso: “nosso amigo não é mais descuidado. Hoje ele é conhecido como *Careful Charlie*”.

Outro ponto de destaque na caracterização da personagem é sua falta de definição racial. Em nenhum dos desenhos há uma identificação explícita, mas fica claro a opção por não apresentar um tipo mestiço de sociedade. Charlie definitivamente não é negro, mulato ou descendente de indígenas, mas, da forma como é representado, pode ser considerado como pardo ou branco pobre, o que também acontece com as demais personagens da animação. Isso dá uma relativa flexibilidade à série, criando um estereótipo latino-americano comum (ainda que excludente), isto é, um sujeito que reside em qualquer localidade da América Latina hispânica.

Assim, como já foi dito, a união de hábitos saudáveis de higiene, boa alimentação e a eliminação de transmissores de doenças é importante para que o indivíduo se mantenha produtivo. Por meio de análise dos curtas podemos deduzir que é sua obrigação pessoal buscar e zelar por essas ações. O indivíduo, deste modo, tem que agir por conta própria. Não há menção de políticas públicas ou a presença de um Estado que o ampare e ensine sobre as questões agrícolas. Quem tem esse caráter pedagógico acaba sendo a própria animação, produto do OCIAA e, por conseguinte, do governo dos Estados Unidos.

Por ser uma série voltada especialmente à família, que nos desenhos é composta de pai, mãe e filhos, as narrativas procuram explicar o funcionamento do corpo humano e como doenças podem debilitá-lo por um objetivo central bem definido: se o homem não se cuidar, pode adoecer e, deste modo, não estará apto ao trabalho. Assim, podemos aferir que o trabalho é praticamente a finalidade existencial do ser humano. Se ele não puder realizá-lo, não será próspero e, por conta disso, jamais poderá ser feliz. No entanto, na visão apresentada nos desenhos, o homem rural não deve trabalhar para seu enriquecimento, mas sim para alcançar a plena realização do ser humano, isto é, a satisfação em ter uma casinha simples e animais que provêm alimentos. Podemos inferir, assim, que para Rockefeller e Disney, o esforço pela melhoria de vida não traria recompensas monetárias, mas desembocaria quase que naturalmente no “progresso” (de acordo com o modelo proposto pelos Estados Unidos).

Assim, é possível afirmar que embora este conjunto documental não seja tão famoso quanto as demais produções de Walt Disney do período, ela pode ser considerada muito importante

para o entendimento das relações entre EUA e América Latina, uma vez que carrega em si ideias e concepções dos países latino-americanos carregadas de estereótipos e prejulgamentos. Apesar disso, ela também sugere um modelo de sociedade a ser estabelecida, colocando-se como um guia a ser seguido pelo o público que a assistia. Nesta representação, aquele que labuta pelo seu progresso (e, consequentemente, o da América Latina), é o homem do campo, simples, ingênuo e puro, que precisa ser educado e colocado no caminho certo para conquistar o desenvolvimento. Nesse sentido, se por um lado, a narrativa estimula o desenvolvimento da América Latina de modo que esta supere a condição de subordinada e dependente. Por outro lado, essa autossuficiência é relativa, uma vez que a proposta não é de uma América Latina livre, e sim subordinada à liderança estadunidense, indiretamente apresentada como o modelo ideal de moral e sociedade a ser seguida.

BIBLIOGRAFIA

- CARTWRIGHT, Lisa; GOLDFARB, Brian. "Cultural contagion: on Disney's Health education films for Latin America". In: SMOODIN, Eric, *Disney Discourse*. p. 170-171.
- SCHOULTZ, Lars. *Estados Unidos: poder e submissão: uma história da política norte-americana em relação à América latina*. Bauru: EDUSC, 2000.

PAULO EMÍLIO E AS FONTES NÃO-FÍLMICAS NA FORMAÇÃO DO CINEMA BRASILEIRO

Rafael Morato ZANATTO

UNESP - FCL Assis

rafael_zanatto@hotmail.com

RESUMO

O presente trabalho apresenta a contribuição do intelectual brasileiro Paulo Emílio Sales Gomes na formação dos estudos históricos de cinema no país. Parte significativa da investigação criteriosa conduzida pelo historiador irá se fundamentar no cotejo entre os testemunhos de personagens da história do cinema brasileiro às fontes não-filmicas disponíveis, como matérias de jornais e revistas, a fim delimitar até que ponto os depoimentos dos contemporâneos aos velhos filmes podem ser considerados no delineamento de uma narrativa histórica para o cinema brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: Paulo Emílio; História do Cinema; Cinema Brasileiro.

RESUMO EXPANDIDO

O papel de Paulo Emílio Sales Gomes na formação do cinema brasileiro é múltiplo, constelar, assim como eram seus problemas. Ao mobilizar crítica de cinema, redigir livros, organizar festivais, realizar cursos e palestras, o intelectual brasileiro foi, além de tudo, historiador – o primeiro de cinema no Brasil a apresentar critérios científicos bem definidos no fazer de seu ofício. O método histórico de Paulo Emílio consiste em pensar o cinema a partir de três linhas fundamentais: expressão social, linguagem cinematográfica e estilo, tendo como ponto de partida de sua análise o emprego de fontes de pesquisa filmicas e não filmicas, como os filmes, jornais e revistas de cinema, fotogramas, anúncios publicitários e depoimentos ou testemunhos.

A importância dos arquivos pessoais

Ao analisarmos o caso do cinema gaúcho, o cotejo entre os depoimentos e as fontes documentais disponíveis é concebido como essencial para que se evitassem equívocos na construção de uma narrativa histórica para o cinema brasileiro. Mas onde encontrar acervos documentais para amparar os procedimentos adotados pela pesquisa histórica? Diante desse cenário bastante lacunar, Paulo Emílio reconhece a importância dos acervos de colecionadores e antigos críticos de cinema e realizadores como Pedro Lima, Adhemar Gonzaga e Pery Ribas, de onde os estudos históricos sobre o cinema brasileiro poderiam retirar importante vitalidade.

Nesse âmbito, a *Visita a Pedro Lima* realizada por Paulo Emílio toma uma importância decisiva e é com tom de heroísmo que o historiador apresenta a rotina de trabalho de Pedro Lima, dedicada integralmente aos assuntos de cinema e a organização de seu vasto acervo de recortes, através do qual Paulo Emílio pôde retificar nomes, datas, fatos, e esclarecer pontos obscuros da história do cinema de Campinas e do Rio Grande do Sul. (GOMES, 1982, p. 66) Em conjunto, estas e

outras histórias acessadas na visita a Pedro Lima poderiam produzir bons resultados para as pesquisas históricas, ao recolher testemunhos e cotejá-los aos documentos conservados nos arquivos pessoais, que no conjunto poderiam revelar com precisão “[...] um dos momentos mais importantes da história do cinema brasileiro”. (Ibidem, p. 68-69)

Perplexidades brasileiras

A publicação do artigo *Visita a Pedro Lima* no dia 19 de janeiro de 1957 possui certa tonalidade premonitória, ao mencionar a catástrofe que foi o incêndio responsável por consumir *Barro Humano*, tom que se repete com a publicação do artigo *Vinte Milhões de Cruzeiros*, publicado em 2 de fevereiro e que já havia sido escrito antes que um grande incêndio consumisse parcela significativa dos arquivos fílmicos e não fílmicos da instituição. (SOUZA, 2002, p. 367-368)

Se até então os ensaios de Paulo Emílio apresentam as grandes possibilidades de fontes de pesquisa que poderiam ser reunidas a partir da prospecção de filmes, documentos e depoimentos, o delineamento de procedimentos e cuidados para preencher as inúmeras lacunas presentes na história do cinema brasileiro, agravada pela situação tardia das pesquisas no Brasil, o artigo afirma que a esmagadora maioria dos filmes brasileiros havia sido perdida para sempre. Uma infeliz coincidência que na nota da redação é ressaltada e o artigo publicado sem alterações, pois estavam “[...] certos de que o fogo veio dar maior força e atualidade aos conceitos nele desenvolvidos”. (GOMES, 1982, p. 75)

No artigo, Paulo Emílio demonstra como sistematicamente algumas imagens da vida brasileira, como as passeatas integralistas, os comícios de Luís Carlos Prestes, A revolta da Armada, entre outros episódios importantes da vida brasileira foram sistematicamente tragados em incêndios. Se por um lado, as perdas referentes às imagens documentais eram catastróficas, Paulo Emílio associa o desaparecimento dos filmes de ficção a uma “hecatombe”, já que àquela altura não haviam sido encontradas ficções produzidas até 1914. O mesmo destino pesava sobre a grande maioria das obras mais significativas, no período compreendido entre *O Crime dos Banhados* (1913) e *Barro Humano* (1929). (Ibidem)

Diante do panorama da situação em que se encontrava a história do cinema brasileiro, Paulo Emílio esclarece aos leitores os processos de decomposição e autocombustão das películas de nitrato a fim de ressaltar a necessidade e a urgência da contratipagem em novos suportes, como em acetato, para que a situação não se agravasse. Nesse sentido, a missão da Cinemateca Brasileira é reafirmada: preservar para a posteridade a história do cinema, brasileiro e estrangeiro, a partir de suas diversas fontes de informação. (Ibidem, p. 78)

Para que a Cinemateca Brasileira fosse capaz de cumprir sua missão, Paulo Emílio acentua que era necessário o imediato cumprimento da lei municipal n. 4.854. A lei, também conhecida como lei Accioli, visava destinar parte das bilheterias para custear as atividades da Cinemateca, e que poderia ser um bom modelo para outras localidades do país. No caso da Cinemateca,

esperava-se que além dos poderes municipais, as esferas estadual e federal participassem no financiamento da instituição, através do qual apenas seria possível cumprir “[...] cabalmente sua missão, que é a de transformar a cidade de São Paulo no principal centro de irradiação de cultura cinematográfica do continente” (Ibidem). Naturalmente, o incêndio abalou as expectativas de Paulo Emílio e da instituição, no que se refere ao desenvolvimento dos estudos históricos, sem os quais não seria possível a existência, nem de uma cultura cinematográfica, e muito menos de novos horizontes para o cinema brasileiro.

Em *Paulo Emílio no Paraíso*, José Inácio apresenta os números absolutos do episódio responsável por abalar os ânimos de Paulo Emílio e dos envolvidos no movimento de cultura cinematográfica. O incêndio de janeiro de 1957 queimou 80% das cópias em 16 mm que eram emprestadas para cineclubes, “[...] parte dos filmes depositados pelos produtores cariocas Adhemar Gonzaga e Jaime de Andrade Pinheiro e lotes dos pioneiros curitibanos Aníbal Requião e João Batista Groff produzidos entre 1910 e 1925”, além de 700 a mil volumes de livros e revistas de cinema, cartazes de filmes nacionais e estrangeiros, assim como uma coleção de Vitafones, o roteiro de *Ouro e Maldição* (1924), doado por Stroheim à época do I Festival Internacional de Cinema (1954), além de coleções de dispositivos e aparelhos ópticos, cinco mil fotos e quatro mil fotogramas. (SOUZA, 2002, p. 367-368)

Apesar das perdas, Paulo Emílio denuncia *A outra ameaça* evidente para a conservação dos velhos filmes: a umidade, responsável por provocar um aniquilamento menos espetacular do que o incêndio, mas não menos definitivo. Para dar força aos seus argumentos, o historiador de cinema esboça uma relação dos filmes brasileiros que haviam sobrevivido ao incêndio e que mereciam atenção imediata, diante de sua grande importância para “[...] a história de nosso cinema e de nossos costumes, como por exemplo João da Matta, do ciclo campineiro; *Ganga Bruta*, de Humberto Mauro; vários da Cinédia: *Lábios sem Beijos*, *Mulher*; o insubstituível *Exemplo Regenerador*, de José Medina, etc.,” ou mesmo as centenas de rolos de filmes “de documentação história e social” sobre “a vida brasileira” entre 1930 e 1945. (Ibidem, p. 79) Exatamente três anos após o incêndio, em janeiro de 1960, o historiador publica no *Suplemento Literário* o artigo *Pesquisas Históricas*, no qual relembra a importância das pesquisas realizadas pela Cinemateca entre 1954 e 1957:

A Cinemateca aproveitou a oportunidade de viagens pelo território nacional para prospecção de latas de filmes, entrevistando veteranos da cinematografia nacional e colhendo material. Alguns resultados dessas investigações parciais foram divulgados nesta coluna do *Suplemento*. Quando do incêndio de janeiro de 1957, perdeu-se totalmente uma rica documentação pacientemente coligida. O esforço iniciou-se no marco zero; e não fossem as dificuldades materiais com que luta a Cinemateca Brasileira, o nível de desenvolvimento de 1957 já teria sido atingido e ultrapassado. (GOMES, 1982b, p. 143)

Após o incêndio, Paulo Emílio e a equipe da Cinemateca dirigem seus esforços para a formação

de cineclubes, com a realização do Curso para dirigentes de cineclubes (1958), iniciativa de grande porte voltada ao desenvolvimento do cineclubismo como dispositivo de transformação social e democratização da cultura. Entre os propósitos da iniciativa estava o de desenvolver a partir dos cineclubes um trabalho nacional de prospecção de novas fontes de pesquisa para o desenvolvimento de uma história criteriosa do cinema brasileiro. (ZANATTO, 2018)

O cineclube como centro de pesquisa histórica

A fim de ativar as pesquisas históricas em escala nacional, Paulo Emílio concebe a estratégia de vincular à animação cineclubista a prospecção de informações, documentos e testemunhos sobre o passado do cinema nacional. Para tanto, o historiador concebe um manual para os cineclubistas, endereçado a Humberto Didonet, então dirigente do Cineclube Pro Deo, Rio Grande do Sul, em Abril de 1961. O documento é dividido em três tópicos principais: I. Setores indicados pela Cinemateca Brasileira; II- Fontes e III- Roteiro para uma pesquisa no setor de exibição. (GOMES, 1961, PE/PI 0601)

No tópico Setores, a pesquisa deveria se concentrar em precisar o “desenvolvimento da exibição, desde o seu aparecimento até sua estabilização”; revelar algumas iniciativas de produtores no Estado até 1930 e ainda aprofundar as pesquisas sobre “pré-cinema, espetáculos públicos de lanterna mágica, panoramas, etc”. No segundo tópico, intitulado fontes, os cineclubistas deveriam consultar sistematicamente os jornais da época e realizar entrevistas pessoais com aqueles que “participaram ao vivo das iniciativas ou atividades acima. Ou pessoas que aqui viveram, ou as de fora”, que lá estavam “radicadas”. (Ibidem)

Um dado interessante que surge no plano de pesquisa histórica para o cinema gaúcho se destaca, contudo, do que havia sido produzido anteriormente: o interesse histórico pela exibição cinematográfica, por exibidores e público, para o qual Paulo Emílio estabelece no terceiro tópico do documento um roteiro com o qual os cineclubistas poderiam se orientar. O historiador recomenda que os cineclubistas escolhessem uma pessoa “das mais tradicionais”, “marcar horário e local que favoreçam o entrevistado, para conversar calmamente”; tratá-lo com simpatia e boa vontade o ambiente para a prospecção de informações. (Ibidem)

A ação de Paulo Emílio na condução das entrevistas com os velhos realizadores do cinema brasileiro foi detalhado pela historiadora Maria Rita Eliezer Galvão, sua orientanda, no livro *Crônica do Cinema Paulistano* (1968), uma compilação de entrevistas realizadas com os pioneiros do cinema paulistano. Na nota de esclarecimento do livro, Galvão afirma que a inspiração do trabalho havia aflorado ao assistir, no ano de 1966, uma entrevista conduzida por Paulo Emílio e Lucilla Ribeiro Bernardet a Ludovico Rossi, que havia integrado a lista de participantes do cinema paulistano nos anos 1920. Ao ouvir a entrevista, a autora percebia como, ao responder as questões, “[...] estes dados amorfos começaram subitamente a adquirir vida; os nomes transformavam-se em pessoas, os filmes em acontecimentos, as datas em toda uma época que se delineava com consciência e sentido”. Ao observar o mestre, Galvão observa que Paulo Emílio

“[...] procurava obter uma visão ‘de dentro’ do cinema paulista, durante o período considerado. Buscava informações que ajudassem a melhorar a nossa compreensão do processo e das pessoas”. (GALVÃO, 1975, p. 09).

Considerações finais

Em conjunto, procuramos demonstrar como Paulo Emílio é o primeiro historiador brasileiro de cinema a apresentar critérios científicos ao atuar na formação do campo de pesquisas históricas que visaram, além da prospecção de cópias de filmes e documentos, realizar entrevistas com aqueles que ainda preservavam na memória imagens da vida social do país, seus divertimentos, paisagens e iniciativas. Por último, resta-nos atestar toda a importância de seus escritos e o impacto de suas pesquisas na concepção de uma história do cinema brasileiro adequada às marcas mais cruéis do subdesenvolvimento, situação claramente expressada nas iniciativas que irá empreender como conservador-chefe da Cinemateca Brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Crônica do Cinema Paulistano*. São Paulo: Editora Ática, 1975.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. A outra ameaça, p. 79-82. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.
- _____. Dramas e Enigmas Gaúchos. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982, p. 54-57.
- _____. Estudos Históricos, p. 139-144. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982b.
- _____. *Pesquisa Histórica*. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Sales Gomes. Acesso: PE/PI 0601.
- _____. Vinte milhões de cruzeiros, p. 75-78. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.
- _____. Visita a Pedro Lima, p. 66-70. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.
- SOUZA, José Inácio de Melo. *Paulo Emílio no Paraíso*. São Paulo: Editora Record, 2002.
- ZANATTO, Rafael Morato. *Paulo Emílio e a cultura cinematográfica: crítica e história na formação do cinema brasileiro (1940-1977)*. 2018. 543 p. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2018.

MANDONISMO LOCAL: UMA LEITURA DO CORONELISMO NA OBRA DO CINEASTA HUMBERTO MAURO

Sérgio César JÚNIOR

Prof. Mes. em História

Escola de Letras, Filosofia e Ciências Humanas / Departamento de História / Universidade Federal de São Paulo (EFLCH / DH /UNIFESP)
Sergiocjr10@gmail.com

RESUMO

O coronelismo foi um antigo fenômeno social ocorrido nas localidades rurais do interior brasileiro, o qual se tornou objeto de estudos acadêmicos e de debates entre juristas, cientistas políticos, sociólogos e historiadores que tiveram como base em suas reflexões nesse assunto, a obra *Coronelismo, Enxada e Voto* (1949), de Victor Nunes Leal. Desde os anos 1950 que o mandonismo local brasileiro tem sido um tema inspirador para artistas nas artes visuais, cênicas e cinematográficas. Nossa propósito é trazer uma análise estética e histórica do personagem ruralista Coronel Januário, em *Canto da Saudade* (1952); a lenda do carreiro. Personagem elaborado e interpretado pelo próprio realizador filme, o cineasta Humberto Mauro. Essa reflexão é derivada da pesquisa de mestrado em história, intitulada: “Canto da Saudade (1952): o universo rural brasileiro na obra do cineasta Humberto Mauro”, que contou com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado de São Paulo (FAPESP).

PALAVRAS-CHAVE: Humberto Mauro (1897-1983); Canto da Saudade (1952); cinema brasileiro; Coronelismo; mandonismo local.

RESUMO EXPANDIDO

Com base nas cenas do filme *Canto de Saudade*: a lenda do carreiro (1952), do cineasta Humberto Mauro (1897-1983), analisaremos estética e historicamente as ações e os aspectos políticos de Coronel Januário. Um mandante local interpretado pelo próprio cineasta, que também assinou o roteiro e foi produtor independente desse último longa-metragem de sua carreira. Nossa objetivo principal é comparar o *ethos* do ruralista mauriano com as representações dos influentes produtores rurais encontradas nos estudos de intelectuais das áreas jurídica, de ciências sociais e de história.

Mauro em sua performance como ator nos fez pensar que seu fazendeiro tinha uma personalidade ambígua. De início sentimos uma dificuldade de encontrar algum adjetivo que pudesse definir o seu tipo pessoal, pois, em alguns trechos da diegese, Coronel Januário se comportava como um homem patriarcal de posicionamento moralista, que fiscalizava draconianamente o serviço de cada funcionário da fazenda. No entanto em outros trechos do filme, Coronel Januário se colocava como um homem cortês, simpático, afável e bem-humorado nos momentos de ócio com seus convivas. O que parece ser um comportamento imprevisível e não condizente com o estereótipo vulgar de um proprietário rural arrogante e poderoso, por outro lado, o ruralista

mauriano parecia dominar a arte de fazer valer os seus mandos e desmandos numa localidade rural do interior brasileiro.

No contexto em que *Canto da Saudade* foi produzido, também foi publicada *Coronelismo, Enxada e Voto*: o município e o regime representativo no Brasil (1949), produto da pesquisa de cátedra em ciência política desenvolvida pelo jurista Victor Nunes Leal (1914-1985). Apesar da obra do jurista e o filme do cineasta convergirem em grande parte dos pontos de vistas apresentados sobre o comportamento de um mandante local brasileiro, ainda assim, não encontramos nas fontes investigadas qualquer indício de que a obra bibliográfica tenha servido de referência nesse filme realizado. Após mais de vinte anos do lançamento do estudo do jurista ao público, surgiram outras investigações de olhar sociológico, científico político e historiográfico que serviram de incentivo ao debate acadêmico. Selecionamos desse debate para cotejarmos com as cenas do filme as seguintes obras: *O Mandonismo Local na Vida Política Brasileira e Outros Ensaios* (1976), da socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz, *Coronelismo e Oligarquias 1889-1943: a Bahia na Primeira República brasileira* (1979), do historiador e cientista político brasiliense Eul-Soo Pang, *Primeira República* (1973), do historiador Edgard Carone, *O Coronelismo: uma política de Compromissos* (1987), da historiadora Maria de Lourdes Mônaco Janotti e *Família e Coronelismo no Brasil: uma história de poder* (2008), do sociólogo André Heráclio do Rêgo.

ÚLTIMAS IMAGENS DE UM NAUFRÁGIO ANUNCIADO

Vanderlei Henrique MASTROPAULO

Bacharel em Geografia pela (FFLCH/USP)

Mestre em Comunicação e Cultura pelo (PROLAM/USP)

vmastropaulo@yahoo.com.br

RESUMO

O argentino Eliseo Subiela começou no cinema argentino em meados dos anos 1960. Porém, o crescente autoritarismo adiou sua carreira, que se voltou à publicidade. Ele só chegou ao longa-metragem com *La conquista del paraíso* (1981) e depois realizou três obras-primas: *Hombre mirando al sudeste* (1986), *Últimas imágenes del naufragio* (1990) e *El lado oscuro del corazón* (1992). Todos carregados de simbolismos sobre a situação social vivida na Argentina. *Últimas imágenes del naufragio* narra o romance entre Roberto, que sonha ser escritor, e Estela, que mora com a família em um bairro pobre de Buenos Aires, carregando marcas de uma vida conturbada. O filme estreou em 1990, após a conturbada transição entre os governos de Raúl Alfonsín (1984-1989) e Carlos Menem (1990-1999). As metáforas construídas por Subiela se referem tanto às consequências do desastre político e financeiro da ditadura militar quanto aos descaminhos do “naufrágio” da economia argentina em sua necessária redemocratização.

PALAVRAS-CHAVE: cinema argentino; Eliseo Subiela (1944-2016); *Últimas imágenes del naufragio* (filme); Raúl Alfonsín (1927-2009); Carlos Menem (1930).

RESUMO EXPANDIDO

O ano é 1989. A Argentina passa por novo cenário de instabilidade seis anos após o fim da última ditadura militar (1976-1983). O governo democrático de Raúl Alfonsín iniciou-se com grandes esperanças, em dezembro de 1983. Porém, era preocupante a dívida externa de 45 bilhões de dólares (BEIRED, 1996: 80), em sua maior parte contraída durante a ditadura. A partir de 1987, desenhou-se severa crise econômica que se agravou em 1989. No primeiro semestre, a inflação¹ disparou. “De fevereiro a abril, o valor do dólar quintuplicou frente à moeda argentina. Os preços internos também se multiplicavam, só que os salários seguiam numa velocidade muito inferior à das mercadorias” (BEIRED, 1996: 83).

Novas eleições foram convocadas para maio de 1989. Carlos Menem, candidato do Partido Justicialista (que agregava peronistas de vertentes diversas e conflitantes), foi eleito presidente. Dias após a eleição, tem início uma onda de saques. “Não só pessoas das classes populares como também de classe média saquearam supermercados, padarias e depósitos de mercadorias em busca dos alimentos básicos que não podiam mais comprar devido à inflação” (BEIRED, 1996: 83). O governo decretou estado de sítio enquanto o panorama econômico piorava. “De abril

¹ No início do governo Alfonsín, os índices de inflação eram de 606,7% em 1984 e 625,8% em 1985 (FAUSTO; DEVOTO, 2004: 469). No entanto, houve algum controle com a implantação do Plano Austral (1985-1987), baseado em congelamento de preços e salários. Os índices foram de 74,5% em 1986, 127,1% em 1987 e 388,5% em 1988 (ibidem). Porém, o país mergulhou em um quadro de hiperinflação e atingiu 3.057,6% em 1989 e 2.076,8% em 1990 (ibidem).

a junho, o dólar se multiplicara por mais cinco vezes e a inflação atingiu quatro por cento ao dia, no meio do ano. Vivia-se em plena hiperinflação" (ibidem).

A instabilidade era tamanha que Alfonsín negociou a transição antecipada do cargo a Menem, em julho de 1989 (BEIRED, 1996: 84), ao invés de dezembro. O novo presidente pôs em prática uma agenda neoliberal com privatizações e flexibilização de leis trabalhistas. Em 1991, "adotou um plano de estabilização contra a inflação, baseado na paridade cambial do dólar com o peso argentino, formulado pelo ministro da Economia Domingo Cavallo" (BEIRED, 1996: 85), o que trouxe uma enxurrada de produtos importados e reaqueceu setores de comércio e serviços. Nos primeiros anos, parecia um sucesso. Porém, o custo foi o desmonte da indústria nacional. Junto com as privatizações e o endividamento externo, o resultado foi o amplo desemprego (situação semelhante à do Brasil na década de 1990).

Conforme a população empobrecia, o empolgante ano de 1984 parecia uma lembrança longínqua. Este clima foi captado por clássicos do cinema argentino, que levaram às telas esse pesado contexto. Nesse sentido, uma das obras mais marcantes é *Últimas imágenes del naufragio* (1990), que o diretor Eliseo Subiela (1944-2016) definia como uma metáfora do "naufrágio da classe média argentina"².

A trajetória de Subiela até este filme foi cheia de altos e baixos. Ela se iniciou com *Un largo silencio* (1963), seu primeiro curta-metragem em 16mm. Trata-se de um documentário sobre o descaso com os pacientes do hospital psiquiátrico Borda (nos arredores de Buenos Aires). Às tristes imagens dos internos se somam as vozes off dos atores Lautaro Murúa e María Vaner, já muito conhecidos na época. Após finalizar *Un largo silencio*, Subiela começou a trabalhar com publicidade.

Durante as filmagens, María Vaner contou a Subiela que seu marido estava preso a um roteiro. Era Leonardo Favio, ator em franca ascensão, que já manifestava o desejo de se tornar diretor. Subiela se interessou pelo projeto e foi escalado como assistente de direção de *Crónica de un niño solo* (1965), primeiro longa-metragem de Favio, que, com o passar dos anos, se tornará um dos mais importantes cineastas do país. Subiela também fez assistência para Armando Bo, em *La mujer del zapatero* (1965), e Ralph Pappier em *Esquiú, una luz en el sendero* (1965). Nestas experiências, ele se aproximou dos figurantes, de quem ouvia sonhos e aspirações. Realizou então *Sobre todas estas estrellas* (1965), seu segundo curta-metragem, que narra o cotidiano dos "extras" em estilo *mockumentary*³.

Ainda nesta década, Subiela colaborou com o coletivo responsável pelo longa-metragem militante *Argentina, mayo de 1969: los caminhos de la liberación* (1969). Neste, vários diretores abordaram o *Cordobazo*, greve que estourou em Córdoba, em maio de 1969, em resposta à política econômica do ministro Adalbert Krieger Vasena e às perdas de direitos trabalhistas, perseguições

2 Neste artigo, a maior parte das informações biográficas e citações do cineasta tem como fonte o programa En foco presenta a Eliseo Subiela, produção do CineAr (na Internet: tv.cine.ar), canal de TV do INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales), e disponível no YouTube no canal oficial do CineAr (acesso em 05/07/2019). As demais fontes serão informadas conforme a necessidade.

3 O *mockumentary*, ou falso-documentário, é uma paródia do documentário tradicional. Nele, criam-se cenas que emulam recursos convencionais, como entrevistas, flagrantes e material de arquivo. Mas toda a construção é ficcional e, em geral, com resultados cômicos.

e demissões de trabalhadores no governo do ditador Juan Carlos Onganía. Por anos *Argentina, mayo de 1969* foi exibido clandestinamente. E os nomes dos colaboradores foram, ocultados por razões de segurança. O filme foi considerado perdido até ser recuperado pelo Museo de Cine, em trabalho coordenado pelo historiador Fernando Martín Pená. Os episódios reapareceram aos poucos e hoje ele está completo. Subiela lembrava em entrevistas que o único episódio que permanece proibido, mesmo em ocasiões de retrospectiva, era o dele, por ser um “manual” cômico sobre a confecção e o manuseio de um coquetel molotov, algo perigoso de se mostrar ainda hoje. Após estas experiências, Subiela precisou esperar um longo tempo para chegar ao longa-metragem, devido ao crescente autoritarismo da década de 1970. Muitos realizadores foram perseguidos e se exilaram. Outros foram mortos⁴.

Subiela estreou seu primeiro longa-metragem, *La conquista del paraíso*, somente em 1981. Ele queria adaptar o romance *Os passos perdidos* (1953), do cubano Alejo Carpentier (1904-1980) e chegou a viajar a Paris para se encontrar com o escritor, à época, adido cultural da Embaixada de Cuba na França. Carpentier informou que os direitos do livro estavam com os herdeiros de Tyrone Power, mas lhe disse: “Faça o seguinte, pode roubar”. Por isso, o filme tem o “perfume” do romance, sem o rio Orinoko nem a selva venezuelana.

O enredo gira em torno de Pablo (Arturo Puig), publicitário de Buenos Aires, cansado de seu trabalho. Ele alimenta o sonho de ser escritor e ainda não digeriu o divórcio recente. Pablo recebe uma notícia inusitada: seu pai, dado como morto, vive na região de Misiones, na fronteira com o Brasil⁵. Pablo, a princípio, reticente, cede à curiosidade e viaja para encontrar o pai (Guillermo Battaglia). Enfermo e prestes a falecer, ele revela um segredo: o mapa de um tesouro guardado no coração da selva. Pablo organiza uma expedição que atravessa com dificuldades o Rio Uruguai e chega a uma região desabitada. Lá, eles encontram uma fortaleza dos tempos dos jesuítas e organizam sua pequena cidade. Porém, conflitos dividem o grupo.

La conquista del paraíso foi mal de crítica e público. Subiela comenta que foi difícil filmar longe, no meio da floresta. E ironiza: “se tivéssemos feito o *making of*, seria mais interessante que o filme em si”. Mesmo assim, esta estreia acidentada já evidencia motivos recorrentes de sua obra futura. Há um deslocado protagonista de meia idade que empreende uma fuga momentânea e que termina frustrada, por mais transformadora que seja. Subiela recorre a uma crítica à organização da sociedade, com comentários sobre a solidão nas cidades e a falta de entendimento entre as pessoas, que as desumaniza. Aqui, por exemplo, os alvos são o consumismo (não à toa, Pablo é publicitário) e a dificuldade de escolher uma vida simples.

Após o fracasso, foram necessários cinco anos para Subiela lançar seu segundo longa-

4 Quatro cineastas figuram nas listas de “desaparecidos” da última ditadura militar (1976-1983): Enrique Juárez, colaborador de *Argentina, mayo de 1969*, foi morto em dezembro de 1976. Relata-se que ele tentava fugir de uma emboscada; Pablo Szir foi sequestrado em outubro de 1976 e nunca mais foi visto. Sua viúva, Lita Stantic, seguiu como uma das mais profícias produtoras de cinema da Argentina; Raymundo Gleyzer foi preso em 27 de maio de 1976 e visto (torturado) pela última vez em setembro; Jorge Cerdón, exilado na França, foi encontrado morto em uma delegacia, em 1980, em circunstâncias até hoje não esclarecidas.

5 Parte do elenco de *La conquista del paraíso* é de brasileiros, como Joffre Soares, Kátia D’Angelo e Marlene França. E a trilha sonora é assinada por Milton Nascimento. Porém, não se tratou de uma co-produção com o Brasil, pois todo o aporte financeiro foi argentino.

metragem, *Hombre mirando al sudeste* (1986). A Argentina passava por uma nova fase desde 1984, com a eleição de Raúl Alfonsín e as mudanças promovidas por Manuel Antín, respeitado cineasta agora a cargo do INC (Instituto Nacional de Cinema). Antín fora um dos nomes-chave da “Generación de los 60”, marcada pela busca de formas pessoais de expressão em sintonia com os movimentos autorais da década de 1960 (Nouvelle Vague, cinemas novos de Tchecoslováquia, Polônia e Japão). Na América Latina, as mais fortes manifestações da época foram o Cinema Novo brasileiro, a produção cubana pós-revolução e o Nuevo Cine argentino (outro “nome” atribuído a esta geração, e não propriamente um movimento). Antín foi contemporâneo de Rodolfo Kuhn, José Martínez Suárez, David José Kohon, Lautaro Murúa e Leonardo Favio (os dois últimos, atores que chegaram à direção). Porém, esta renovação foi truncada pelo autoritarismo vigente e sofreu todo tipo de boicote e dificuldades para a realização de filmes, tidos hoje como marcos incontestáveis.

Uma das primeiras medidas do INC dirigido por Antín foi extinguir a censura, mantendo apenas a regra específica de controle etário (PEÑA, 2012: 210). Assim, o Ente de Calificación Cinematográfica (nome rebuscado para o órgão censor) foi substituído pela Comisión Asesora de Exhibiciones (MARANGHELLO, 2005: 221). E, em 1985, houve a importante medida de retornar ao INC a taxa de 10% do valor do ingresso de cinema, abolida em 1980, durante a ditadura militar (idem: 218). Assim, o Instituto recuperou sua autonomia financeira (idem: 220) e intensificou o incentivo estatal para a produção, respaldando a pluralidade temática.

Como resultado de los cambios experimentados en la vida nacional con el restablecimiento de las instituciones democráticas en diciembre de 1983, una nueva posibilidad se abre para el cine argentino. No está ella exenta de incertidumbre ni de interrogantes, pero el marco político donde podrá desenvolverse la próxima etapa de nuestro cine permite augurar un verdadero rejuvenecimiento y una mayor dinámica para los necesarios cambios. (GETINO, 2005: 80).

Os resultados foram o aumento da produção, boa resposta de público e premiações internacionais. O número de lançamentos não era tão maior do que durante a ditadura⁶, mas a relevância temática e artística era muito superior, afinal, dezenas de artistas encontraram liberdade de criação, incluindo os que retornaram do exílio. Este conjunto de políticas recebeu o apelido de “Alfoncine” e revigorou o cinema argentino, outrora censurado pelo obscurantismo e refém do comercialismo barato.

Não se pode ignorar o esforço político em torno do “Alfoncine” em estabelecer a imagem da “nova Argentina” por meio de uma produção que gozava de liberdade. Assim, *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984), *A história oficial* (*La historia oficial*, Luis Puenzo, 1985) e *Hombre mirando al sudeste*, com ótimas bilheterias⁷, prêmios e distribuição internacional, tornaram-se símbolos. A

⁶ Estreias nacionais durante a ditadura: 1976, 21; 1977, 21; 1978, 22; 1979, 31; 1980, 34; 1981, 26; 1982, 17; 1983, 20 (GETINO, 2005: 363). Estreias nacionais na Argentina durante o governo Alfonsín: 1984, 24; 1985, 23; 1986, 35; 1987, 32; 1988, 29; 1989, 13 (ibidem). Destacam-se os 35 lançamentos de 1986 (melhor marca desde 1974, com 39), e o início da crise em 1989, com apenas 13 estreias.

⁷ *Camila* obteve cerca de 2.305.000 espectadores na Argentina (GETINO, 2005: 365) e *A história oficial* cerca de 1.722.000 (ibidem). Subiela sustenta em entrevistas que *Hombre mirando al sudeste* alcançou mais de um milhão de espectadores. Entretanto, Octavio Getino sugere que o filme foi visto por cerca de 800.000 (GETINO, 2005: 105).

mais célebre premiação foi o Oscar de filme estrangeiro para *A história oficial*, em 1986 (*Camila* havia sido indicado no ano anterior). Octavio Getino calcula 150 a 200 prêmios internacionais entre 1984 e 1988. Mas ressalva que alguns se deram mais por solidariedade à reconstrução da democracia do que por méritos artísticos (GETINO, 2005: 84).

Subiela se firmou no momento em que o cinema argentino voltava a alcançar plateias nacionais e também mundo afora. *Hombre mirando al sudeste* retoma motivos vistos em *La conquista del paraíso*: o protagonista deslocado; a fuga frustrada (apesar do alívio momentâneo); algum nível de crítica social. No enredo, Julio (Lorenzo Quinteros) é um psiquiatra saturado da rotina do trabalho e que recolhe os cacos do divórcio (como Pablo, no filme anterior⁸). Sua rotina muda quando Ramtés (Hugo Soto) aparece em uma ala do hospital psiquiátrico sem registros oficiais (um eco de *Un largo silencio*, pois as filmagens internas ocorreram no Hospital Borda). O jovem paciente é extremamente inteligente e afirma ser um extraterrestre com a missão de passar a seu planeta informações sobre a Terra.

Aos poucos, o comportamento de Ramtés desperta em Julio o interesse científico há tempos abandonado e vê aí uma possibilidade de fugir da rotina sufocante. Julio se compadece do agudo senso de observação de Ramtés e seus comentários sobre o descompasso da sociedade contemporânea. Mas não tem coragem suficiente para mudar. Aqui reside a crítica social de Subiela (e, ao contrário de *La conquista del paraíso*, bem sucedida). A trama de *Hombre mirando al sudeste* é instigante e traça uma analogia aos traumas da ditadura militar recém-terminada. Critica-se, inclusive, o próprio exercício da psiquiatria como mecanismo de repressão e controle (RUFFINELLI, 2010: 168), ao invés de reintegração social dos enfermos.

Subiela aposta que o desdobramento desta amizade fará o espectador refletir, afinal, o dilema de Ramtés não se aplica somente ao contexto argentino. Sua preocupação é: como pode a humanidade ser tão estúpida a ponto de promover sua auto-destruição? Este raciocínio encontra adeptos em todo lugar e aumenta o alcance da mensagem. “La dimensión metafórica y enigmática de su personaje es tan amplia que puede abarcar a la vez las heridas recientes de Argentina y la inquietud universal de la juventud contemporánea”. (PARANAGUÁ, 1996: 360-361). Assim, a força de *Hombre mirando al sudeste* é muito superior à de *La conquista del paraíso*. O filme recebeu o prêmio internacional de crítica no Festival de Toronto e foi vendido para distribuidores dos EUA, recuperando o investimento da produção. Na Argentina, alcançou um público majoritariamente jovem, que, segundo o diretor, raramente ia ao cinema para ver filmes nacionais nesta época.

Seu filme seguinte foi *Últimas imágenes del naufragio* (1990). Porém, o contexto já não era o favorável auge do “Alfoncine”. O país sentia os severos efeitos da crise econômica. As filmagens se iniciaram no final de 1988 (MARANGHELLO, 1999: 362), e a estreia se deu em abril de 1990. Segundo Fernando Martín Peña, “Subiela hizo y estrenó en el peor período de la crisis la que hasta ahora es su mejor película” (PEÑA, 2012: 223). O historiador se refere tanto à

De todo modo, é uma marca considerável.

⁸ Ao longo do texto, farei menção a alguns ecos nos filmes de Subiela, que reforçam o caráter pessoal de sua obra em torno de alguns temas e soluções estéticas e narrativas. Forma-se assim um conjunto auto-referente, algo característico em cineastas autorais.

crise geral (a Argentina já vivia o quadro de hiperinflação) quanto à severa queda de público do período.

Em 1984, filmes nacionais e estrangeiros totalizaram 63.357.108 espectadores nas salas de cinema. Em 1987 (início da crise), o público total já havia caído para 38.495.531. Em 1989 (último ano de Alfonsín), foi de 26.482.446. Em 1990, ano de estréia de *Últimas imágenes del naufragio* (e o primeiro da presidência de Carlos Menem), foi de 22.101.642 espectadores (GETINO, 2005: 364). e destes, apenas 3,8% (855.320) assistiram a filmes nacionais, enquanto 96,2% dos ingressos foram para títulos estrangeiros. O percentual de audiência dos nacionais caiu abruptamente e marcou o fim do “Alfocine”: 19,2% em 1984; 13,7% em 1985; 21,4% em 1986; 19,6% em 1987; 16,3% em 1988; 4,7% em 1989 (ibidem).

Há outros fatores para a queda de público (não só na Argentina, mas no mercado audiovisual mundial): aumento do mercado de VHS nas décadas de 1980 e 1990; encarecimento do valor do ingresso; fechamento de salas de cinema (em parte, causado pelos dois primeiros fatores).

Últimas imágenes del naufragio foi mal nos cinemas e se tornou o clássico “sucesso de crítica e fracasso de público”. Em entrevistas, Subiela comenta que tinha boas expectativas após *Hombre mirando al sudeste*. Mas a crise foi implacável. O diretor considera que a temática (o “naufrágio da classe média argentina”) afastou espectadores. Em exibições-teste, ouvia que o filme era bom, mas também que era muito duro se reconhecer na tela. “Ninguém quer ir ao cinema ver um filme que te dá um soco”⁹. E resume: “desta vez o espelho não funcionou”.

No enredo, Roberto é um vendedor de seguros que sonha ser escritor (um eco de Pablo, em *La conquista del paraíso*, e do próprio Subiela¹⁰). Ele está em crise com o trabalho e o casamento. Sua profissão é uma grande ironia: como Roberto pode garantir algo aos demais se não consegue ter segurança sobre a própria sorte? Ele aposta suas fichas no romance que quer escrever, embora não saiba como proceder para torná-lo realidade. No metrô, a caminho do trabalho, percebe que precisa de algo forte que o permita abandonar o “matadouro”, como se refere ao penoso cotidiano (imagens 1 e 2, da introdução do filme).



Imagens 1 e 2: Roberto (Lorenzo Quinteros), ao centro, cabambaixo rumo ao “matadouro” (o trabalho diário e sem propósito), representado por passageiros do metrô cobertos de plástico.

9 Em entrevista para o programa *En crudo*, realizado pela UNTREF (Universidad Nacional de Tres de Febrero), Subiela diz: “Nadie quiere ver una película que le hace bolsa”, expressão similar a “dar uma porrada”, em português. Este vídeo está disponível no YouTube (acesso em 06/07/2019).

10 Subiela chegou a iniciar o curso universitário de Letras, mas o abandonou. E cogitou ser escritor. Talvez por isso, alguns de seus filmes pequem pela excessiva verve literária na voz over e nos diálogos. E este traço pode ter influenciado a construção dos pretensos escritores de *La conquista del paraíso* e *Últimas imágenes del naufragio*. E do poeta de *El lado oscuro del corazón*.

Roberto está sufocado pelo trabalho enfadonho e precisa “ser salvo”. Eis que ele vê uma jovem que se aproxima lentamente da linha do metrô. Ela parece desiludida e dá passos curtos e indecisos. Roberto corre e interrompe seu iminente suicídio. Passado o susto, oferece um café à moça, que se chama Estela (imagem 3). Ela sente fome e pede um pedaço de pizza. Após a refeição, ela oferece sexo a Roberto para “pagar” pela comida. E revela que sempre aplica este golpe (“uma forma nova de oferecer algo muito velho”). Roberto percebe que ela o faz por razões econômicas e lhe propõe outra saída. Ele explica que precisa de material para seu livro e oferece pagar por encontros, desde que ela conte sua história (aqui está o motivo recorrente da fuga dos protagonistas de Subiela).



Imagens 3 e 4: Estela (Noemí Frenkel) na noite em que conheceu Roberto; a casa pobre onde ela vive com a família, em um vilarejo distante de Buenos Aires.

Estela concorda e, no segundo encontro, conta que sua família empobreceu progressivamente. A pequena fábrica de seu pai faliu por causa da instabilidade financeira. Ele viajou para longe, mas fazia visitas e trazia presentes. Hoje ela não sabe onde ele está. Estela decide levar Roberto ao vilarejo pobre e distante onde ela mora com a família (imagem 4). Assim, ele encontrará mais material para o livro. Subiela poderia ter caído no recurso fácil de criar uma mera família disfuncional. Ao contrário, conferiu aos personagens uma complexidade que se revela aos poucos.



Imagens 5 e 6: os irmãos Claudio (Hugo Soto) e Mario (Andrés Tiengo).

Eles carregam as duras marcas de uma vida conturbada¹¹. Roberto visita-os. Estela já avisara de antemão o motivo. Seus familiares aceitam, com desconforto, “servir de material”. Eles concordam mais em função do pedido dela do que por simpatia ao estranho, em uma relação que

¹¹ A menção à penúria material é sutil ao longo do filme, marcada pelas dificuldades narradas pelos familiares de Estela. E há ainda um exemplo no rápido *insert* de um pedinte na estação de trem (imagem 13), antes da cena em que Roberto levará Estela à casa dela pela primeira vez.

se desenvolverá entre a amizade e a desconfiança. O irmão mais novo é Claudio (imagem 5). Ele teve que abandonar a faculdade “quando a coisa ficou feia” (Roberto pergunta se em 1976 ou 1977, em clara menção à ditadura). Claudio chegou a ser preso e se tornou avesso ao convívio social¹² (um eco de *Hombre mirando al sudeste*). Ele ocupa o tempo plantando abóboras. Mario (imagem 6), o irmão mais velho, é o único com trabalho regular, operário em uma fábrica. Ele suspeita que Estela se prostitua e sabe que o estado mental de Claudio se agrava. E não se ilude em relação a José, que pratica roubos a mão armada. O sonho de Mario é fugir com o avião que ele mesmo constrói há anos.

A amizade de Estela e Roberto se aprofunda e eles se apaixonam. Mas ela tem manias que o desconcertam, como em uma cena no ônibus, a caminho do vilarejo. Estela vê um casal de idosos e vira o rosto para se esconder. Depois, diz a Roberto que são seus tios mortos (“eles sempre descem no ponto do cemitério, como todos os mortos da região”). Roberto acredita ser um delírio (como Julio em relação a Ramtés). Em outra ocasião, ele vê o mesmo casal de idosos (imagem 7) e, para se certificar de que estão vivos, pergunta-lhes a hora. Trata-se de um flerte de Subiela com o irreal e o fantástico, presente em muitos de seus filmes.



Imagens 7 e 8: Roberto revê o casal de idosos (que Estela afirma estarem mortos); na igreja, Estela conversa com Jesus Cristo materializado. O ângulo de câmera remete a um crucifixo.

Este sentido fantástico é reforçado nas cenas em que Estela vai à igreja se confessar. Mas ela não o faz com um padre, pois fala diretamente com Jesus Cristo sobre o receio que sente por amar Roberto (talvez ela nunca tenha amado antes). Ela vê Cristo ao lado dela, materializado em carne e osso (imagem 8), e lhe presenteia com sanduíches, roupas e sapatos. No segundo encontro, Jesus ouve a jovem, mas também “se confessa”, dizendo que vai partir dali, pois quer estar mais próximo das pessoas.

Além de Estela, Roberto terá bastante contato com o problemático José, que vive de roubar pequenos estabelecimentos. A relação entre eles é tensa e, em geral, em tom desafiador. Roberto se incomoda com a “ocupação” de José, e este ironiza o conforto material do vendedor de seguros e pretenso escritor. Há no mínimo, duas cenas-chave entre eles, bastante reveladoras das discrepâncias sociais e econômicas tematizadas no filme.

12 Provável trauma causado pela repressão política. Depois se revela que Claudio tende à psicopatia, pois tenta matar a mãe (a quem culpa pela fuga do pai) com veneno na comida e nas bebidas.



Imagens 9 e 10: José (Pablo Brichta) conversa com Roberto em duas cenas-chave.

A primeira acontece em uma boate¹³ (imagem 9). José afirma que Roberto tomou coragem de “cruzar a fronteira” entre as partes rica e pobre da cidade. E atesta que eles são “náufragos” boiando para não morrer. Na sequência, já na rua, ele diz que Roberto não precisa se preocupar, pois seu barco sempre terá salva-vidas. Em tom provocativo, ele expõe o abismo social existente no país.

A animosidade se agrava em outra cena-chave. José faz uma inesperada visita a Roberto. Surpreso, ele o convida a entrar em seu apartamento, pois se interessa pelas possíveis histórias do misterioso delinquente. José está lá porque precisa de ajuda para esconder dois revólveres. Para bajular Roberto, oferece um gravador (fruto de roubo), com o argumento de que facilitará suas pesquisas para o livro. O escritor se ofende e critica a postura de José. Tem início um debate moral, com saberes e visões de mundo em desacordo.

José se senta e, em tom jocoso, pede que Roberto afaste a máquina de escrever. Ele brinca que não quer se sentir em uma delegacia (imagem 10). Depois, coloca em xeque a moral de Roberto, que condena seus roubos. José apresenta sua versão sobre o sumiço de seu pai (por quem nutre profundo ódio). Segundo ele, todos sabem que o “velho” tem outra família com a qual vive em uma favela, em péssimas condições. A penúria é tamanha que ele “se livra” dos filhos abandonando-os à própria sorte no metrô no horário de pico. Verdadeira ou não, esta versão é uma descrição perversa da crise que resultou no “naufrágio” (e vale para a Argentina e para o Brasil, pois, à época, ambos atravessavam severa crise financeira).

Mas José é irônico, esperto. Na mesma cena, ele manipula os sentimentos de Roberto e sabe que pode entregar algo que o escritor anseia: histórias. E relembraria um episódio da infância. Seu pai lhe perguntou o que ele queria ser e o menino respondeu: “ator ou bandido”. O pai lhe disse: “Seja bandido. É menos arriscado e dá mais grana”. Roberto pergunta sobre seus estudos e José diz que concluiu o ensino médio: “Se eu não tivesse diploma, eu não poderia me defender nessa vida”, em outra ácida ironia frente à sua condição marginal.

Por fim, José demonstra uma difusa consciência social. Mas é coerente, em alguma medida. Ele diz não se importar com a origem das pessoas. “Os mesmos vermes que comem um assassino vão comer aquele que inventou uma vacina. Eles são os mesmos que vão comer a mim e ao autor de um romance. Pelo menos, temos isso em comum. Somos irmãos em Cristo e nos vermes”. E dispara (à moda de Ramtés a Julio em *Hombre mirando al sudeste*): “Você

¹³ Esta boate tem o curioso nome *Titanic*. Em entrevista ao programa *En crudo* (citada na nota 9), Subiela diz que uma das razões do fracasso do filme é que “os sobreviventes do *Titanic* dificilmente gostariam de ver um documentário sobre o *Titanic*”, em referência à crise (acesso em 06/07/2019).

que é escritor, você tem alguma ideia? O que aconteceu? O que nós fizemos de errado? Se você pudesse explicar, Roberto, nos faria muito bem. Porque nenhum de nós sabe". Roberto não se encoraja a explicar que foram os sucessivos problemas nacionais causados por elites irresponsáveis e que penalizam parcelas vulneráveis da sociedade. Ele faz o que está ali à mão: guardar temporariamente os revólveres de José.

Logo Roberto perde as ilusões com a pesquisa para o romance e entra em crise. Talvez seja o preço pago por atravessar a "fronteira" que José ironizou. A situação chega ao absurdo de José sugerir que Roberto use a criatividade para escrever cenas de assalto, pois assim se chegará a um golpe infalível. Roberto está imerso na vida destes "loucos à deriva", mas seu livro não avança. Este momento de crise dá espaço a uma sutil metalinguagem. Roberto (em voz over) diz "O que eu estava fazendo ali? Como nossas vidas se misturaram? Em todo caso, eles estavam ali, no mesmo filme que eu. Eu sentia que nós todos éramos isso, personagens de um filme que alguém estava assistindo. Mas quem estaria nos assistindo? Talvez ninguém".

Acometido por um bloqueio criativo, Roberto cede ao jogo de José e eles concebem juntos crimes e disfarces (padre, palhaço, bigode e óculos escuros). Em um assalto, há outra metalinguagem. Roberto, Estela e José estão no cinema vendo o clássico *Tiempo de revancha* (1981), de Adolfo Aristarain. José deixa a sala abruptamente para roubar a bilheteria e, do lado de dentro, escuta-se um tiro. As pessoas saem assustadas e olham o vendedor de ingressos, morto com uma bala na cabeça (a dose de violência gráfica da cena é alta). O curioso é que o azarado bilheteiro foi interpretado pelo próprio Adolfo Aristarain (amigo de Subiela), que está ensanguentado em frente ao cartaz de seu filme. Seria um apelo conjunto de ambos cineastas contra o "latrocínio" do cinema nacional (que sempre sofre em tempos de crise)? Ou um aviso de que verdadeiros autores estão dispostos até mesmo a morrer para seguir com seus anseios e projetos?

Neste ponto (perto do fim do filme), Estela descobre que Roberto ajuda José a conceber os crimes. A relação se abala. Ela está farta de expor a si própria e a seus entes queridos como se fossem descartáveis. E acontece o inevitável: José é morto em um assalto mal executado. Estela se distancia de Roberto, que toma uma atitude em sentido contrário à dos demais protagonistas de Subiela até então: não aceitar que a fuga temporária seja infrutífera. Ao contrário de Julio, por exemplo, ele se encoraja a mudar. E decide recuperar Estela e se reaproximar da família dela. Roberto ajuda Mario a terminar o avião e, com isso, fugir voando da Argentina. A cena reforça o sentido de irrealismo já evidenciado a respeito de Estela (imagens 7 e 8). Afinal, como pode um mero amador ser tão bem sucedido com seu próprio avião a ponto de voar para fora do país? De todo modo, o sucesso de Mario reforça, por oposição, a incapacidade de Roberto alçar vôos próprios.



Imagens 11 e 12: na cena final, Estela volta para Roberto; no epílogo, Roberto explica a seu filho que ele errou em buscar “grandes salvações”.

Porém, Estela informa que eles estão de partida para Misiones, por decisão da mãe. Claudio tem problemas respiratórios e precisa de outro tipo de clima. Estela deixa a cena e Claudio confessa o motivo da partida: eles desconfiam que o pai viva naquela região (um eco do pai de Pablo, em *La conquista del paraíso*). Roberto volta desiludido ao quarto de hotel onde mora desde que se separou da esposa (quando iniciou sua aventura de escritor). Para a sua surpresa, Estela vem ao seu encontro na cena final (imagem 11). Ela chega de malas prontas para viverem... felizes para sempre? Não se sabe. Mas, o epílogo dá pistas. Roberto está com o bebê do casal (imagem 12), a quem diz que o erro foi buscar “grandes salvações”. Afinal, só existem “pequenas salvações, como você e sua mãe”. A imagem de um bebê é uma metáfora recorrente na história das artes, pois (como na vida real) representa a nova vida, a redescoberta e as responsabilidades. Há esperança para Roberto, outrora desiludido. É importante frisar, portanto, a diferença em relação aos filmes anteriores de Subiela, nos quais a fuga do protagonista é mal sucedida. De todo modo, na última imagem, Roberto leva seu bebê nas costas, reforçando seu “peso”.



Imagens 13 e 14: o pedinte na estação de trem (cena realista); Roberto tem um devaneio após ver a manchete do jornal destacar um alagamento com vítimas fatais (e teme por Estela e sua família).

Porém, permanece intacta a crítica social, evidente em cenas realistas (imagem 13) e metafóricas (imagem 14), além de várias já comentadas. *Hombre mirando al sudeste* alvejou o âmago autoritário aflorado durante as ditaduras. E o hospital psiquiátrico era um microcosmo que concentra uma desordem que tem causas bem maiores. Já *Últimas imágenes del naufrágio* se concentra na crise econômica do fim dos anos 1980 e que, infelizmente, se agravará nos dez anos de presidência de Carlos Menem (1990 a 1999), que pôs em prática o conjunto de políticas neoliberais que levou a Argentina à quase completa desarticulação de sua economia.

Vale assinalar que Subiela não foi o único cineasta a demonstrar preocupação social frente

aos rumos do país na época. Houve outros filmes voltados a questões sociais. Para citar apenas alguns títulos: *La deuda interna* (Miguel Pereira, 1988), *Después de la tormenta* (Tristán Bauer, 1991) *Un lugar en el mundo* (Adolfo Aristarain, 1991) e *El viaje* (Fernando Solanas, 1992).

Infelizmente, *Últimas imágenes del naufragio* merecia sorte muito melhor. Terminou vitimizado pela própria crise que estampou na tela com tanta criatividade e habilidade no uso dos recursos audiovisuais. Subiela comentou na época:

La veo como una película más compleja y profunda que *Hombre mirando al sudeste*. Me parece más jugada con este país, con mi tiempo, con mi vida, con mi historia. Más directa, más arriesgada, en carne viva... Con los años va a ser una especie de fotografía de la Argentina de estos años (apud MARANGHELLO, 1999: 365).

Ironicamente, foi seu filme mais premiado¹⁴ e apreciado pela crítica. A recuperação dos gastos só foi possível por ter sido uma co-produção com a Espanha, o que facilitou a entrada em festivais e a posterior estreia na salas de cinemas espanholas (MARANGHELLO, 1999: 362). Em seguida, foi comercializado em vários países.

Subiela continuou realizando obras que trafegam entre o realismo e as metáforas, como o seguinte *El lado oscuro del corazón* (1992, desta vez, em co-produção com o Canadá), outro sucesso comercial apreciado pelo público jovem. Subiela comenta que edições de Mario Benedetti (que faz uma ponta como um marinheiro alemão) e Oliverio Girondo (cujas poesias são citadas *ipsis litteris*) se esgotaram nas livrarias como resultado do filme.

Hombre mirando al sudeste (1986), *Últimas imágenes del naufragio* (1989) e *El lado oscuro del corazón* (1992) compõem um panorama carregado de simbolismos sobre as mudanças vividas na Argentina, filtradas por um diretor de grande sensibilidade artística. Ele próprio reconhece estas três obras como as mais representativas de sua carreira¹⁵. Com sua construção narrativa particular, Subiela se manteve com Fernando Solanas e Adolfo Aristarain como um dos mais reconhecidos cineastas argentinos do período. “La obra de Eliseo Subiela, apoyada en guiones estructurados y precisos, adquiere su vuelo poético en la puesta en escena, configurando un cine personalísimo, que apuesta con éxito a la inteligencia del público”. (PARANAGUÁ, 1996: 362).

BIBLIOGRAFIA

- BEIRED, José Luis Bendicho. *Breve história da Argentina*. São Paulo: Ática, 1996.
- CAETANO, Maria do Rosário. *Cineastas latino-americanos: entrevistas e filmes*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.
- FAUSTO, Boris; DEVOTO, Fernando J. *Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada (1850-2002)*. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- GETINO, Octavio. *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. 2. ed. Buenos Aires: Ediciones Ciccus, 2005.
- MARANGHELLO, César. *Últimas imágenes del naufragio*. In: ELENA, Alberto; LOPEZ, Marina Diaz (ed.). *Tierra en trance: el cine latinoamericano en 100 películas*. Madrid: Alianza, 1999, p. 361-366.
- MARANGHELLO, César. *Breve historia del cine argentino*. Barcelona: Laertes, 2005.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Historia general del cine. Volume X: América Latina*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.
- PEÑA, Fernando Martín. *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos-Fundación-OSDE, 2012.
- RUFFINELLI, Jorge. *América Latina en 130 películas*. Santiago (Chile): Uqbar, 2010.
- SCHUMANN, Peter B. *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires: Legasa, 1987

14 Conforme os créditos iniciais do filme, ele recebeu prêmios nos festivais Films du Monde (Montreal, Canadá), Biarritz (França), Festival de Cine Iberoamericano (Huelva, Espanha) e Festival del Nuevo Cine Latino-americano (Havana, Cuba). E recebeu ainda vários prêmios concedidos pela Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina (ACCA).

15 Entrevista para o programa *En crudo*, da UNTREF (já citada, acesso no YouTube em 06/07/2019).

XII - CINEMA E SOM

O objetivo deste eixo temático é a reflexão sobre as múltiplas potências poéticas do uso do som em obras audiovisuais da América Latina. Tomando o som como elemento constituinte de narrativas, de sentidos e sensações, intrínseco ao discurso audiovisual e condicionado à História e ao desenvolvimento tecnológico, aceitam-se propostas que explorem tanto a relação do uso do som com a produção de discurso e sentido, quanto sua utilização experimental e seu percurso na história do cinema. Assim, as propostas podem explorar: a análise de questões colocadas pela música, as funções narrativas dos ruídos e/ou dos silêncios, a percepção do tempo na imagem, o papel das vozes para além dos diálogos, as relações entre o som e a criação do espaço cinematográfico, a história de sua evolução técnica, dentre outros.

Coordenação: Khadyg Fares, Eduardo Meciano

“Corpos e canções na poética *new queer* de Karim Aïnouz: uma análise de cenas de *Madame Satã* e *Praia do Futuro*” Guilherme Maia (UFBA); Everaldo Asevedo (UFBA)

451

“O personagem sonoro: a música como *raisonneur* em *Cinema, Aspirinas e Urubus*” Josias de Andrade Santos (UFBA)

455

CORPOS E CANÇÕES NA POÉTICA NEW QUEER DE KARIM AÏNOUZ: UMA ANÁLISE DE CENAS DE *MADAME SATÃ* E *PRAIA DO FUTURO*

Guilherme MAIA

Póscom/UFBA

maia.audiovisual@gmail.com

Everaldo ASEVEDO

Póscom/UFBA

everaldoasevedo@gmail.com

RESUMO

Em uma carreira como realizador marcada pelo vínculo com o *New Queer Cinema*, Karim Aïnouz roteirizou e dirigiu dois filmes, *Madame Satã* (2002) e *Praia do Futuro* (2014), protagonizados por personagens gays. Este trabalho propõe que a música, operando como *valor acrescentado* em representações de experiências de afeto físico entre seus protagonistas homossexuais, é um elemento chave na poética *new queer* de Aïnouz.

PALAVRAS-CHAVE: Afeto, canção romântica, análise filmica, *New Queer Cinema*, Karim Aïnouz.

RESUMO EXPANDIDO

Nascido em Fortaleza, em 1966, o brasileiro Karim Aïnouz mudou-se para Nova York em 1989, quando passou a ter contato com o *New Queer Cinema* (NQC), movimento que emergiu em meados da década de 1970 como uma resposta à vilanização da comunidade gay em plena crise da AIDS e à consequente aproximação e assimilação desta comunidade do modelo heterossexual e heteronormativo vigentes: “lésbicas e gays deveriam enquadrar-se em modelos considerados mais aceitáveis para a sociedade como um todo, para, por consequência, serem aceitos por ela como iguais” (LACERDA, 2015: 123). Neste contexto, em consonância aos ideais que viriam a consagrar e configurar o NQC, diversos realizadores reconfiguraram a representação de personagens homossexuais no cinema, “fazendo algo novo, renegociando subjetividades, anexando gêneros inteiros, revisando histórias em suas imagens” (RICH, 2015: 18), adotando uma postura “que rechaçava o caráter assimilacionista (...), abraçando, ao invés disso, o orgulho pela diferença e pelo seu caráter transgressor em relação à norma” e buscando dar novos significados a “estereótipos considerados incômodos e insuflando-os com agência e empoderamento.” (LACERDA, 2015: 124).

Neste artigo, analisaremos duas cenas dos filmes de Karim Aïnouz protagonizados por personagens gays, *Madame Satã* (2002) e *Praia do Futuro* (2014), tendo como objeto o modo como a canção popular opera na poética de representação de corpos que expressam desejo e afeto.

Madame Satã conta a vida de João Francisco dos Santos, capoeirista, bom de briga, golpista, gay, negro e pobre, nos anos anteriores à sua transformação na figura que o tornaria lendário

na boemia carioca na década de 1940. O filme explora as relações de João Francisco com sua família postiça, a prostituta Laurita e o gay afeminado Tabu, e sua conturbada relação afetiva com Renatinho, outro golpista frequentador dos bares da Lapa. *Praia do Futuro* conta a história de Donato, um salva-vidas que trabalha na praia homônima, localizada na capital cearense. Na primeira cena do filme, Donato fracassa na tentativa de salvar do afogamento um turista alemão. O evento o leva a conhecer Konrad, amigo do afogado, com quem se acaba envolvendo amorosamente e por quem se muda para Berlim, deixando a família, quase sem notícias, no Brasil. Anos mais tarde, Ayrton, o irmão mais novo que o tinha como herói, surge em Berlim à procura de Donato. A chegada de Ayrton leva o ex-salva-vidas a enfrentar a assunção da homossexualidade perante esse irmão, o medo de assumir um compromisso afetivo duradouro com o amigo do homem que não conseguiu salvar, o reconhecimento da própria falibilidade.

Neste artigo, propomos que a música, operando como *valor acrescentado*¹ (CHION, 1993) em momentos de vivência de afeto físico entre seus personagens homossexuais, é um elemento chave na poética *new queer* de Aïnouz. As canções “Noite cheia de estrelas” e “Aline” acrescentam à representação a “poderosa capacidade para expressar, construir, projetar e representar a subjetividade (tradução nossa)²” (CHAUVIN, 2016: 50-51) própria do cantor romântico, que, ainda segundo Chauvin (2016), tem o condão de mobilizar a memória dos nossos próprios sentimentos e construir posições de sujeito em relação ao ouvinte.

Em *Madame Satã*, “Noite cheia de estrelas”, composta por Cândido das Neves e gravada por Vicente Celestino em abril de 1932, opera como canção-tema associada ao par romântico do filme – João Francisco e Renatinho – e entra em cena pela primeira vez no segundo encontro entre os dois personagens. A sequência tem início quando vemos Renatinho esperando por João Francisco na saída da boate onde o protagonista trabalha. Renatinho o segue em seu caminho a pé para casa, em uma ação marcada pela tensão sexual, mostrada ao espectador por trocas de olhares e sorrisos sedutores e pela espectatorialidade voyeurística de uma relação sexual entre Tabu e um de seus clientes através da fresta de uma porta. Já no quarto, além dos sons do ambiente externo que vazavam para o interior, passamos a ouvir também uma música instrumental de natureza romântica com estilo e sonoridade de gravações antigas. O protagonista abre a janela, o volume da música que vem de fora aumenta, e o ambiente é invadido pela voz de Vicente Celestino cantando “Noite cheia de estrelas”, canção que, como diz a letra, conta uma *história dolorosa*. Em uma performance maliciosa e sedutora, o protagonista caminha lentamente na direção de Renatinho cantando junto com a gravação. Após João, agora visto por nós com o rosto bem próximo a Renatinho, cantar os versos *Quero matar meus desejos / Sufocá-lo com meus beijos*, Renatinho toma a iniciativa e dá em João um forte beijo na boca. João afasta o beijo e a voz de Celestino segue na trilha sonora, enquanto o protagonista, em tom súplice, pede que

1 Chion (1993) defende que a música, no cinema, acrescenta um valor de sentido à imagem e sofre a ação do sentido da imagem sobre si mesma. Para ele, o som e a imagem, no cinema, firmam um contrato audiovisual onde o que ouvimos interfere na nossa percepção das imagens, assim como o que vemos modifica a nossa escuta.

2 No original: “[...] poderosa capacidad de expresar, construir, proyectar y representar la subjetividad.”.

Renatinho se afaste e parta. O “curumim”, desapontado, tenta insistir, mas João, agora com voz assertiva, manda que ele vá embora. Quando Renatinho fecha a porta ao sair do quarto, a música é interrompida em corte seco e a tela passa a nos mostrar João sozinho e pensativo em seu quarto pouco tempo depois, acariciando a colcha da cama.

Na cena em análise, a voz de João liga a escuta à experiência cotidiana, e os efeitos derivados da “excepcionalidade sonora da canção” (ORTEGA, 2018) estão atenuados pelo modo realista como a música soa, equalizada para parecer que emana de um fonógrafo em ambiente externo, obliterada por ruídos e, principalmente, pela superposição da voz do protagonista, que canta de modo bem informal, sem buscar uma sincronização precisa com a voz de Celestino e sem preocupação rigorosa com a afinação, em regime próximo ao que Claudia Gorbman (2016) classificou como *canto amador*, que, para a autora, é uma forma essencial de evocar personagens, subjetividade e inter-relações em um registro realista, uma vez que são os próprios personagens que, independentemente de qualquer perfeição técnica na execução, entoam músicas voltadas a expressar sua intimidade.

Na história de João Francisco e Renatinho, “Noite cheia de estrelas” acrescenta o parnasianismo trágico do seu discurso lírico ao encontro sem final feliz entre João Francisco e Renatinho. Em *Praia do Futuro*, é a canção “Aline”, primeiro grande êxito comercial internacional do cantor e compositor francês Christophe, que nos conta uma *história dolorosa*. O eu lírico das duas canções fala de relações amorosas em descompasso, de dor e abandono, articulando-se, assim, não somente com o momento específico em que as músicas são acionadas, mas com o que ocorre de forma mais ampla na narrativa fílmica, uma vez que o afeto e o desejo que os dois casais protagonistas experimentam se transmutam em dor (pela morte de Renatinho enquanto João cumpria pena na cadeia) e abandono (pelo término temporário da relação de Donato com Konrad).

“Aline” entra em cena logo após a chegada de Donato a Berlim. Vindo do Brasil para viver sua relação com Konrad, este último, na sala do seu apartamento, coloca para tocar a canção de Christophe, que ele acompanha cantando e dançando, performando para seu interesse afetivo de forma divertida e sedutora. Nesta situação, porém, ao contrário do que ocorre com João Francisco em *Madame Satã*, Donato não foge da demonstração de afeto de Konrad e, sim, junta-se a ele para cantar e dançar, em um encontro de corpos que expressam fisicalidade e virilidade e que culminará em mais uma cena de sexo entre os parceiros.

Na nossa análise das operações de “Noite cheia de estrelas”, em *Madame Satã*, propomos que a superposição do canto amador, fora de sincronismo e fora da tonalidade da gravação, ao “borrar” as estratégias de encanto intrínsecas à canção ela mesma, inscreve a cena em um regime realista que liga a escuta ao cotidiano e se afasta do melodrama. Já na cena em que Donato e Konrad dançam e cantam “Aline”, essa estratégia também está em jogo no início da cena, mas agora em uma chave cômica, derivada do evidente exagero na interpretação de Konrad. Esse *pathos* descontraído e alegre permanece quando Donato entra em quadro cantando e dançando

a segunda estrofe da canção junto com Konrad. Após a primeira exposição completa da canção, no entanto, o canto amador do casal fica mais rarefeito e a voz romântica de Christophe explode em primeiro plano na trilha sonora, despejando romantismo sobre as imagens que nos mostram corpos que dançam, brincam de luta, sorriem e trocam carícias.

Nos filmes analisados, em um regime que inclui o canto amador, canções são chamadas à causa por Karim Aïnouz em momentos nos quais a potência política dos corpos aparece em relevo na encenação. Propusemos que, na cena no quarto de João Francisco, o canto amador opera interditando o exagero e o espetáculo próprios do modo de usar canções nos melodramas. Já no apartamento de Konrad em Berlim, quando a voz de Christophe explode em primeiro plano, acrescenta o poder do artifício melodramático a uma política realista de representação. Moldados com aderência às premissas do *New Queer Cinema*, Donato e João Francisco, seres de linguagem ambíguos, contraditórios e atormentados por conflitos, são, como disse o já citado Lacerda, personagens construídos de forma a rejeitar “demandas por representações positivas, abraçando, pelo contrário, estereótipos considerados incômodos e insuflando-os com agência e empoderamento” (LACERDA, 2015: 24). Na tela e nos alto-falantes, João e Donato são corpos, afeições e desejos transgressores. João, na busca pela redenção por meio da arte, e Donato, na assunção e publicização da própria sexualidade, são representações audiovisuais de identidades e experiências queer complexas, que rechaçam as simplificações redutoras do personagem-tipo e o assimilacionismo, em confronto com o jugo da heteronormatividade. A música dos dois filmes, como “veículos de emoção e de afetos, instrumentos de identificação e de distanciamento, vetores de alusão cultural, catalisadores de memórias individuais e coletivas” (PIEDRAS; DUFAYS, 2018: s/n, tradução nossa)³, em muito contribui, em um jogo de tensões entre o realismo e o melodrama, para a política dos corpos, desejos e afetos proposta nestes dois *new queer films* de Karim Ainouz.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORDWELL, David. **Narration on fiction film**. Winsconsin: University of Wisconsin Press, 1985.
- CHAUVIN, Irene Depetris. “Ter saudade até que é bom. Música y afectividad en dos documentales brasileños recientes” *452°F*, nº 14, Jan. 2016, p. 45-68.
- CHION, Michel. **Audiovision**. New York: Columbia University, 1993.
- GORBMAN, Claudia. O canto amador. In: SÁ, Simone Pereira de; COSTA, Fernando Morais da (orgs.). **Som + imagem**. Rio de Janeiro: Letras, 2012, p. 23-41.
- LACERDA, Chico. *New Queer Cinema* e o cinema brasileiro. In: MURARI, Lucas e NAGIME, Mateus (orgs.). **New Queer Cinema: cinema, sexualidade e política**. Brasil: LDC, 2015, p. 122-127.
- ORTEGA, María Luisa. Los paisajes afectivos de la canción en el cine español del siglo XXI. In: PIEDRAS, P. e DUFAYS, S. **Conozco la canción: melodías populares en los cines posclásicos de América Latina y Europa**. Buenos Aires: Libraria, 2018.
- PIEDRAS, Pablo e DUFAYS, Sophie. **Conozco la canción: melodías populares en los cines posclásicos de América Latina y Europa**. Buenos Aires: Libraria, 2018.
- RICH, B. Ruby. New Queer Cinema: versão da diretora. In: MURARI, Lucas e NAGIME, Mateus (orgs.). **New Queer Cinema: cinema, sexualidade e política**. Brasil: LDC, 2015, p. 18-29.

3 Citação extraída da contracapa do livro *Conozco la canción*. No original: “[...] vehículos de emoción y de afectos, instrumentos de identificación y de distanciamiento, vectores de alusión cultural, catalizadoras de memorias individuales y colectivas”.

O PERSONAGEM SONORO: A MÚSICA COMO *RAISONNEUR* EM CINEMA, ASPIRINAS E URUBUS

Josias de Andrade Santos
Bacharel Interdisciplinar em Artes-UFBA
Josiassantos18@hotmail.com

RESUMO

Este trabalho intenta analisar a presença da música Serra da Boa Esperança (Lamartine Babo, 1937) no filme *Cinema, Aspirinas e Urubus* (Marcelo Gomes, 2005). Ao longo dos anos discussões acerca do som no cinema tem sido cada vez mais documentadas, ainda assim é convencional dizer que “vemos” um filme, e por isso, a questão da audiovisão proposta por Michel Chion orientará essa pesquisa. Por meio de decupagem analítica da letra e da composição harmônica da música buscaremos reconhecer a relação entre música e enredo; identificar o efeito empático ou anempático e os valores expressivo e informativo da canção; e a construção afetiva entre os personagens Johann e Ranulpho. Ao final do estudo demonstraremos como a canção mencionada revela antecipadamente os caminhos dos personagens, os seus dilemas, e o seu papel de *Raisonneur*¹.

Palavras-chave: personagem sonoro, cinema, aspirinas e urubus, música, raisonneur.

Cinema, Aspirinas e Urubus é o primeiro longa-metragem do gênero drama e *road movie* dirigido por Marcelo Gomes, do ano de 2005 e protagonizado por João Miguel no papel de Ranulpho e Peter Kettner como Johann. A história mostra a construção de uma relação entre os dois personagens ao longo de uma viagem pelo sertão da Paraíba e Rio Grande do Norte. Ranulpho é um homem arisco, sofrido e que sonha encontrar um lugar que lhe proporcione melhores condições de vida; Já o Johann é um alemão que conseguiu fugir da segunda guerra e chegar ao Brasil como um vendedor de aspirinas, e para realizar essas vendas utiliza exibições de filmes que durante os intervalos apresentam as maravilhas em se consumir o medicamento milagroso.

O filme fez uso de sete músicas, mas para esta análise foi levado em consideração a relevância à construção da narrativa e ao tema proposto, nesse caso, Serra da Boa Esperança que pode ser ouvida já nos primeiros segundos e no final do filme de modo extradiegético.

É imprescindível entendermos alguns conceitos estabelecidos por Michel Chion em *A audiovisão: som e imagem no cinema* (Michel Chion, 2016) que nos dão suporte para alcançar o entendimento aqui proposto.

Chion nos alerta para o valor acrescentado pela música, e que esse valor possui dois efeitos característicos: o empático e o anempático. No **efeito empático**, segundo o autor, “a música exprime diretamente a sua participação na emoção da cena”. Já no **efeito anempático**, “a música manifesta uma indiferença ostensiva relativamente à situação”.

¹ Raisonneur e Personagem Sonora(o) serão utilizados com o mesmo significado neste artigo. A escolha de um ou outro se dará como estratégia marca classificadora.

E temos a **personagem acusmática** “cuja situação em relação ao quadro se situa numa ambiguidade... nem dentro e nem fora e sempre está em perigo de ser incluída na tela.”

Precisaremos também do conceito de personagem e para tal vamos recorrer ao *Dicionário de Teatro* (Luiz Paulo Vasconcellos, 1987). Nesse livro há algumas definições de personagens. Há o personagem definido por Aristóteles que são “seres fictícios construídos à imagem e semelhança dos seres humanos”; o **personagem fixo/tipo** que é qualquer personagem cujos traços ou características comportamentais podem ser imediatamente reconhecidas pelo espectador; e há o **personagem coro ou Raisonneur** que é “aquele que esclarece a platéia sobre os significados da peça. Qualquer PERSONAGEM que pode ser identificado como porta-voz do DRAMATURGO.”, é essa última definição que nos interessa neste trabalho.

Serra da Boa Esperança tem fortes ligações com o samba canção e o samba exaltação, parece compor a construção visual do filme, além de sintetizar a história dos principais personagens. O filme se passa no ano de 1942 e, apesar de ser uma produção recente, o diretor optou por uma estética visual que remete aos filmes das décadas de 40 a 60 mesmo podendo utilizar canções contemporâneas, remasterizadas ou com qualidade de som “sofisticada”, Marcelo Gomes escolheu inserir canções que, utilizando uma observação feita pelo professor Guilherme Maia² em relação ao trabalho de Almodóvar, parecem ser “as canções dos seus pais³”. Serra da Boa Esperança conta para os espectadores as andanças, o adeus e as saudades de Johann e Ranulpho, nos permite pressupor um histórico de partidas e vislumbrar novas relações a caminho.

Outra característica que reforça o quanto preocupado o diretor estava com o modo como a história seria contada é o fato de, mesmo existindo versões interpretadas por nomes como Maria Bethânia, Wilson Simonal e César Camargo Mariano foi escolhida a primeira gravação interpretada por Francisco Alves, conhecido também como “O Rei da Voz” ou “Chico Viola” que marcou uma geração e, para muitos, era um desperdício a sua voz ser usada na música popular. Sendo assim, o efeito empático mostra-se um forte aliado na escolha dessa versão “conferindo uma alma saudosa” mesmo para quem não viveu o tempo retratado na história.

A letra da canção fala de um espaço genuinamente brasileiro, o que dentro da análise pode ser elevado a um espaço subjetivo, visto que a canção, inicialmente, parece ser mais inerente ao estrangeiro, e finaliza vinculada a Ranulpho.

Os versos “no coração de quem vai, no coração de quem vem” [...] Parto levando saudades, saudades deixando [...] aponta para um estado permanente de transformação dos personagens. De todas as canções, Serra da Boa Esperança é a única que não entra em cena. Podemos constatar que Johann possui um rádio no carro e chega a perguntar a uma passageira se ela deseja

2 Link: <https://www.escavador.com/sobre/5093202/guilherme-maia-de-jesus>

3 Em entrevista a revista QUEM o diretor fala sobre o caráter afetivo que motivou a construção do filme. Link: <http://revistaquem.globo.com/Quem/0,6993,EQG1067936-3428-1,00.html>

escutar um pouco de música. Depois de assistir o filme algumas vezes, um questionamento surgiu acerca da preferência do diretor por não apresentar essa personagem acusmática no quadro e só pude chegar a uma conclusão: O Raisonneur nunca aparece em cena! Era posicionado entre o palco e a platéia num espaço abaixo da linha da visão. Gomes parece utilizar (não sabemos se intencionalmente) Serra da Boa Esperança numa condição que difere das outras canções, e qual seria o motivo para isso? Depois de conhecer as demais canções do filme através de um rádio, parece que o diretor pretende conceber uma personagem que acusmatically apresenta e encerra a história sem se manifestar no quadro, mas que periga fazê-lo enquanto se manifesta. Como não se sentir reflexivo pela “canção tema” não ser apresentada com semelhante cerimônia?!

Breve análise harmônica da composição

Serra da Boa Esperança é originalmente composta utilizando a tonalidade menor harmônica de Si (B). A resolução formada pela sequência V-I é chamada de cadência perfeita. Porém, quando esta sequência ocorre acompanhada da subdominante (que pode ser o II ou IV grau) essa sequência é chamada de cadência autêntica, apresentando uma atração tonal maior e a sensação de repouso completo. Esta construção harmônica nos leva a um tipo de sequência que “se empurra sempre ao começo”, trazendo uma carga sonora forte e peculiar que faz com que a escala menor harmônica soe, muitas vezes, mais interessante que a escala menor natural. Essa atração das notas acaba remetendo a uma finalização que é representada na canção através da ausência de um refrão ou de repetição de estrofes. Ou seja, há sempre um novo começo, ainda que pareça estruturalmente com a seção anterior. Com igualdade, a vida de Johann tem sido caracterizada por momentos fugazes de repouso alternados por momentos de constante movimento, marcado principalmente pela presença de caroneiros no seu caminhão. Sendo assim, estabelece-se uma relação⁴ entre a canção que sempre chega ao seu repouso autêntico e o Johan que parece nunca encontrá-lo. Já o Ranulpho... nunca saberemos!

Voltando ao trecho da canção que diz “...Parto levando saudades, saudades deixando...”, um prenúncio do que ocorrerá na relação de Johann e Ranulpho é-nos oferecido musicalmente. Abaixo temos fragmentos do diálogo final que confirma como o que estamos propondo:

Ranulpho:

- *Essa minha roupa te deixou com cara de paraibano.*

Johann:

- *Isso não é ridículo?* (Usando uma roupa de Ranulpho para se disfarçar aos passar pela vistoria da polícia na estação de trem)

Ranulpho:

- *É melhor assim!*

Johann:

- *Tenho um presente pra você*

Ranulpho:

4 Falar de tal relação não implica que houve uma escolha consciente de tais aspectos pelo diretor.

- *E pode?* (Ao receber o carro que era utilizado nas viagens e que estoca as aspirinas, guarda os filmes e o projetor)

Johann:

- *Por que não?*

Ranulpho:

- *Eu vou fazer o que com isso?*

Johann:

- *Vai ser feliz!*

Ranulpho:

- *Agora mesmo!*



No trecho que diz “Serra da Boa Esperança meu último bem” é traçado o destino incerto de Johann que, aos poucos vai se descaracterizando como um estrangeiro, antropofagiando por onde passa, perdendo os seus bens materiais e afetivos, e já não lhe resta quase nada, à exceção das memórias ainda vívidas da sua terra natal, dessa nova terra que precisa deixar, e agora de Ranulpho... Talvez esse último seja, até então, o seu verdadeiro e derradeiro bem.

O *Raisonneur* ou a Personagem Sonora

Falar do *Raisonneur* é desbravar pelas estruturas constitutivas do teatro grego. Aristóteles alerta em *Poética* (Peri poetikes, Ana Maria Valente, 2008) que “O coro não só deve ser considerado como um dos actores, mas também ser uma parte do todo e participar na acção...”.

Se voltamos ao Dicionário de Teatro ratificamos que o *Raisonneur* tem a função de esclarecer a platéia dos significados da peça. Tendo em vista às especificações acima e olhando para Serra da Boa Esperança pela sua natureza elucidativa presciente, interpretada por uma voz popular potente e expressiva; atentarmos que, “sendo o cinema, de certo modo, a projeção em tela do teatro, da arte da representação, a música que servia a esta haveria de servir a ele.” A *Música no Cinema* (João Máximo, 2003), podemos revisitar o conceito de personagem acusmática de Chion e realizar a seguinte inferência: Se Serra da Boa Esperança parece carregar em si a função do *Raisonneur*, dando ao espectador condições de costurar e compreender momentos da história apresentada, permitindo elucidar, ainda que de modo sucinto, a trajetória anterior dos personagens não apresentada no quadro, colocando-se, como o coro no teatro grego, entre o público e a tela, perigando manifestar-se diegeticamente através do rádio de Johann tornando-se apenas mais um elemento da paisagem sonora; como não decantar Serra da Boa Esperança das demais

canções? Como não refletir sobre tal elemento sonoro que se apoia na própria ausência no seio da imagem e considerar, a partir de então, a propensão do seu propósito como um *Raisonneur* ou, se preferirmos, como uma Personagem Sonora?

Com muito cuidado podemos sugerir que há casos anteriores a *Cinema, Aspirinas e Urubus* que podem contribuir à nossa pesquisa. Não estamos tratando de um ineditismo. Entretanto, não temos dúvidas de que o cinema tem mudado rapidamente nas últimas décadas e que as possibilidades de aplicação dos elementos que são utilizados repetidamente de modo conservador tem se mostrado numerosas.

Conclusão

Concluímos reforçando a importância de ampliar o conceito de personagem através de Serra da Boa Esperança em *Cinema, Aspirinas e Urubus*, trazendo para o campo extradiegético uma responsabilidade que ultrapassa a voz pedagógica e autoritária, tencionando que, expandir do Personagem ao Personagem Sonoro, seja ele uma voz, uma música ou um ruído é, acima de tudo, expandir a nossa relação com o mundo que nos cerca. No mais, essa introdução de Serra da Boa Esperança no início do filme foi uma estratégia que joga com quem se dispõe a escutar atentamente, pois ali o *Raisonneur* entrega as tensões que serão trabalhadas no decorrer da narrativa, dando ao espectador a oportunidade de exercer a Audiovisão, neste caso como um tipo de *Déjà vu*, levando-o a alargar conceitos, intuindo inclusive, que ouvir é ver à distância, afinal de contas, o *Raisonneur* ou Personagem Sonoro aponta para algo, e esse algo só poderá ser visto com os ouvidos.

Faz-se necessário considerar que o cinema contemporâneo está inserido em uma geração que dialoga atentamente com os sentidos, o tempo e o espaço com outras dinâmicas sócio-afetivas, ciente da sua contemporaneidade, e o cinema não está desembaraçado dessas novas configurações. Finalizamos com a sensação de que um estudo copioso e meticoloso pode nos levar até os primórdios do “cinema sonoro”.

Bibliografia:

- BABO, L. Serra da Boa Esperança, composição de 1937. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JF0yS9_IH-M>. Acesso em: 08 jul. 2019.
- CHION, Michel. Projeções do som sobre a imagem. In: CHION, Michel. A audiovisão: som e imagem no cinema. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2016, p. 14-15.
- CHION, Michel. Linhas e pontos. In: CHION, Michel. A audiovisão: som e imagem no cinema. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2016, p. 54-55.
- CHION, Michel. A audiovisão oca. In: CHION, Michel. A audiovisão: som e imagem no cinema. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2016, p. 102-103.
- CINEMA, ASPIRINAS E URUBUS. Direção Marcelo Gomes. Brasil: Dezenove Som e Imagens, 2005. 1 DVD (99 min.).
- MÁXIMO, João. A Música do Cinema: os 100 primeiros anos (vol. I). Rio de Janeiro: Rocco, 2003. p.9.
- POÉTICA. Tradução e notas Ana Maria Valente, prefácio Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008, 3^a. edição. p. 77.
- VASCONCELLOS, Luiz Paulo. Dicionário de Teatro, Porto Alegre, L&PM, 1987, p. 155 e 165, verbetes Personagem e Raisonneur.

XIII - CINEMA, ECONOMIA E POLÍTICA CULTURAL

A proposta do eixo temático é congregar trabalhos que discutam indústria cinematográfica e o papel das políticas culturais direcionadas ao campo do cinema e audiovisual problematizando o protagonismo dos governos e propondo análises a respeito de específicas questões, tais como: descontinuidades em políticas públicas para cinema e audiovisual; o papel do Estado no fomento; regulação; riscos, ausências e instabilidades; conquistas do setor; políticas formativas e de educação em AV; novos mercados; políticas de acervo e memória; consumo e recepção; políticas direcionadas a indígenas, negras/os, mulheres, LGBTQs, entre outras “minorias”; incentivo à produção experimental; protagonismo das instâncias decisórias; mecanismos/instrumentos de fomento (editais, leis de incentivo, fundos setoriais, acordos de coproduções internacionais); potencialidades e ameaças da indústria audiovisual; história das políticas cinematográficas. Desse modo, pretende-se o diálogo com pesquisas propositivas a debates sobre estas questões, entre outras correlatas e seus desdobramentos, que atravessam a cadeia produtiva do cinema e audiovisual considerando a tríade produção, distribuição e exibição, num tensionamento permanente entre o público e o privado, entre a homogeneização e a diversidade cultural, e ainda entre as desigualdades das trocas num cenário de globalização econômica e cultural.

Coordenação: Carla Rabelo Rodrigues e Thais Fernanda Raposo

- “Frequência do público a cinema independente brasileiro – variáveis positivas” Aryana Agustavo Silva (USP) 461
- “A cinematografia do Paraguai e a organização do setor audiovisual para aprovação da ‘Ley de cine’” Francieli Rebelatto; Adolfo Delvalle 465
- “Uma análise dos investimentos realizados pelo programa ‘Cinema perto de você’ no eixo da digitalização das salas de cinema” Gabriela Andrietta (UNESP/SP) 468
- “Descolonização de e através das telas: os festivais de cinema indígena em Abya Yala” Luciana de Paula Freitas (PPG IELA - UNILA) 473
- “E rol del productor en el abordaje transnacional del cine: um estudio de caso mexicano” Silvana Flores 477
- “Uma reforma no sistema francês de fomento ao documentário autoral” Teresa Noll Trindade (Unicamp) 484

FREQUÊNCIA DO PÚBLICO A CINEMA INDEPENDENTE BRASILEIRO – VARIÁVEIS POSITIVAS

Aryana Agustavo-SILVA
Universidade de São Paulo
aryana.silva@usp.br

RESUMO

O presente trabalho se propõe a estudar as variáveis que atuam no interesse do público de cinema independente brasileiro, considerando o cinema independente a partir de dois vieses: em relação aos fatores econômico-financeiros, que não possui grande orçamento ou investimento de grandes estúdios e em relação à estética, distante das grandes produções e com abordagem de temas pouco comuns. Busca-se entender a evolução histórica da produção de filmes independentes e o local de exibição destes para que seja possível o estudo sobre a frequência do público. A fim de alcançar o objetivo proposto o estudo foi desenvolvido em três partes: 1) revisão da literatura, 2) entrevistas com especialistas do setor e 3) pesquisa de campo direcionado ao público. A pesquisa apresentou relevância dos seguintes fatores para a frequência: estética dos filmes; características pessoais do público e características do espaço de exibição - a proximidade do público, oportunidade e o hábito de frequentar o espaço.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema independente, Cinema brasileiro, Públco de cinema independente.

RESUMO EXPANDIDO

1. *Cinema independente no Brasil*

A “independência” do cinema pode ter significados distintos. Por um lado, consideram-se independente as produções realizadas sem o auxílio de grandes empresas cinematográficas, sem grandes orçamentos (SOUZA, 2001). O termo “independente” também possui um significado de liberdade, por esta perspectiva o cinema independente é aquele em que produtores e diretores podem expressar suas ideias e abordar temas pouco comuns nas grandes produções (FRANCO, 1979).

No Brasil, segundo críticos, o cinema independente teve início após o encerramento das atividades da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Juntamente às discussões sobre um cinema com liberdade de expressão dos produtores e que representasse a realidade social do país, produtores e críticos começaram a produção de filmes com orçamento muito inferiores aos filmes até então produzidos e sem a ajuda de grandes empresas (FRANCO, 1979).

Na década de 1950 haviam dois grupos autodenominados independentes, um grupo produzia filmes com estética próxima às Chanchadas, enquanto outro grupo produziu filmes, considerados precursores do Cinema Novo, mostrando preocupações sociais e políticas (COSTA, 2016).

No atual cenário cinematográfico houve investimentos na indústria e medidas que incentivam

as produções nacionais, embora, competindo ainda com produções estrangeiras, os filmes nacionais atraiam pouco o público às salas de exibição (COSTA, 2016). Os filmes independentes atuais têm ganhado espaço em festivais e mostras, e o aumento das produções é explicado pelo acesso às tecnologias de gravação e meios de comunicação onde os filmes são divulgados (Meleiro, 2012). As produções podem ser diferentes entre si em objetivos e temáticas, mas ainda se apresentam como uma forma alternativa de fazer cinema, sendo permitido testar novas técnicas, estéticas e temas abordados (SILVA, 2014).

2. Consumo de cultura e cinema

Paglioto e Machado (2012) realizaram uma pesquisa a partir de teorias desenvolvidas por Stigler e Becker (1977, como citado em PAGLIOTO e MACHADO, 2012) considerando variáveis que abordam fatores econômicos, sociodemográficos, educacionais e regionais para investigar a frequência em atividades culturais. Os resultados apresentados pelo estudo mostraram “renda” e “escolaridade” como principais associados à frequência de cultura fora do domicílio.

A variável “educação cultural” – ou seja, a realização de cursos de dança, pintura, música e etc - também apresenta relação positiva com frequência do consumo de cultura, isso é considerado vício positivo, segundo conceito de Stigler e Becker (1977, como citado em PAGLIOTO e MACHADO, 2012), ou seja, o comportamento passado influencia o comportamento presente - quanto mais cultura se consome, maior a probabilidade da continuação desse hábito (PAGLIOTO e MACHADO, 2012).

Quando estudada a variável “idade”, apesar de esta estar relacionada com tempo disponível, renda, e no caso do cinema, incentivos ao consumo de pessoas mais velhas através da venda de ingressos por metade do preço, existe o custo de oportunidade, tempo gasto com atividades do trabalho e a insegurança quanto à violência. Referente à localização, a residência fora de regiões metropolitanas reduz a probabilidade de consumo de bens culturais (PAGLIOTO e MACHADO, 2012).

3. Metodologia

A fim de alcançar o objetivo proposto, qual seja, entender as variáveis que atuam positivamente na frequência do público ao cinema independente brasileiro, foram realizados três procedimentos:

1. Revisão bibliográfica sobre o cinema independente brasileiro
2. Entrevistas em profundidade com especialistas do setor cinematográfico – críticos, produtores e pesquisadores – através de um questionário semiestruturado.
3. Pesquisa de campo com questionário direcionado ao público de cinema independente.

As entrevistas em profundidade foram realizadas com o pesquisador e crítico Daniel Feix e os

produtores Renato Trevizano e Maria Carolina Gonçalves. A pesquisa de campo foi realizada durante o Festival de Cinema Latino-Americano, em 2018, no *CineSesc*, localizado na cidade de São Paulo.

4. Resultados e conclusões

A partir de dados secundários e uma pesquisa qualitativa, este trabalho pôde levantar as seguintes variáveis, como hipótese, que influenciam positivamente a frequência a cinema independente brasileiro: a diferença estética dos filmes, o perfil cinéfilo do público - ou seja, um interesse grande por cinema e conteúdos relacionados –, contato com áreas de audiovisual e comunicação, a proximidade e oportunidade de frequentar espaços que exibem os filmes – visto que o cinema independente não tem ampla distribuição –, e a própria frequência ao cinema independente, pois existe a criação e o hábito de assistir a esses filmes. Essas hipóteses foram testadas com uma pesquisa com o público.

Os filmes independentes podem ter diferentes tipos de velocidade, fotografia e narrativa, sendo a estética um diferencial percebido pelo público frequentador em relação aos filmes comerciais. Essas produções independentes possuem importância político-social, pois abordam questões sociais que em determinados momentos foram censurados e são importantes para levar à sociedade novas perspectivas e possibilidade de discussão.

O público não apresentou ter relação profissional com audiovisual e artes, porém o gosto e interesse pessoal é o fator que influencia a frequência, pois há uma busca por filmes e conteúdos relacionados a cinema sem obrigação, tornando o consumo do cinema independente um hábito.

Relacionando à realização de festivais e mostras, que ocorrem geralmente nos mesmos espaços, o conhecimento sobre o local de exibição se torna importante, pois o público acaba conhecendo a programação e ocorrência dessas mostras, o que contribui para um comportamento de costume – um vício positivo.

A facilidade de acesso também contribui para frequência. Neste contexto, relacionado ao local de exibição, a ocorrência de festivais e mostras de cinema são uma importante forma de contato das produções com o grande público, além do contato do público com expressões culturais, assim os incentivos governamentais se tornam relevantes para a sustentação do mercado cinematográfico e o aprimoramento intelectual da sociedade.

É possível perceber que os problemas do cinema independente relacionados ao público são vários: existe uma falha na comunicação dos filmes, fazendo com que o público não tenha conhecimento sobre esses; a distribuição restrita não permite que o filme fique disponível por um período de tempo maior, além de serem poucas as salas comerciais atingidas. Por fim, existe também uma cultura social, explicada por diferentes fatores, que prioriza filmes de origem internacional, principalmente *Hollywoodianos*, deixando filmes nacionais com baixa bilheteria.

Os três principais pontos relacionados ao público que podem ser citados sendo importantes para uma estratégia de fortalecimento do cinema independente são: o conhecimento, a habitualidade e proximidade - principalmente no sentido não físico. O hábito de frequentar cinema, teatro, música entre outras expressões artísticas, a educação audiovisual e, indo mais além, a educação cultural precisa ser incentivada para gerar conhecimento, discussões e avanços sociais. Além disso, é importante dar oportunidade de acesso para que a arte não se torne um bem para determinadas classes sociais ou condições financeiras e as pessoas possam ter proximidade com diferentes expressões culturais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COSTA, Mannuela Ramos da. Cinema independente do Brasil no contexto da globalização: práticas estéticas, performances políticas, condições econômicas. XXV Encontro anual da Compós: trabalho apresentado no GT Estudos de cinema, fotografia e audiovisual, p. 1-28, 2016.
- FRANCO, Marília da Silva. Rio, 40 Graus e o cinema independente. 1979. Tese de Doutorado. Dissertação (Mestrado em Artes), Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Artes, São Paulo.
- MELEIRO, Alessandra. Cinema e mercado. Escrituras: Iniciativa Cultural, 2012.
- PAGLIOTO, Bárbara Freitas; MACHADO, Ana Flávia. Perfil dos frequentadores de atividades culturais: o caso nas metrópoles brasileiras. *Estudos Econômicos* (São Paulo), v. 42, n. 4, p. 701-730, 2012.
- SILVA, Iomana Rocha de Araújo. Cinemas fluidos: análise das interrelações entre cinema independente experimental brasileiro e arte contemporânea no contexto pós-cinema. 2014.
- SOUZA, Fabiano Grendene de. Cinema independente americano (1990-1992): personagem, narração e contexto social. Tese de Doutorado. 2001.

A CINEMATOGRÁFIA DO PARAGUAI E A ORGANIZAÇÃO DO SETOR AUDIOVISUAL PARA APROVAÇÃO DA ‘LEY DE CINE’

Francieli REBELATTO

francieli.rebelatto@gmail.com

Adolfo DELVALLE

adolfo.delvalle@gmail.com

RESUMO

Em 2018 foi aprovada no Congresso Federal do Paraguai a Lei de Fomento ao Audiovisual N°6.106, também conhecida como “Ley de Cine”, que contou com uma longa caminhada de mobilização de profissionais, espaços e entidades que estiveram durante muitos anos organizados na *Multisetorial del Audiovisual*. Neste trabalho - ainda em fase inicial-, buscamos investigar quais são os atores (entidades, grupos, universidades, etc) que estiveram à frente da construção da Lei Nacional, entendendo como pode se dar a relação entre o percurso histórico da construção de políticas públicas com a própria cinematografia do país, trazendo à tona, neste sentido, o caso dos filmes ‘Hamaca Paraguaya’, ‘Siete Cajas’ e ‘Las Heredas’, que são importantes marcos da circulação e inserção da cinematografia paraguaia no mundo.

PALAVRAS-CHAVE: cinema paraguaio; lei de cinema; políticas públicas.

RESUMO EXPANDIDO

É importante iniciar este texto destacando que o Paraguai foi o país latino-americano profundamente destruído pela Grande Guerra, também conhecida como Guerra da Tríplice Aliança, ocorrida entre os anos de 1864 a 1870 protagonizada pelos países vizinhos, Argentina, Brasil e Uruguai. Como se não bastasse todos os anos de reconstrução do país diante da devastação da guerra - hoje ainda com muitas cicatrizes, especialmente pelo ponto de vista do seu subdesenvolvimento-, o Paraguai também viveu até 1989 sob a maior ditadura militar da América Latina, comandada pelo ditador Alfredo Strossner. Ainda, no ano de 2013, quando então, um governo de caráter progressista estava à frente do país pela primeira vez, o presidente Fernando Lugo sofreu um golpe de estado. Aparentemente estes dados históricos poderiam estar desvinculados das manifestações artísticas e de suas políticas, mas como bem sabemos, não é possível em nosso continente latino-americano desvincular projetos políticos da construção/continuidade – ou não-, de políticas públicas para a cultura, e neste caso específico para o cinema.

O cineasta paraguaio Hugo Gamarra, em seu texto ‘História do Cinema Paraguaio’(2011), reflete como foi o desenvolvimento da cinematografia daquele país, que somente depois dos anos 80 conseguiu criar a *Fundação Cinemateca do Paraguai* e outras entidades do setor. No entanto, para o cineasta, a cinematografia paraguaia desenvolveu-se por meio de realizações esporádicas e tentativas muitas vezes isoladas, com muita escassez e descontinuidade, e isso se deve ao fato de que:

As dificuldades impostas ao desenvolvimento de uma tradição cinematográfica podem reduzir-se nos seguintes termos: ausência de estabilidade política e social; controle, repressão e condicionamento do poder político; fraco incentivo às artes; fraco mercado interno; carência de infraestrutura tecnológica (laboratórios, equipamentos e até material virgem); falta de ambiente cultural e clima social propício (pelo menos até à década de 1990); poucas relações com o exterior (idem). (GAMARRA, 2011: 4)

A ausência de políticas para o desenvolvimento da cinematografia do próprio país, não impediu, no entanto, que o Paraguai fosse cenário para produções estrangeiras, especialmente na década de 60 e 70, a partir da já expressiva indústria cinematográfica da Argentina e de outros países europeus que tinham o Paraguai como importante lugar de produção, tanto pela oferta de cenários/histórias/locações particulares pela sua perspectiva cultural, como pelos baixos custos de produção. Importante destacar nesta perspectiva as considerações de Paulo Emilio Sales que em 1960 no ensaio *Uma situação colonial?* (se referindo ao cinema brasileiro) pondera que, ‘Se introduzirmos, cedendo ao gosto da imagem, um comentário a respeito das chamadas coproduções, isto é, a utilização por cineastas estrangeiros de nossas histórias, paisagens e humanidade, caímos plenamente na fórmula clássica sobre a exportação de matéria-prima e importação de objetos’ (apud Reich, 2012). Arrisco-me a dizer que, as palavras de Paulo Emilio Sales tão bem cabem a muitos de nossos outros países latino-americanos e seu processo de colonização também pela/na imagem.

Mas se tanto o Brasil, quanto a Argentina hoje já têm uma política para produção cinematográfica mais bem estruturada¹, no Paraguai até 2018 está realidade parecia ser muito distante. Por isso, a aprovação da ‘Ley de Cine’ foi profundamente comemorada pelos diferentes atores envolvidos com a produção cinematográfica no país. A lei prevê a criação de um *Fondo Nacional del Audiovisual Paraguayo* (FONAP), para promover a ‘indústria’ de conteúdos. Também prevê a criação do *Instituto Nacional del Audiovisual Paraguayo* (INAP), com um conselho nacional do audiovisual composto por membros de diferentes frentes governamentais e não governamentais². Ou seja, que a partir da aprovação da lei, tem-se ainda um longo caminho de construção e consolidação da mesma, o que dependerá da articulação política do próprio setor audiovisual.

Também nos propomos a entender como a produção cinematográfica em si, ou seja, determinados filmes e suas inserções no mercado internacional (festivais de cinema, circuito comercial, editais de fomento, internacionais, etc) colaboraram para o impulso da aprovação da lei de cinema do Paraguai. Para isso, trazemos à tona as especificidades de três marcos da cinematografia

1 Não poderia deixar de dizer que escrevo estas linhas com muita insegurança e um tanto de desalento, pois justo neste momento, as atividades da Agência Nacional de Cinema do Brasil estão completamente paralisadas por interferência do TCU.

2 Informações obtidas a partir da leitura de diferentes jornais do Paraguai, como por exemplo, <https://www.nodalcultura.am/2018/06/congreso-paraguayo-aprobo-la-ley-del-cine/>. Acessado em 25/04/2019. Também a partir de conversas informais com realizadores paraguaios na qual pretendo desenvolver entrevistas estruturas para trazer dados mais concretos na apresentação do trabalho no Cocaal.

paraguaia; o filme 'Hamaca Paraguaia' de Paz Encina, que em 2006 foi vencedor do Festival de Cannes recolocando o país outra vez no circuito internacional de exibição, o filme 'Siete Cajas' (2014) de Juan Carlos Maneglia e Tana Schémbori que pela sua proposta estética teve um grande apelo comercial em toda América Latina, e por fim, o recente filme 'Las Herederas' (2018) de Marcelo Martinessi que tem ganhado inúmeros prêmios internacionais e entrou em cartaz em importantes salas e circuitos em todo o mundo. Destacaríamos, por fim, que estes cineastas diretores/as dos filmes mencionados também são atores do processo de construção da nova lei de cinema, e que, neste sentido, a prática cinematográfica não está desvinculada da ação política dos/as realizadores/as.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CORSEUIL. Anelise Reich. **A América Latina no cinema-contemporâneo**. Florianópolis: insular, 2012.
- GAMARRA, Hugo. **História do Cinema Paraguai**. Publicado en Diccionario del Cine Iberoamericano. España, Portugal y América; SGAE, 2011; Tomo Tomo 6, pags. 553-560.
- Disponível em <http://ibermediadigital.com/pt/ibermedia-television/historia-do-cinema-paraguai/>. Acessado em 25/04/2019

UMA ANÁLISE DOS INVESTIMENTOS REALIZADOS PELO PROGRAMA “CINEMA PERTO DE VOCÊ” NO EIXO DA DIGITALIZAÇÃO DAS SALAS DE CINEMA

Gabriela ANDRIETTA

Doutoranda do programa pós-graduação em Artes da UNESP/SP
gabiandrietta@gmail.com

RESUMO

Este trabalho busca realizar um balanço dos investimentos no programa “Cinema perto de você”, o maior programa voltado para o setor de exibição de cinema. O programa, implantado em 2014, utilizou os recursos do Fundo Setorial do Audiovisual, e foi operado pelo BNDES. Foram investidos R\$ 120.000.000,00 na forma de empréstimo subsidiado e foi criado um fundo perdido de R\$ 2.700.000,00 para os pequenos exibidores. Este programa foi uma tentativa da Ancine de promover a diversidade de conteúdos, reduzir os desequilíbrios na distribuição e contribuir para uma expansão sustentável do parque exibidor. No entanto, muitas dessas expectativas não se concretizaram. Assim, busco entender se teria sido possível a exigência de uma contrapartida em virtude do valor investido e qual teria sido a melhor forma de solicitar um compromisso dos exibidores com uma programação mais diversa.

PALAVRAS-CHAVE: economia política do audiovisual; digitalização; políticas culturais.

RESUMO EXPANDIDO

O programa Cinema perto de Você

O programa “Cinema Perto de Você” foi o maior programa voltado para o mercado de exibição de cinema. Em 2014, foram investidos cerca de 120 milhões de reais para modernizar o parque exibidor de cinema. Em 2016, todo o parque exibidor brasileiro passou a ser digital.

O direcionamento para o setor de exibição é importante pois muitos dos filmes brasileiros que são produzidos não são exibidos nas salas de cinema. Se analisados os 135 filmes de ficção produzidos em 2016 e 2017, o valor médio do público do cinema nacional foi de 12.147 pessoas por filme, sendo que o filme com mais espectadores alcançou 9.234.363 pessoas e o filme com o menor público foi visto nos cinemas por apenas 73 pessoas. No total, esses filmes alcançaram um público de 31.338.421 pessoas e uma renda de R\$ 418.063.943,34. O valor captado para a realização desses filmes foi de R\$ 383.898.742,65. Ou seja, uma média de R\$ 2.843.694,39 por filme, sendo que o filme que captou o maior volume de recursos captou R\$ 8.992.048,23 e o filme que captou menos recebeu R\$ 50.000,00 (OCA, 2018).

Assim, um programa direcionado para o setor exibidor é fundamental para garantir janelas de exibição para o cinema nacional. Quando a digitalização do parque exibidor brasileiro foi implementada, em 2014, havia expectativas em relação a ampliação do acesso dos espectadores

e da diversidade dos filmes. Em relação à exibição de filmes independentes, havia a expectativa de que haveria uma programação nos cinemas mais diversa devido à facilidade de acesso aos conteúdos alternativos.

A digitalização do parque exibidor brasileiro foi uma tentativa da Ancine de promover a diversidade de conteúdos, reduzir os desequilíbrios na distribuição e contribuir para uma expansão sustentável do parque exibidor. Para viabilizar a migração de 770 salas de cinema para o padrão digital, foi realizado pela Ancine um empréstimo subsidiado de R\$ 120.000.000,00 com recursos do Fundo Setorial Audiovisual operado pelo BNDES. A empresa tomadora do empréstimo foi a DTG Quanta, uma empresa criada especificamente para esse propósito. Esse financiamento, realizado a partir de 2014, possibilitou a migração de 770 salas de cinema de empresas brasileiras para o padrão digital. Desses salas, 130 pertenciam a pequenos exibidores. Para os exibidores menores, foi criado um fundo perdido de R\$ 2.700.000,00 e cada pequeno exibidor recebeu R\$ 20.000,00 para modernizar as suas salas. Os grupos com mais de 10 salas de cinema, pagariam pelo empréstimo a taxa de 3% a.a. Além do empréstimo, os cinemas foram contemplados com o regime tributário especial – RECINE que reduziu em cerca de 25% os custos de importação dos projetores e servidores. Os pequenos exibidores recebem também o apoio do Prêmio Adicional de Renda, de acordo com o desempenho de filmes nacionais em suas salas (FSA, 2017).

No entanto, apesar do alto valor investido, houve, em 2017, uma diminuição do percentual de frequentadores entre os filmes nacionais, de 18,59% em 2013, para 9,58%, em 2017 (OCA, 2018). Há também pouca diversidade em relação ao alcance das distribuidoras no mercado. As grandes distribuidores presentes no mercado — Disney, a Warner, a Sony, a Universal e a Fox. detêm 81% do mercado.¹

Apesar de haver uma grande diferença na quantidade de sessões e de salas ocupadas pelos filmes brasileiros e pelos filmes estrangeiros — os filmes estrangeiros ocupam cerca de 85% do mercado e os filmes nacionais apenas 15%, essa concentração também ocorre apenas nos filmes brasileiros, como é possível verificar na tabela abaixo, que mesmo considerando a distorção do filme “Nada a Perder”², da distribuidora Paris, demonstra a grande concentração em apenas uma empresa:

1 Análise elaborada pela autora a partir dos dados extraídos do Sistema de Acompanhamento da Distribuição em Salas de Exibição (SA DIS)

2 Para este estudo foi desconsiderado o filme “Nada a Perder”, da distribuidora Paris, uma vez que não é possível avaliar se o público corresponde ao número de ingressos vendidos.

Tabela 2 - Participação da renda por distribuidora (títulos brasileiros)

84,2%
4,9%
3,2%
2,2%
1,4%
4,1%

Fonte: OBSERVATÓRIO BRASILEIRO DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL. Distribuição em salas - 2018. Informe de Mercado. Rio de Janeiro, 2019.

Ana Paula Souza (2018), ao analisar a Lei 12.485 - Lei da TV Paga, que impôs cotas de programação à TV paga e incorporou ao cinema recursos advindos das empresas de tecnologia, concluiu em seu trabalho que o governo, por meio de intervenções econômicas, induziu o aumento da produção e abriu brechas para a exibição do produto nacional. No entanto, esses filmes continuam distantes do público. Ao analisar o aumento do número de filmes produzidos no país, a autora apontou que das 400 produtoras que captaram recursos em 1995 e 2012, apenas 10 empresas concentraram 34% do financiamento e 61% da renda do cinema nacional.

Ou seja, uma grande quantidade de recurso foi captado mas a renda dos filmes produzidos ficou concentrada em poucas produtoras. Muitas das produtoras menores beneficiaram-se da taxa de administração das leis de incentivo, mas seus filmes não tiveram rentabilidade. Algo semelhante ocorreu na distribuição, pois «o surgimento de muitas distribuidoras pequenas e o fortalecimento das maiores colocou no mercado uma grande massa de filmes destinados a invisibilidade.” O número de filmes visto por até 10 mil espectadores aumentou de 46, em 2010, aumentou para 97, em 2016. E filmes autorais com potencial para estabelecer um diálogo com uma platéia não restrita tiveram um público menor. Ou seja, o excesso de estreias atrapalhou o mercado, pois a ausência da necessidade de recuperar o dinheiro colocado no lançamento gerou distorções. Afinal, a política de Estado, além de garantir a produção, garante hoje também a distribuição de filmes que o mercado rejeita.

A digitalização, ao invés de aumentar a diversidade da programação de cinema, aumentou a concentração em poucas empresas. Pela tabela abaixo, é possível notar que o lançamento em mais de mil salas por um filme era algo inédito até 2011 e cresceu muito após a implementação da digitalização das salas de cinema, que foi finalizada em 2016 com todas as salas do país digitalizadas. Esses lançamentos são predominantemente estrangeiros e o primeiro lançamento de um filme brasileiro em mais de mil salas ocorreu apenas em 2016.

Tabela 1 - Quantidades de títulos lançados em mais de 300 salas

Ano	≥ 300		≥ 500		≥ 700		≥ 1000	
	BR	Estrangeiros	BR	Estrangeiros	BR	Estrangeiros	BR	Estrangeiros
2009	2	15	0	9	0	4	0	0
2010	4	20	1	5	1	2	0	0
2011	5	37	0	16	0	6	0	2
2012	5	34	2	19	1	9	0	4
2013	12	47	2	28	1	15	0	6
2014	10	61	3	31	0	23	0	9
2015	13	59	7	36	1	26	0	11
2016	17	71	6	44	4	35	2	18
2017	19	74	6	53	0	39	0	18
2018	10	81	6	49	4	33	2	18

Fonte: OBSERVATÓRIO BRASILEIRO DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL. Distribuição em salas - 2018. Informe de Mercado. Rio de Janeiro, 2019.

Esses lançamentos em um grande número de salas foram os principais beneficiados pela digitalização. A distribuição satelital acentua essa prática, pois o custo marginal entre a distribuição satelital de um filme para 10 ou 1.000 cinemas é próximo a zero. Assim, a digitalização facilitou o acesso de grandes distribuidoras a um maior número de salas.

A exigência de uma contrapartida ao crédito concedido para a realização da modernização das salas de cinema teria aumentado o espaço para a exibição do grande numero de filmes produzidos. Na Ancine, no entanto, a possibilidade de exigência de uma contrapartida aos recursos investido na digitalização das salas de cinema foi muito discutida, mas foi rechaçada, com o argumento de que o grande desafio do programa foi o combate ao fechamento das salas e a exigência de um contrapartida seria um obstáculo ao processo de digitalização.

Além disso, o condicionamento de uma linha de crédito à contrapartida significaria uma tentativa de resolver problemas distintos com apenas uma medida. As cotas de tela, por exemplo, seriam mais adequadas para resolver esse problema. Nos últimos anos, foi estabelecida uma cota de tela exibição de filmes nacionais de 28 dias por ano — a cota de 2019 ainda não foi publicada. Outro mecanismo importante foi o Prêmio Adicional de Renda, dirigido aos pequenos complexos de exibição que são premiados de acordo com a quantidade de filmes brasileiros em cartaz. A média de dias de exibição dos filmes nacionais pelas exibidoras participantes do PAR foi de 88,91 dias — o Complexo Ponto das Artes de Anchieta chegou a exibir 46 títulos nacionais por 276 dias — e uma média de 8,91 títulos.³

Outra importante medida é a cota de tela suplementar, que determina que um filme não pode entrar em cartaz em mais de 30% das salas de um complexo. Com a facilidade de colocação

³ Ancine. Ata da sessão pública para a aferição do prêmio adicional de renda 2017-2018. Rio de Janeiro, 2018.

dos filmes devido à digitalização, esse limite deveria ter aumentado, pois ao limitar o espaço de lançamento das grandes distribuidoras, seria combatida a concentração em poucas empresas e a possibilidade de lançamento do mesmo filme em um grande número de salas. E a contrapartida aumentaria o espaço de lançamento das produções nacionais e contribuiria para o equilíbrio do mercado. No entanto, não foram estipulados compromissos com a programação nacional em virtude do crédito concedido para a modernização das salas cinema, a cota de tela de 2019 ainda não foi publicada e a cota de tela suplementar foi suspensa no ano passado, permitindo que o lançamento do filme “Os Vingadores” ocupassem 80% das salas de cinema e aumentando ainda mais a concentração em poucas empresas.

BIBLIOGRAFIA

- Ancine. **Ata da sessão pública para a aferição do prêmio adicional de renda 2017-2018.** Rio de Janeiro, 2018.
- Ancine. **Nota técnica de distribuição satelital.** Superintendência de análise de mercado. Rio de Janeiro, 2018.
- FUNDO SETORIAL AUDIOVISUAL. **Relatório De Gestão Do Fundo Setorial Do Audiovisual.** Rio de Janeiro, 2017.
- OBSERVATÓRIO BRASILEIRO DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL. **Distribuição em salas - 2017.** Informe de Mercado. Rio de Janeiro, 2018.
- OBSERVATÓRIO BRASILEIRO DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL. **Listagem dos Filmes Brasileiros Lançados Comercialmente em Salas de Exibição 1995 a 2017.** Rio de Janeiro, 2018.
- SOUZA, A. **Dos conflitos ao pacto: as lutas no campo cinematográfico brasileiro no século XXI.** Tese (Doutorado em Sociologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH), Unicamp. Campinas, p. 294. 2018.

DESCOLONIZAÇÃO DE E ATRAVÉS DAS TELAS: OS FESTIVAIS DE CINEMA INDÍGENA EM ABYA YALA

Luciana de Paula FREITAS
PPG IELA - UNILA
lucianastk@hotmail.com

RESUMO

O número de mostras e festivais de cinema voltados exclusivamente às questões indígenas têm crescido na América Latina nos últimos dez anos. Neste trabalho, nos dedicaremos a analisar três dos festivais expoentes, a saber: Cine Kurumin, no Brasil; Daupará, na Colômbia; e Ficwallmapu, no Chile, a fim de compreender como se dão esses eventos e a maneira que atuam na descolonização das telas de cinema e na construção de um paradigma outro.

PALAVRAS-CHAVE: Festivais de Cinema, Cinema Indígena, decolonial.

RESUMO EXPANDIDO

Apesar de serem retratados em filmes desde a origem do cinema, os indígenas de Abya Yala passaram a filmar suas próprias narrativas há poucas décadas. O maior acesso a equipamentos mais portáteis, a partir da década de 1990, e as iniciativas de formação audiovisual em comunidades indígenas foram alguns dos fatores que incentivaram tais produções. Como demanda desta crescente leva, surgem os Festivais de Cinema Indígena que vêm para exibir, discutir e incentivar as obras.

O primeiro evento neste sentido em território latino-americano foi o Festival Latinoamericano de Cine y Video de los Pueblos Indígenas que aconteceu em 1985 na Cidade do México – e acabou gerando a CLACPI (Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas). Desde então, vários festivais e mostras afins foram criadas, em diversas cidades da América Latina. Os Festivais como tais -- uma festa -- não operam apenas no que tange as exibições dos filmes, mas abarcam inúmeras outras atividades, dentre as quais estão debates, premiações, oficinas, palestras, apresentações culturais etc. Além de superar o mecanismo de exibição em uma sala escura, fechada e climatizada, levando o cinema para espaços públicos, abertos, e, neste caso específico, à aldeias, onde muitas vezes não há, ou encontra-se limitado, o acesso ao consumo audiovisual.

Sabe-se, portanto, da importância dos festivais para o motor da realização cinematográfica, principalmente se tratando de um evento que abarca públicos e obras de várias partes do mundo, cuja discussão perpassa todas as fases de produção de um filme, além dos temas trazidos por eles. Há um fenômeno de perfil segmentado dos festivais (MATTOS, p. 1), cujas obras e temas, e muitas vezes os realizadores, são restritos (exatamente para expandir) a certo grupo ou temática.

Os filmes indígenas por muito estiveram presentes em eixos de etnografia, questões ambientais e culturais/identitários de uma forma mais geral.

Assim, os festivais voltados exclusivamente às questões dos povos originários carregam a potencialidade de também fomentar e difundir suas demandas, problemáticas, histórias, artes, enfim, essa rica e diversa cultura que por séculos sofreu tantativas de apagamento. Mignolo (2006) neste sentido, aponta que:

"[...] el hecho de que haya sido reducido a silencio por el pensamiento hegemónico no quiere decir que esos pensamientos hayan desaparecido o muerto. En los últimos años ese pensamiento vuelve de distintas maneras; pero no ya en su pureza originaria sino entremezclado con las categorías imperiales de conocimiento. Ambos tipos categoriales se autoinfecan y el imperial comienza a perder su aura (ej. El pensamiento Zapatista). En esa tensión de la diferencia colonial se asienta el pensamiento descolonial como un pensamiento otro, como generador de paradigmas otros." (MIGNOLO, 2006: 26-27)

Em suas discussões sobre os estudos decoloniais, Mignolo reforça ainda que o colonialismo, ocorrido no século XVI hoje assume outras formas e atores, mas opera igualmente em três campos: do poder (economia e política); do saber (epistêmico, filosófico, científico e linguístico); e do ser (subjetividade, sexualidade e gêneros). Para superar esta lógica, rechaça a ideia de uma transição e defende seu rompimento, de maneira a não criar novos paradigmas ou outros paradigmas; mas um paradigma-outro.

Baseado nisto, nos propomos a pensar os Festivais de Cinema Indígena como um mecanismo de construção deste paradigma outro, quando, através do cinema, propaga as visões e o saber ameríndio. Para isso, analisaremos três dos festivais expoentes: Cine Kurumin no Brasil; Daupará na Colômbia; e Ficwallmapu no Chile.

Portanto, nosso objetivo geral é investigar os Festivais de Cinema Indígena – mais especificamente os três em questão – a fim de compreender como atuam no processo de descolonização das telas de cinema e na construção de um paradigma-outro.

E, de forma mais específica, analisar o giro epistêmico decolonial e sua relação com o cinema indígena; Discutir sobre teorias de pensadores indígenas acerca do cinema; Analisar o fenômeno de segmentação temática dos festivais de cinema e sua importância para o fomento dos cinemas “de minorias”; Traçar um panorama de origem e presença dos Festivais de Cinema Indígena na América Latina; Examinar os aspectos de criação, itinerância, curadoria, mostras e atividades, financiamento etc. quem compreendem o funcionamento dos festivais; Observar a presença de questões-destaques nos festivais, como demarcação de território, xamanismo, urbanidade, lgbtqi, gênero, ambiental, infantil etc.; Verificar as aproximações e distinções entre os festivais, levando em consideração as políticas nacionais respectivas, no caso: Brasil, Colômbia e Chile.

Este trabalho parte de um estudo de caso, de cunho qualitativo, e sua metodologia consiste

na revisão de literatura sobre os tópicos aqui abordados, tais como: cinema indígena; giro decolonial; e festivais de cinema. Também se baseia na leitura dos catálogos dos festivais, além de acompanhamento dos sites e redes sociais oficiais; análise de material de apoio: textos, vídeos e imagens dos eventos. Pretendemos realizar entrevistas com representantes dos festivais e, se possível, visita de campo durante os festivais.

A partir das questões levantadas, trazemos algumas hipóteses sobre a temática, a serem respondidas ao final do trabalho, abordando principalmente quatro aspectos em que se dá a construção de um paradigma outro do cinema: i) Estrutural: a ver com a lógica de funcionamento dos festivais; ii) Formação: estimula a criação de espectadores e realizadores; gera debate de questões fundamentais para o fortalecimento e visibilidade das culturas indígenas; concebe outro modo de ver os filmes; iii) Distribuição: supre parte da carência de espaços abrangentes que exibam os filmes indígenas; leva o cinema para diversos espaços; e iv) Produção: fomenta novas realizações e abre espaço para realizadores veteranos, principalmente os indígenas.

BIBLIOGRAFIA

- BAEZA, Enrique Antileo. Políticas indígenas, multiculturalismo y el enfoque estatal indígena urbano.
- CARREÑO, Gastón. Entre el ojo y el espejo: la imagen Mapuche en Cine y Video.
_____. Pueblos originarios en el cine chileno: reflexiones sobre la construcción de dispositivos visuales.
- ESTERMANN, Josef. Colonialidad, descolonización e interculturalidad. Apuntes desde la Filosofía Intercultural.
- FALICOV, Tamara L. The Festival Film: Film Festivals as Cultural Intermediaries. Marijke de Valck, Brendan Kredell, and Skadi Loist, eds. Film Festivals: History, Theory, Method, Practice, Routledge, 2016, 209-229.
- FELIPE, Marcos Aurélio. Contranarrativas filmicas Guarani Mbya: atos decoloniais de desobediência institucional no cinema indígena.
- FERNÁNDEZ, Blanca. SEPÚLVEDA, Bastien. Pueblos Indígenas, saberes y descolonización: procesos interculturales en América Latina. In: Revista Polis
- IORDANOVA, Dina. Film Festivals and 'Imagined Communities'.
- ITIER, Sebastián González. Estudiando el circuito de festivales de cine en Chile: Una deuda en la investigación sobre cine chileno. Disponível em: <http://www.lafuga.cl/estudiando-el-circuito-de-festivales-de-cine-en-chile/861>
- LOIST, Skadi. VALCK, Marijke de. Trans* film festivals.
- MATTOS, Tetê. Festivais Audiovisuais Brasileiros: um diagnóstico do setor. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19077.pdf>
- _____. Festivais de cinema e a nova lógica do consumo cultural - o caso do Cinefoot. Disponível em: <http://www.labaudiovisual.com.br/labav/wpcontent/uploads/2017/10/FESTIVais-DE-CINEMA-E-A-NOVA-L%C3%93GICA-DOCONSUMOCULTURAL-%E2%80%93-O-CASO-DO-CINEFOOT.pdf>
- _____. Festivais pra quê? Um estudo crítico sobre festivais audiovisuais brasileiros. In: BAMBA, Mahomed (org). A Recepção Cinematográfica. Salvador: EDUFBA, 2013.
- MIGNOLO, Walter. Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo.
- _____. El desprendimiento: pensamiento crítico y giro descolonial; La descolonización del ser y del saber. In: MIGNOLO, Walter. TORRES, Nelson M. SHIWY, Freya. (Des)Colonialidad del ser y del

saber (Videos indígenas y los límites coloniales de la izquierda) en Bolivia. 1 ed. Buenos Aires: Del Signo, 2006.

MORA, Pablo. La autorrepresentación audiovisual indígena en Colombia. In: Poéticas de la Resistencia. El video indígena en Colombia. MORA, Pablo (investigador). Bogotá: Cinemateta Distrital; IDARTES, 2015.

MUNDURUKU, Daniel. As literaturas indígenas e as novas tecnologias da memória. In: Povos Indígenas no Brasil: Perspectivas no fortalecimento de lutas e combate ao preconceito por meio do audiovisual. Curitiba: Editora Brazil Publishing, 2018

OLIVEIRA, Maíra Zenun. Sobre a colonialidade do pensamento em imagens e a reinvenção da negritude no Fespaco: maior festival de cinema africano. In: Rebeca –

Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/384/232> Acesso em 24 de junho de 2019.

PAREDES, Israel. Daupará, una ventana al audiovisual indígena. Publicada en el libro: Bogotá Cuenta las Artes, volumen IV: <https://cerosetenta.uniandes.edu.co/bogota-cuentalas-artes/>

PINHANTA, Issac. Você vê o mundo do outro e olha para o seu. In: Catálogo Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena. Banco do Brasil, 2006.

SCHIWYI, Freya. Descolonizando el encuadre: video indígena en los Andes. In: MIGNOLO, Walter. TORRES, Nelson M. SHIWYI, Freya. (Des)Colonialidad del ser y del saber (Videos indígenas y los límites coloniales de la izquierda) en Bolivia. 1 ed. Buenos Aires: Del Signo, 2006.

TERNES, Andressa Saraiva. A diplomacia cultural dos festivais latino-americanos de cinema. Disponível em: <https://www.mundorama.net/?p=9379>

EL ROL DEL PRODUCTOR EN EL ABORDAJE TRANSNACIONAL DEL CINE: UN ESTUDIO DE CASO MEXICANO

Silvana FLORES
silvana.n.flores@hotmail.com

Entre los diversos abordajes que han tenido poco desarrollo en la historiografía sobre cine debemos considerar a aquel que reconoce la figura del productor como agente funcional para la introducción de nuevos modos de emprender el quehacer cinematográfico. La producción cinematográfica abarca una serie de actividades, definidas por Antonio Cuevas como el “diseño, planteamiento y realización material de las películas, desde la financiación, organización y administración de sus fases de preparación rodaje [sic] y finalización, hasta llegar a la obtención de un negativo, a partir de cuyo modelo los laboratorios cinematográficos [...] procederán al tiraje de [...] las llamadas copias de explotación” (1999: 42). Sobre el productor suelen pesar las responsabilidades de organización de recursos humanos y materiales, la comercialización tanto interna como exterior, conectándose así con otras áreas de la cinematografía como la distribución, y la administración de elementos legales o técnicos, desde contratos del equipo artístico hasta seguros o servicios de empresas. También puede intervenir en la obtención de derechos de autor, en la decisión sobre las locaciones o el rodaje, en el armado de presupuestos y de los movimientos concernientes a la postproducción, tanto lo artístico como los acuerdos de comercialización.

Esta ponencia abordará la figura del productor en su injerencia respecto a la concepción transnacional del cine. Entendemos que dicho trabajo contiene un gran número de aristas que habilitan el enfoque de las películas hacia un mercado nacional o internacional, siendo una de las figuras centrales en la toma de decisiones para la trascendencia de los films más allá de sus fronteras. Para ello, estudiaremos la trayectoria de tres productores mexicanos, los hermanos Pedro, José Luis y Guillermo Calderón, quienes trabajaron a lo largo de varias décadas a través del lanzamiento de películas de corte popular, y fueron parte de la consolidación de México como una nación con recurrente tendencia a establecer cruces transnacionales en Hispanoamérica y Estados Unidos. Se buscará posicionar la figura del productor cinematográfico como promotor de procedimientos que fortalecieron nexos intra e intercontinentales para alentar el alcance de los films nacionales por fuera de los propios mercados.

La práctica de la coproducción en el cine mexicano

En el cine mexicano, la figura de los productores ha ofrecido una variabilidad de opciones que rondan entre los trabajos de personalidades como Juan de la Cruz Alarcón, quien lanzó la primera película con sonido óptico del país, *Santa* (Antonio Moreno, 1931), y de otros cuyas trayectorias fueron más extensas: Jesús Grovas, Gregorio Wallerstein, Raúl de Anda, Mauricio de la Serna e Ismael y Joselito Rodríguez. Estos han dado visibilidad a la cinematografía de aquel país en torno al musical, el cine de corte histórico, las comedias rancheras, los melodramas costumbristas, las transposiciones de novelas reconocidas mundialmente, y las reposiciones autóctonas de géneros como el western. En el caso de Pedro, José Luis y Guillermo Calderón encontramos una trayectoria

de gran variabilidad con películas que rondan en alrededor de 180 títulos, entre films de temática regional, películas de rumberas y films de terror, fantasía y lucha libre. Su trabajo en el área culminó con películas de ficheras, de gran éxito popular, pero al mismo tiempo menospreciadas por la crítica especializada. Los Calderón mostraron un gran interés por los intercambios más allá de las fronteras, planteando prácticas que generaron vínculos intercontinentales. Destacamos dos que pueden asociarse a una perspectiva de abordaje transnacional: la realización de coproducciones, y la contratación de figuras estelares provenientes de otros países, que introdujeron, especialmente en el cine musical, ritmos y melodías foráneas que se sincretizaron con lo nacional. Las identidades nacionales se asumen como algo que excede lo local para amalgamarse con elementos de otras latitudes, resultando en una suerte de aleación entre lo nacional y lo foráneo.

El primer aspecto emerge al final de los años cuarenta y fue alentado tras los resultados del II Congreso de la Cinematografía Hispanoamericana llevado a cabo en 1948. De acuerdo con Rufo Caballero, la coproducción

se corresponde con los acuerdos suscritos entre dos o más países y de los cuales participan los organismos a cargo del cine, la cultura y las relaciones exteriores. Se trata de documentos que establecen derechos y obligaciones de las partes y [...] las condiciones para que las películas resultantes tengan reconocida la nacionalidad de cada uno de los países firmantes, obteniendo en consecuencia, los beneficios de los mismos" (2006: 7).

Esta colaboración, que responde a un abordaje transnacional del cine, ha permitido hacer frente a los compromisos económicos que conlleva la producción de una película, facilitando la adquisición de recursos en los diferentes organismos o entes privados de los países participantes, así como también alentando la expansión de los mercados cinematográficos nacionales hacia otras regiones. En el caso de México, esta práctica fue fomentada a través de su asociación con cinematografías como las de España, Cuba y Argentina. Precisamente estos cuatro países fueron los que presidieron los eventos del Congreso de 1948, que buscó con sus resoluciones defender los valores del hispanoamericanismo en el mundo y utilizar al cine como una herramienta de propaganda y educación, y de competencia con la hegemonía hollywoodense. Pero entendemos que uno de los efectos que ha producido la coproducción es lo que concierne a la noción de intercambio transnacional.

Los Calderón ejercieron la coproducción con otros países en pocas ocasiones, aunque en ellas pusieron grandes esfuerzos y una ambición de trascendencia artístico-económica. Esos casos fueron, por un lado, los films *El conde de Montecristo* (León Klimovsky, 1953) y *Socios para la aventura* (Miguel Morayta Martínez, 1958), en asociación con la productora Argentina Sono Film. Por otra parte, emprendieron los siguientes títulos: *Serán hombres* (*Saranno uomini*, Silvio Siano, 1957), una coproducción entre México, España e Italia,¹ *Yambaó* (Alfredo B. Crevenna, 1957), vinculada a Cuba, y *Arma de dos filos* (*Shark!*, Samuel Fuller, 1969), en colaboración con Estados

¹ Sobre *Socios para la aventura* y *Serán hombres* (también conocida como *Camino del deseo*), encontramos registros epistolares de Guillermo Calderón (en carta a Pedro Armendáriz el 7 de junio de 1963) lamentando el fracaso económico de dichos films, en los que invirtió pensando que resultarían grandes éxitos.

Unidos. En otras ocasiones, filmaron películas en otros países, pero sin darle un formato de coproducción, como ha ocurrido con *El capitán de Loyola y Paz*, dirigidas en 1949 por José Díaz Morales, en un regreso fugaz a su país (España), y con *Aventura en Río* (Alberto Gout, 1953), con locaciones en Brasil.

La relación entre Cinematográfica Calderón y Argentina Sono Film tuvo cierta continuidad, ya que no solamente trajo como resultado la realización de dos títulos, sino que también mantuvo entre sus planes la producción de una tercera obra, que no llegó a concretarse. *El conde de Montecristo* fue rodado en Argentina, y por lo tanto, todo su equipo técnico y personal asociado provino de allí, así como también muchos de sus actores. México aportó a Jorge Mistral, actor de origen español que estaba teniendo hasta entonces una carrera de éxito en el país del norte. Posteriormente, Mistral desarrollaría una carrera en Argentina, consolidándose como actor transnacional. En el caso de *Socios para la aventura* también nos encontramos con un elenco transnacional, contando con los actores mexicanos Ana Luisa Peluffo y Ramón Gay, que transitan como foráneos en localidades argentinas como Tigre y Mar del Plata,² haciendo un triángulo romántico con el argentino Alberto de Mendoza. Ambas películas están entrelazadas por la idea del cruce de fronteras, no solamente por sus aspectos industriales sino en lo concerniente a los intercambios culturales y los trasladados interregionales que involucran sus tramas.

Las transacciones para *Socios para la aventura* están explicitadas en una serie de documentos epistolares guardados en el archivo Permanencia Voluntaria, que aglutina y difunde materiales sobre la familia Calderón. Dichas cartas fueron intercambiadas durante el año 1957 entre Guillermo Calderón, como director general de Cinematográfica Calderón, y Carmelo Santiago, quien era representante de Argentina Sono Film y ofició como productor ejecutivo, y pretendieron consolidar los detalles acerca de la filmación, que incluían reclamos, disputas y elogios mutuos para matizar los negocios. Su objetivo era lograr una película taquillera, pero mostrando en sus descargos las dificultades económicas provocadas por dicha ambición. La tercera película que pretendieron coproducir sin éxito fue una *remake* del film argentino *Dios se lo pague* (Luis César Amadori, 1948), reconocido como uno de los mayores ejemplos de intercambio transnacional en el cine latinoamericano, pero esta vez filmada en México. Así como la película original había tenido como intérprete a una actriz argentina (Zully Moreno), acompañada por un galán mexicano (Arturo De Córdova), en este caso la pareja transnacional también se haría presente, pero a la inversa, contando con la contratación para trabajar en México de la argentina Laura Hidalgo, que debía tener como interlocutor a una estrella del cine mexicano, entre los que se barajaron Jorge Mistral, Pedro Armendáriz y Armando Calvo. En las cartas escritas por Calderón y Santiago cuando daban los últimos retoques a *Socios para la aventura*, el entusiasmo por esta propuesta se fue diluyendo, llegando incluso a proponer otro tipo de film, más difuso, pero con la esperanza de que podría ser rentable por la buena perspectiva que parecía ofrecer una coproducción. Los contactos de ambos productores, en especial el favor que tenía Guillermo Calderón con los financieros cinematográficos del Estado, y las especulaciones sobre el suceso artístico que

2 Ciertas partes del film fueron filmadas también en México, Venezuela y Brasil.

estas películas tendrían, nos hablan de la tarea del productor como localizador de los recursos económicos para llevar adelante los films, así como también de su injerencia en la puesta en marcha de los factores artísticos.

Serán hombres fue realizada por Cinematográfica Calderón junto con la empresa Yago Films S.A. y rodada en italiano y en dicho territorio (ya que esta última firma estaba asociada con una productora italiana), requiriendo entonces para su comercialización algunas particularidades, entre las que se encuentran el asunto del doblaje para los países de habla hispana. Aquello nos habla acerca de las vicisitudes del trabajo de coproducción cuando se trata de países provenientes de culturas, y en este caso, idiomas disímiles. Por otra parte, la aparición de una figura de renombre de la cinematografía italiana, como la actriz Silvana Pampanini, fue un factor de atracción para los países de Hispanoamérica en los que el film se distribuyó. En carta a Guillermo Calderón,³ un representante de Yago Films da a entender la relevancia publicitaria que dicha presencia tendría en el cine mexicano, con lo cual la contratación de los actores resulta una de las tareas de mayor cuidado en la consecución de un film de estas características. El hecho de que sea una coproducción que involucra diferentes países lleva a la constitución de un elenco de características transnacionales; es por eso que en esta película se suma la presencia de la mexicana Ana Luisa Peluffo (cuyos viáticos serían, según contrato, pagados por la empresa española), y la del español Francisco Rabal. La coproducción implica también un reparto de tareas: podemos verificar en el contrato entre las dos firmas que una vez finalizado el film debía enviarse el negativo a México para hacer las copias para su comercialización en América, misión que estaba bajo la responsabilidad de Cinematográfica Calderón.⁴ Por su parte, la distribución por territorio español estaría a cargo de Yago Films, y por intermedio de la empresa italiana, se enviaría otros países del continente europeo.

Finalmente, los Calderón tuvieron en su haber otro proyecto de coproducción no concretado, esta vez a principios de la década del sesenta y en relación con España, aprovechando la fama de la actriz infantil Estrellita, aunque la realización dependía de los resultados que tendría la gira por América que iba a estar haciendo la artista. Este proyecto quedó documentado a través del intercambio epistolar entre Pedro y Guillermo Calderón y Espartaco Borja Santoni, un productor y actor venezolano radicado en España.⁵ En dichas cartas⁶ se da a conocer la propuesta en los siguientes términos: “Una película de tipo moderno con canciones de gran éxito, para aprovechar

3 Dicha carta está fechada el 11 de diciembre de 1958, y trata sobre diferentes cuestiones publicitarias para el lanzamiento del film en México.

4 Es interesante detallar que, según la correspondencia fechada el 13 de septiembre de 1960, se mencionan deficiencias en el color de las copias que se distribuyeron en Centro y Sudamérica, lo cual demuestra las diversas problemáticas que conlleva este tipo de tareas.

5 Además de las tratativas por el posible trabajo de producción conjunto, Guillermo Calderón reclama a su colega el dinero que había invertido para un film en el que finalmente no siguió participando, al que llama *El trébol de cuatro hojas*. Más allá de los detalles propios de dicha transacción, este dato nos es de interés para recalcar los continuos negocios entre ambos países.

6 Los intercambios se hicieron en el mes de noviembre de 1962.

las mejores voces. Sugiere a Carmen Sevilla, que canta precioso y es muy bonita, a Lucho Gatica que goza de enorme popularidad en toda Sud América y U.S.A, y a Julio Alemán, que [...] es muy agradable y tiene bonita voz. Así serían tres cantantes, una mujer que lo mismo interpreta el flamenco que el bolero; un cantante hombre de boleros y otro hombre cantante de folklore mexicano". Con estas expresiones podemos ver algunos factores de interés a la hora de emprender una coproducción. En principio, la supeditación del éxito de una artista española en el continente americano para poder emprender la producción (aun cuando no sea ella quien protagonice aquel proyecto) nos habla de una necesidad de tantear primero la eficacia de la cultura española en los pueblos americanos. En segunda instancia, la coproducción implicaba la contratación de un elenco transnacional, en donde se mezcle la música de ambas naciones, añadiendo en sus expresiones que los artistas españoles fueren "nombres conocidos y populares en América". Finalmente, un factor de atracción es el empleo de lo musical como elemento que permite los vínculos transnacionales.

Esto nos conecta con el segundo aspecto, ligado a los procesos de industrialización coincidentes con la implementación del sonido incorporado. Aquello alentó la diseminación de talentos musicales. El musical vendría a incorporar a las películas no solo a las estrellas de la radio o el teatro nacional, sino que también impulsaría intercambios transnacionales que con la consolidación del género se intensificarían aun más. Los contratos transnacionales de estrellas fueron moneda corriente en las producciones de los Calderón en torno al cine de rumberas, aunque también se extendió a otro tipo de películas. Entre los documentos que se conservan en el archivo Permanencia Voluntaria, podemos relevar más intercambios epistolares de estos productores para llevar adelante algunas contrataciones. En carta al dueño de la distribuidora Cimex, Alfonso Pulido Islas,⁷ Guillermo Calderón da cuenta de las necesidades económicas de su film *Vuelven los bohemios*,⁸ que implicarían un esfuerzo en torno a las vicisitudes del musical, debido a que su reparto estaría compuesto mayormente por cantantes y músicos. Entre ellos figuran Agustín Lara, Luis Aguilar y Pedro Vargas, personalidades de la música mexicana que aparecerán una y otra vez en los films de ese país. A su vez, en la lista ofrecida a Pulido Islas, notamos la presencia de artistas de Cuba, como la bailarina Lina Salomé, así como la cantante Toña la Negra, aunque finalmente no formaría parte del film. Ese mismo año los Calderón produjeron *Los tres bohemios* (Miguel Morayta), que incluyó ese reparto musical, sumando al conjunto cubano el Trío Avileño. Como vemos, existió un círculo de personalidades que rondaba alrededor de los productores para optar por repartos internacionales que dieran visibilidad a los films, dándoles así también un contorno transnacional.

En las películas de rumberas se dieron los ejemplos de mayores intercambios, debido a las exigencias del género musical y al espacio de representación mayormente utilizado, el cabaret, que implicaron un despliegue de ritmos no solamente nacionales sino también en consonancia

7 El documento está fechado en el 9 de octubre de 1956.

8 El título con el que finalmente se lanzaría el film es *Los chiflados del rock and roll*, el cual fue dirigido por José Díaz Morales.

con las novedades musicales de Cuba y Brasil, resultando en la inclusión de una combinatoria de boleros, rumbas, congas, chá-cha-chás y sambas. Esto derivó en la contratación tanto de actores como de bailarines y músicos de aquellos países, que circularon por el cine mexicano tiñendo las pantallas de extranjería. Desde la actriz que protagonizó gran parte de aquellas películas, Ninón Sevilla, hasta el músico Dámaso Pérez Prado, el bailarín Kiko Mendive y las cantantes Rita Montaner y Toña la Negra, estas producciones resultaron en una suerte de desfiles musicales en donde se hacía presente una extraña amalgama: las historias melodramáticas y los ritmos tropicales. Asimismo, los Calderón hicieron transacciones con otros productores que poseían contratos exclusivos de algunas estrellas, como fue el caso de Ramón Pereda, con quien negociaron para conseguir a la rumbera cubana María Antonieta Pons como protagonista para el film *Ferias de México* (Rafael Portillo, 1959). Esta, aunque radicada en México, otorgaba al elenco un elemento de extranjería,⁹ y hacía pareja transnacional con el cómico mexicano Tin Tan.¹⁰ Algo similar ocurriría con la portorriqueña Mapy Cortés al tener que solicitar, por contratos de exclusividad, un permiso para que estelarizara el film *Póker de reinas* (Benito Alazraki, 1960). En el caso de Brasil, las películas que produjeron los Calderón hicieron uso de la fama adquirida en México por el conjunto vocal Los ángeles del infierno, que acompañó las coreografías de Ninón Sevilla otorgando a los cabarets ritmos poco frecuentes en el cine de rumberas. Esto conllevó un notable éxito internacional, que derivaría en la realización de una película en Brasil, con todas las implicancias transnacionales arriba mencionadas. Nos referimos a la ya mencionada *Aventura en Río*, que no solamente fue filmada en la ciudad del título, sino que incluyó números musicales con ritmos asociados a la cultura carioca.

Conclusiones

Con lo hasta aquí dicho, observamos la importancia de las actividades de los productores a la hora de otorgar visibilidad y conexiones transnacionales. Tanto en la coproducción, o en la filmación en otros países, como en lo que respecta a la contratación de figuras estelares o los intercambios musicales, estos casos nos permiten entender las dinámicas a las que los productores tienen acceso para conseguir una expansión en otras latitudes. Aproximarnos al trabajo de los productores puede aportarnos un panorama más amplio sobre las complejas relaciones industriales y sus influencias en los resultados textuales que los cines de América Latina han mantenido entre sí y con otras regiones.

BIBLIOGRAFÍA

“Presidió el Ministro de Educación Nacional la inauguración del Certamen Hispanoamericano de Cinematografía” (1948), *ABC*, 29 de junio, Madrid.

⁹ Según lo revelado en una carta de Guillermo Calderón a un representante de la distribuidora Películas Mexicanas (fechada el 24 de mayo de 1960), parte del sueldo de María Antonieta Pons se pagó a través de la cesión de la distribución del film en Brasil.

¹⁰ En la correspondencia revisada en el archivo Permanencia Voluntaria, existe una carta donde se solicita a la bailarina cubana Rosa Carmina su participación en un número musical de este film, titulado en ese momento como *El cobarde*. Aunque el documento contiene la firma de conformidad de la artista, finalmente no llegó a materializarse su intervención.

- Caballero, Rufo (Coord.) (2006), *Producción, coproducción e intercambio de cine entre España, América Latina y el Caribe*, Madrid, Fundación Carolina CeALCI.
- Cuevas, Antonio (1999), *Economía cinematográfica. La producción y el comercio de películas*, Madrid, Compañía Audiovisual Imaginógrafo, S.A.
- Díaz López, Marina (1999), “Las vías de la Hispanidad en una coproducción hispanomexicana de 1940: ‘Jalisco canta en Sevilla’”. En *Actas del VII Congreso de la A.E.H.C.*, Madrid, Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España.
- Paranaguá, Paulo Antonio (2003), “Populismo”. En *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España.
- Pérez Montfort, Ricardo (1990), *Breve antología de documentos hispanistas. 1931-1948*, México, Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social.

UMA REFORMA NO SISTEMA FRANCÊS DE FOMENTO AO DOCUMENTÁRIO AUTORAL

Teresa Noll TRINDADE
Doutora em Multimeios pela UNICAMP
tnoll@hotmail.com

RESUMO

Esta comunicação busca apresentar uma reforma realizada no sistema francês de fomento em 2014. Chamada Reforma da Cosip (Conta de Apoio às Indústrias de Programas), ela focou em direcionar melhor os auxílios a documentários “de criação” (com características autorais) realizados para serem difundidos na televisão. Esta mudança na legislação foi proposta depois que o Ministério da Cultura encomendou em 2011 um estudo sobre as condições de produção, financiamento e difusão do documentário de criação francês, e constatou que este vinha sendo pouco fomentado e que predominavam na televisão filmes mais semelhantes a reportagens do que a documentários autorais. Vendo que boa parte deste recurso público estava sendo direcionada a produções televisivas submetidas ao interesse da programação de cada canal, o Centro Nacional do Cinema e da Imagem Animada (CNC), articulado com organizações profissionais do setor audiovisual, realizou uma reforma para priorizar o documentário de criação.

PALAVRAS-CHAVE: Documentário, televisão, política pública.

RESUMO EXPANDIDO

Através desta comunicação apresentaremos uma reforma que foi realizada no sistema francês de fomento ao audiovisual em 2014. Chamada Reforma da Cosip (*Conta de Apoio às Indústrias de Programas*), ela se destina a documentários realizados para serem difundidos na televisão. Antes de entrar no tema propriamente dito do artigo, propomos fazer uma breve introdução a alguns mecanismos de fomento francês e seu funcionamento. Primeiramente não podemos deixar de mencionar um órgão central para o exercício da atividade audiovisual francesa que é o *Centre National du Cinéma et de l'image animée* (CNC). Este foi criado em 1946, com muitas finalidades, entre as quais a de proteger o cinema nacional da produção norte-americana que invadiu o mercado europeu no pós-guerra. Nessa época, a França contava com uma enorme dívida com os Estados Unidos e abrir o mercado francês aos filmes americanos foi a solução acordada para quitar parte dos débitos de guerra. Com a assinatura do acordo franco-americano Blum-Byrnes,¹ tornou-se urgente criar na França um mecanismo para controle sobre os filmes norte-americanos. O CNC foi progressivamente se estruturando e tem autonomia financeira do Estado, pois é mantido através de taxas cobradas que vão diretamente para ele. Essas taxas vão gerar o Fundo de Apoio do CNC. Em 2017, segundo dados do CNC, esse fundo comportava 633

¹ O acordo Blum-Byrnes foi um acordo franco-americano, assinado em 28 de maio de 1946 pelo secretário de Estado americano James F. Byrnes e pelos representantes do governo francês, Léon Blum e Jean Monnet, após longas negociações. Ele liquidou uma parte da dívida francesa (US\$ 2 bilhões) com os Estados Unidos após a Segunda Guerra Mundial. Uma de suas condições era que se suspendesse a interdição de filmes americanos adotada desde o início do conflito e mantida após o Regime de Vichy.

milhões de euros. Tais taxas são provenientes de quatro fontes: preço dos ingressos da sala de cinema (Taxa especial Adicional – TSA), criada em 1948; taxa sobre os editores e difusores de televisão (maior parte do orçamento), criada em 1984; taxa sobre Vídeo e VoD (1992); e outras receitas². O fundo do CNC é mantido pelas taxas que alimentam duas contas, uma de cinema e vídeo, e a outra de televisão (Conta de Apoio às Indústrias de Programas Audiovisuais – COSIP).

A Cosip, criada em 1986, tem como objetivo incentivar a produção de obras audiovisuais destinadas a canais de televisão franceses. Os recursos que alimentam essa Conta serão injetados na criação e difusão dos filmes através dos vários mecanismos de apoio e auxílio. O modelo francês de auxílio trabalha basicamente com dois tipos de mecanismos: o automático e o seletivo, tanto para o cinema quanto para a TV. É importante destacar que a reforma da COSIP que vamos abordar aqui diz respeito exclusivamente ao apoio automático para a televisão. O **apoio automático** é destinado às produtoras que já possuam uma conta automática. Para obtê-la é necessário que a produtora preencha uma série de requisitos que envolvem, por exemplo, um volume mínimo de produção e elementos artísticos. O auxílio recebido é calculado com base no número de horas difundido na televisão no ano anterior. Ele depende, portanto, do desempenho das obras dos anos anteriores do diretor/produtor. Dessa forma, para ser concedido, esse apoio não leva em conta qualquer projeto futuro, mas é baseado tão somente na performance econômica da obra anterior. Diante dos números apresentados e comprovados, é feito um cálculo pré-acordado e o dinheiro será disponibilizado automaticamente para o diretor/produtor. O valor do auxílio varia em função do número de obras, do gênero e do custo de produção. Existem, atualmente, diversas modalidades de apoios automáticos, algumas mais gerais, outras bastante específicas, destinadas às áreas de cinema e TV. Já nos **apoios seletivos**, que não abordaremos aqui, o CNC pode detectar setores da economia do cinema e audiovisual que não estavam sendo contemplados pelos recursos automáticos. Os apoios seletivos visam a auxiliar objetivamente aqueles setores e áreas mais frágeis no mercado. Esses apoios são concedidos a projetos específicos, após passarem pelo julgamento de uma Comissão.

A Reforma da COSIP que vamos analisar diz respeito a produções que foram realizadas para televisão e estão dentro do guarda-chuva dos apoios automáticos. Embora esse sistema estivesse promovendo a realização de produções documentais, identificou-se que os documentários “de criação³” – como são chamados os documentários que apresentam características autorais – vinham sendo pouco fomentados. O que predominava na televisão eram documentários que se assemelhavam mais a reportagens e séries televisivas, também chamados

2 Em 2017 essas quatro taxas representavam em ordem: TSA 21% (140,9 milhões de euros), televisão 76,4% (513 milhões de euros), Vídeo e VoD 2,5% (17,1 milhões de euros) e outras 0,1% (0,05 milhões de euros).

3 A definição de documentário de criação é amplamente debatida e de modo algum ponto pacífico. Praticamente todos os estudos ressaltam a dificuldade de apreender bem sua natureza. Adotaremos aqui a definição proposta pelo relatório *Le Documentaire Dans Tous Ses États*: “A definição mais comumente aceita pelas organizações profissionais [é]: ‘um procedimento artístico que constitui uma definição do real’ precisando, além disso, que se trata de uma obra patrimonial, ou seja, devotada a uma duração perene, permitindo a essa obra de figurar no catálogo e de ser exibida a públicos diferentes ao longo do tempo”. (*Le documentaire dans tous ses états*, 2012: 6).

de “magazine⁴”, do que a produções autorais, e que muitas vezes eram submetidas ao interesse da programação de cada canal. Diante deste cenário, o Ministério da Cultura encomendou no início de 2011 um estudo sobre a situação do documentário de criação (*Le Documentaire Dans Tous Ses États⁵ – Pour une nouvelle vie du documentaire de création*) e suas condições de produção, financiamento e difusão. O documento contribuiu para comprovar o desnível relatado pelos agentes do mercado. Como conta Anna Feillou⁶,

O que acontecia era que esses auxílios automáticos, durante muito tempo, iam sobretudo para documentários que se assemelhavam mais a reportagens do que a documentários (...). E o relatório encomendado pelo Ministério da Cultura afirmava que o documentário de criação tinha mais dificuldade de alcançar a televisão. Dizia, enfim, que o CNC tinha que tomar uma atitude para que o documentário realmente de criação fosse mais bem ajudado. (informação verbal)⁷

Com base nisso, em 2014, o CNC realizou uma profunda reforma em seu sistema de fomento ao documentário audiovisual. A Chamada de Reforma da Cosip incidiu sobre o auxílio automático, de modo que os filmes a ele elegíveis⁸ passaram a se beneficiar de um novo sistema de ajuda. O modelo de auxílio para esses filmes em vigência antes da reforma era calculado unicamente em função do investimento do canal por hora de produção o chamado (*apport du diffuseur horaire en numéraire* – ADHN). Desta maneira, quanto maior fosse o aporte do canal, mais o filme receberia do auxílio. A título de exemplo e de valores, um filme com ADHN de 12 mil euros (ou seja, um filme com uma produção mais “barata”) obteria cerca de 15 mil euros de auxílio automático, enquanto um ADHN de 160 mil euros receberia pouco mais de 32 mil euros. A conclusão disso era que documentários que recebessem mais investimento dos canais receberiam, por consequência direta da legislação, um recurso extra do auxílio automático. Esse sistema acabava por beneficiar os documentários idealizados pelos canais de televisão, que, em muitos casos, eram grandes reportagens e séries televisivas. Através deste mecanismo, o documentário de cunho mais autoral não era estimulado e obtinha dificuldades em encontrar um espaço nos canais.

Com a ideia de conceber um modelo que beneficiasse obras mais autorais, a Reforma criou um

4 Os documentários magazine e reportagem também são produções de difícil e controversa definição, mas cabe notar que em geral são contrapostos aos documentários de criação.

5 A expressão “dans tous ses états” significa informalmente, em francês, em estado de agitação, nervoso; uma possível aproximação seria “O documentário fora de si”. No entanto, há também o sentido de “todos os estados do documentário”, que seriam contemplados na pesquisa. Para manter essa polissemia e não entrar no mérito de qual é a melhor tradução, citaremos o nome do relatório no original.

6 Anna Feillou é realizadora. Formada em economia, é atuante na defesa do documentário de criação fazendo parte de algumas associações, entre elas a ADDOC (Association des cinéastes documentaristes) e SRF (Société des Réaliseurs de Films).

7 Informação fornecida por Anna Feillou em entrevista pessoal com a autora, em Paris, 2017.

8 Para ser elegível ao auxílio automático do CNC, o documentário deve respeitar as regras como mínimo de 30% de financiamento francês, mínimo de 25% de aporte do difusor, mínimo de 24% das despesas na França, máximo de 50% de financiamentos públicos.

sistema adicional de bonificações com respeito a 5 itens (escritura, montagem, música original, massa criativa, financiamento internacional), para aumentar o auxílio de base já recebido. Desse modo, cada item poderia aumentar o benefício com uma bonificação de 3 mil a 6 mil euros, e o conjunto deles poderia conferir um bônus máximo de 15 mil euros. É importante notar que essas bonificações visam a beneficiar documentários de criação, contemplando elementos presentes neste tipo de produção. Por exemplo, uma obra que apresente uma música original ou um tempo de montagem mais longo tem características que a tornam mais autoral, e portanto receberia mais verba.

O ponto mais polêmico desta reforma foi que, a fim de afastar do dispositivo de auxílio os filmes “mais formatados”, o CNC considerou as obras ‘que emprestavam dos códigos da reportagem ou do magazine’, ou seja, que se assemelhavam a essas produções, como inelegíveis às bonificações, uma decisão que cabia à comissão seletiva. Como consequência, cerca de metade das 2.500 horas de programação ajudadas em 2015 pelo auxílio automático foram excluídas dessas bonificações, o que comprova que a maior parte das produções que recebiam este apoio tinham caráter de reportagem. Diante deste cenário, atores do mercado que estavam descontentes com a reforma (produtoras próximas da televisão, que viram suas produções preteridas, além dos próprios canais) pressionaram o CNC, que em junho de 2016 encorajou a Yves Jeanneau⁹ uma “missão de reflexão sobre os documentários que emprestam dos códigos de magazine e reportagem”. O relatório contou com um amplo trabalho de coleta de dados do mercado audiovisual francês e entrevistas com agentes do mercado, e foi publicado em cinco meses. O resultado apresenta vários pontos interessantes: a constatação de que um número considerável de profissionais que não conhecem bem o sistema, confundem as regras do automático, do seletivo, a noção de programas “auxiliados” e programas “bonificados”; uma maioria considera que a noção de documentário “que empresta dos códigos de magazine e reportagem” não é pertinente, uma vez que exclui um certo número de filmes (de investigação) e sobretudo induz a uma relativa imprevisibilidade das decisões; um certo número de programas de caráter documental são insuficientemente auxiliados, em particular programas ditos “híbridos”, misturando os gêneros documentário / ficção e ou animação.

As consequências da reforma evidenciavam uma clara disputa de interesse, e os atores descontentes, reunidos em torno do Sindicato da Imprensa Audiovisual, entraram na justiça para contestar a exclusão dos documentários de formato magazine e reportagem dos bônus. Em novembro de 2016 o Conselho de Estado julgou que essa noção de filmes que ‘emprestavam dos códigos de reportagem ou de magazine’ não repousava sobre critérios objetivos e racionais e obrigou o CNC a anulá-la. Com essa decisão, toda e qualquer produção passaria a ter acesso às bonificações. Diante do risco de um aumento brutal do custo do auxílio automático, que ameaçava desequilibrar todo o sistema de ajudas, o CNC convocou com urgência uma nova reunião para discutir o assunto. De dezembro de 2016 a março de 2017, o CNC, quatro organizações de

9 Yves Jeanneau é fundador e comissário-geral do evento *Sunny Side of the Doc* desde 1989, co-fundador e diretor da produtora francesa *Les Films d'ici* de 1984 a 2000, além de produtor e teórico do documentário.

produtores (USPA¹⁰, SPI¹¹, SATEV¹² e SPECT¹³), com a Scam¹⁴ e a Boucle do documentaire¹⁵ (entidade que concentra várias pequenas organizações ligadas ao documentário), reuniram-se quinzenalmente e chegaram a um novo sistema. As regras do apoio seletivo não mudaram, mas apenas as do apoio automático. Como antes, o sistema se organiza em torno de um auxílio de base e de bonificações¹⁶ que permitem aumentá-lo, mas operou-se uma grande mudança no sistema de acesso às bonificações. A partir de agora, para ser “bonificável” um documentário deveria ter pelo menos 3 itens dos citados acima. Desse modo um filme com apenas 1 ou 2 elementos (música original e financiamento internacional, por exemplo) deixa de ter acesso ao bônus. Das 5 bonificações criadas pela Reforma de 2014, duas foram modificadas (montagem e financiamento internacional), uma tornou o acesso mais difícil (música), uma foi reforçada e desenvolvida (escrita/desenvolvimento), uma foi suprimida (massa criativa – muito fácil de ser obtida, segundo o CNC) e substituída (diversidade do financiamento), e uma sexta bonificação, que toca diretamente aos realizadores, foi acrescentada. A respeito dos itens Financiamento internacional e Diversidade do financiamento, ambos basicamente visam a estimular os produtores a buscarem diversificar suas fontes de financiamento, tratando-se de bônus de ordem econômica. As demais bonificações incidem sobre características de ordem mais artística. No caso da montagem¹⁷ a bonificação é calculada com base no tempo de trabalho do montador-chefe; na música, se o montante direcionado à música (cessão de direitos e salários) for superior a 3 mil euros por hora de programa, bônus de 3 mil euros; na escrita¹⁸ e desenvolvimento, a bonificação

10 União Sindical da Produção Audiovisual.

11 Sindicato dos Produtores Independentes.

12 Sindicato das agências de imprensa televisiva.

13 Sindicato dos Produtores e criadores de emissão de televisão.

14 SCAM – Sociedade Civil dos Autores Multimídia.

15 Conjunto de organizações nacionais e regionais em defesa do documentário de criação. São elas AARSE (Association des Auteurs Réalisateur du Sud-Est – Provence-Alpes-Côte d’Azur); ACID (Association du Cinéma Indépendant pour sa Diffusion); ADDOC (Association des cinéastes documentaristes); ALRT (Association Ligérienne des Réalisateur et Techniciens – Pays de la Loire); ARBRE (Auteurs Réalisateur en Bretagne); ATIS (Auteurs de l’Image et du Son en Aquitaine-Limousin-Poitou-Charentes); APARR (Association des Professionnels Audiovisuel Rhin-Rhône – Bourgogne-Franche-Comté); Le Plateau (Association des cinéastes, auteurs et réalisateurs de l’image et du son en Auvergne); Les Petites Caméras (Association de Cinéastes en Bourgogne); REAL (Association des Réalisateur, Expérimentateur et Auteurs en Languedoc-Roussillon); SAFIRE (Société des Auteurs de Films Indépendants en Région Est); SAFIR Haut de France (Société des Auteurs de Films Indépendants en Région – Hauts-de-France); SFR-CGT (Syndicat Français des Réalisateur) e SRF (Société des Réalisateur de Films).

16 Os auxílios de base e as bonificações são calculados de acordo com um coeficiente que varia conforme a duração da obra audiovisual auxiliada. Para um documentário de 52 minutos, o coeficiente de 0,1 equivale a 2.964 euros. A fim de facilitar a compreensão desse complexo sistema, adotaremos nas descrições a seguir o valor aproximado de 3 mil euros para um coeficiente de 0,1, 6 mil euros para um coeficiente de 0,2, e assim por diante.

17 Para um documentário de 52 minutos, caso o tempo de trabalho seja de 25 a 35 dias, bônus de 3 mil euros; caso o tempo de trabalho seja superior a 35 dias, bônus de 6 mil euros.

18 Se a obra obteve um dos dois auxílios acima em valor superior a 3 mil euros, bônus de 3 mil. Se foi assinada uma coprodução com um canal difusor para um investimento de pelo menos 6 mil euros por hora de programa,

leva em conta os auxílios à escritura e ao desenvolvimento recebidos do CNC; em relação aos realizadores, a bonificação não tem um valor pré-definido, e é acrescentada ao final do cálculo de todas as outras. Ela é baseada no número de dias de trabalho remunerados do realizador¹⁹. Um último ponto da Reforma ainda aumenta os coeficientes em 20% para documentários históricos científicos e artísticos²⁰.

Embora essa reforma auxilie o acesso de produções documentais mais autorais aos canais franceses, ainda há um caminho a ser percorrido e aprimorado para que ela se solidifique. Segundo Anne Feillou a reforma não deve parar por aí, uma vez que produtoras mais alinhadas aos interesses da televisão buscarão questioná-la por não a considerarem vantajosa. O que podemos constatar é que ela segue sendo avaliada pelo mercado que a utiliza e pelo próprio CNC, através de seus estudos e análises periódicas, a fim de aprimorar suas políticas para o setor, trazendo a discussão sobre a sua prática em eventos destinados ao mercado do documentário francês, como o *Sunny Side of the Doc*. O aprimoramento desta legislação faz parte de um conjunto de fatores que vão desde uma consciência por parte do Estado e do setor da importância do CNC e do seu papel como o órgão central para a subvenção, regulamentação e proteção do cinema francês, até uma noção dos próprios agentes do mercado de saberem a relevância de sua atuação política no aprimoramento de uma legislação, uma vez que serão seus principais beneficiados. Vale destacar como foi fundamental a coalizão de parte do setor para essa mudança, visto que foi a junção de várias organizações em defesa do documentário autoral que possibilitou que esses profissionais, que detinham menos poder econômico e político, tivessem a chance de participar junto ao CNC das mudanças nesta legislação, de serem escutados e terem suas reivindicações alcançadas.

BIBLIOGRAFIA

- CRETON, Laurent. **Cinéma et Marché**. Paris: Armand Colin, 1997.
- _____. **Le cinéma à l'épreuve du système télévisuel**. Paris: CNRS, 2002.
- DEPÉTRIS, Frédéric. **L'Etat et le cinéma en France: le moment de l'exception culturelle**. Paris: L'Harmattan, 2008.
- DUBET, Éric. **Économie du Cinéma Européen: de l'interventionnisme à l'action entrepreneuriale**. Paris: L'Harmattan, 2000.
- FOREST, Claude. **L'argent du cinéma: Introduction à l'économie du septième art**. Paris: Belin, 2002.

bônus de 3 mil euros. Se a obra tiver obtido uma ajuda à escritura e uma ajuda ao desenvolvimento, ou duas ajudas à escritura, ou duas ajudas ao desenvolvimento, bônus de 6 mil euros.

19 Quanto maior o custo da produção (ADHN) mais dias de trabalho serão necessários para obter o bônus. Um ADHN de 20 mil euros exige 35 dias de trabalho; um ADHN de 100 mil euros exige 60 dias de trabalho.

20 Para ter acesso a ela, é necessário que: o ADHN seja superior a 100 mil euros; a obra tenha obtido ao menos 3 bonificações; utilize uma quantidade significativa de elementos de recontextualização (imagens de arquivo, ou animações, por exemplo).

XIV - CINEMA, TELEVISÃO E NOVAS MÍDIAS

Este eixo temático é voltado para comunicações que envolvam pesquisas sobre as relações entre o cinema e as mídias eletrônicas, como a televisão e os meios digitais. Pretende-se contemplar abordagens variadas que envolvam: linguagens e sistemas expressivos; relações de produção e consumo; questões relativas à recepção e crítica; história das relações entre o cinema e outras mídias na América Latina.

Coordenação: Laura Loguercio Cánepa, Maria Ignes Carlos Magno e Vicente Gosciola

“Análise de recepção do documentário <i>Falcão, meninos do tráfico</i> : do choque ao invisível” Aline Silva de Senzi (USP)	491
“Irmão do Jorel” – Questões sobre a representação negra no audiovisual infanto juvenil brasileiro” Beatriz Lima Santos (UFF)	496
“A hibridização no audiovisual transformando personagens e histórias: o caso da minissérie <i>Tim Maia – Vale o que vier</i> ” Heyki Yoshiaki Awagakubo; Rogério Ferraraz (UAM)	503
“A série <i>Incrível! Fantástico! Extraordinário!</i> e a intermidialidade no horror brasileiro” Laura Loguercio Cánepa (UAM); Genio Nascimento (UAM)	509
“Melodrama e pós-modernidade: primeiras reflexões a partir dos fluxos transnacionais da ficção audiovisual na América Latina” Lucas Martins Néia (USP)	513

ANÁLISE DE RECEPÇÃO DO DOCUMENTÁRIO FALCÃO, MENINOS DO TRÁFICO: DO CHOQUE AO INVISÍVEL

Aline Silva de SENZI
ECA-USP
alinesenzi@gmail.com

RESUMO

O documentário *Falcão, meninos do tráfico* (MV Bill e Celso Athayde, 2006) se apresenta como um caso interessante para se pensar o ponto de vista da recepção e crítica. A produção foi considerada um marco televisivo no momento de sua transmissão no Fantástico, programa dominical da Rede Globo de televisão que atingia, na época, em torno de 24 milhões de espectadores a cada transmissão. A exibição na Rede Globo proporcionou a *Falcão* um alcance incomum para o gênero, sendo objeto de inúmeras matérias e artigos jornalísticos antes e depois de sua exibição. O documentário gerou ainda um amplo debate no campo da mídia e crítica em torno das questões de visibilidade e políticas de representação do mundo histórico. A revisão dessas discussões pode ser vista como uma ferramenta importante para fazer uma análise diacrônica e histórica materialista de Falcão e da produção audiovisual brasileira contemporânea, sobretudo aquela que apresenta a violência e as periferias urbanas.

PALAVRAS-CHAVE: documentário; televisão; recepção; visibilidade.

RESUMO EXPANDIDO

O documentário *Falcão, meninos do tráfico* (MV Bill e Celso Athayde, 2006) se apresenta como um caso interessante para se pensar sob o ponto de vista da recepção e crítica. A produção foi considerada um marco televisivo no momento de sua transmissão no Fantástico, programa dominical da Rede Globo de televisão, em 19 de março de 2006.

Híbrido de cinema e televisão, *Falcão* aborda os jovens que trabalham no mundo do tráfico de drogas. A produção gerou reações adversas no público e na crítica da época – que se concentraram principalmente no conteúdo, no seu ineditismo e na questão da representação do real pelo documentário –, ao mesmo tempo em que foi e continua a ser amplamente estudada no meio acadêmico.

Frente a uma ampla e variada nuvem de enunciados em torno do documentário, mostra-se interessante destrinchar sua recepção, sobretudo pela mídia e pela crítica, tomando como base a abordagem histórica materialista de Janet Staiger (2000). Segundo a pesquisadora norte-americana, para entender os modos de recepção de uma obra é importante levar em consideração os conceitos de modos de endereçamento e exibição – métodos mais tradicionais utilizados pelas teorias no cinema – mas também prezar por estabelecer as estratégias e táticas trazidas pelos espectadores, centradas em materiais de arquivo. Para tal, também é interessante levantar al-

guns dos conceitos do teórico Hans Robert Jauss, para quem é importante contextualizar a experiência de leitura, que não ocorre no vazio, mas em uma relação dialógica entre texto-público.

Repercussão na imprensa

Falcão parte de um contexto de exibição bastante peculiar para uma produção documental brasileira, uma vez que teve sua exibição em rede nacional pelo *Fantástico*. O programa tinha em sua época uma audiência de em torno de 24 milhões de espectadores a cada transmissão. O documentário de 58 minutos, exibido em três partes, teria registrado 54% dos televisores ligados, feito comentado por muitos artigos.

Falcão teve, portanto, uma visibilidade incomum para o gênero. MV Bill e Celso Athayde concederam entrevistas para diversos veículos, desde a revista *Istoé* até o portal *Carta Maior*; o documentário gerou especiais em mais outros, como a *Folha de S.Paulo*, que produziu um especial em seu caderno *Mais!*, em que personalidades acadêmicas e do mundo do cinema comentavam e apontavam o documentário como âncora para uma discussão da violência urbana no Brasil, que também retomava o documentário *Notícias de uma guerra particular* (João Moreira Salles, 1999), o qual estava sendo lançado em DVD na época. Passado o calor do período que sucedeu sua exibição, *Falcão* suscitou debate por alguns veículos também pela própria proliferação de conteúdos televisivos sobre favelas (BARCELLOS, 2006; Santos, 2006).

Imagens do real

O documentário foi exaltado por mostrar a “realidade crua”, como destacou o ex-presidente da EBC Nelson Breve em matéria da *Carta Maior*, em que também pontuou que a produção teria sido “uma descarga de realidade sem precedentes na televisão brasileira, talvez mundial” (BREVE, 2006, on-line). A jornalista e escritora Martha Mendonça fez comentário similar ao dizer que “MV Bill mostra em um novo documentário, *Falcão - Meninos do Tráfico*, uma realidade capaz de superar qualquer ficção” (MENDONÇA, 2006, on-line).

Já a escritora Lya Luft focou no apelo emocional da obra justamente pelas imagens de realidade que evocava, em opinião publicada na revista *Veja*.

O documentário – não uma ficção, mas dura realidade – é um tapa na nossa cara, esta cara-de-pau, cara de bunda, cara cínica ou alienada, cara de santo fingido, cara de uma omissão vergonhosa. Cara num riso alvar? Assisti ao documentário encolhida, e tantos dias depois ainda não consegui me sentir inteira. Nunca mais serei a mesma, depois de testemunhar aquilo, e não sei de documentário mais importante neste mundo de Deus. (LUFT, 2006: 22)

Cabe aqui mencionar que, além do próprio caráter representacional do documentário, que evoca

imagens do mundo histórico, a televisão amplia este efeito de verdade. A exibição na televisão caracteriza um diferente modo de recepção, uma vez que todo ato de comunicação adota características particulares conforme seu dispositivo, como aponta Patrick Charaudeau (2013).

Ineditismo e visibilidade

O filósofo Denis Lerrer Rosenfield (2006) questionou o valor de choque das imagens do documentário, perguntando-se se aquela realidade por ele mostrada era desconhecida pela parcela da população que se disse impactada pela produção, principalmente os políticos.

Embora pouco tenha sido questionada a novidade de *Falcão* enquanto documentário produzido de maneira independente e exibido em um programa líder de audiência, ou o ineditismo de tal alcance de uma produção vinda “de dentro” das periferias – MV Bill cresceu na Cidade de Deus, enquanto Athayde, na favela do Sapo –, alguns críticos pontuaram a questão do que seria o “novo” na produção. Esta é uma discussão interessante, sobretudo para se pensar no conceito de “horizonte de expectativa” de Jauss.

O horizonte de expectativa de uma obra, que assim se pode reconstruir, torna possível determinar seu caráter artístico a partir do modo e do grau segundo o qual ela produz seu efeito sobre um suposto público. Denominando-se distância estética aquela que medeia entre o horizonte de expectativa preeexistente e a aparição de uma obra nova – cuja aco- lhida, dando-se por intermédia da negação de experiências conhecidas ou da conscientização de outras, jamais expressas, pode ter por consequência uma “mudança de horizonte” –, tal distância estética deixa-se objetivar historicamente no espectro das reações do público e do juízo da crítica (sucesso espontâneo, rejeição ou choque, casos isolados de aprovação, compreensão gradual ou tardia). (JAUSS, 1994: 31)

A antropóloga Alba Zaluar, também comentou a falta de novidade do ponto de vista da pesquisa, mas a considerou secundária à força da imagem televisiva.

Fica provado mais uma vez o poder de comunicação que o veículo televisão tem sobre os demais, não só pela sua capacidade de penetrar em tantos lares mas pela força das imagens, associadas à voz e à letra do que é dito. Textos, especialmente se acadêmicos, não poderão jamais competir com tanta veracidade contida na imagem e na voz nem com a velocidade da comunicação televisiva. (ZALUAR, 2006: 4)

Luiz Carlos Oliveira Jr., da *Contracampo*, comentou sobre o filme não ter nenhuma imagem. Para ele, a própria estrutura do documentário, dividido em blocos temáticos apresentados por cartelas, já denota uma intenção de passar um discurso sobre os jovens envolvidos no tráfico mais do que mostrar suas imagens. Ele retomou a distinção entre “imagem” e “visual” apontada por Jean-Luc Godard e Serge Daney, segundo a qual a televisão estaria no campo do visual, pois a imagem exige um contracampo e ativa um fora-de-campo, enquanto o visual é fechado em si.

Ele resgatou, ainda, a ideia de mediação do documentário feita pela própria linguagem e, assim, pelo sistema cognitivo dos telespectadores do *Fantástico*, “compartilhado por quem tem família, educação, emprego lícito, em suma, tudo aquilo que os telespectadores do Fantástico possuem

em comum e os torna parte de uma sociedade" (OLIVEIRA JR., 2006, on-line), e que os distancia-ria dos meninos entrevistados, postos em uma "sobre-alteridade". Mas a questão mais sombria, segundo ele, reside na invisibilidade fantasmagórica dos meninos cujos rostos são embaçados. Ele aponta que o corpo seria definido pelo trabalho e que, portanto, se o trabalho é o tráfico, "Res- ta um corpo tão clandestino quanto sua atividade? Uma figura a ser embaçada e confundida nas trevas?" (OLIVEIRA JR., 2006, on-line).

A invisibilidade ocasionada pelo esfumaçamento dos entrevistados também é um dos pontos centrais da crítica de Felipe Bragança para a Revista Cinética. Ele, entretanto, enxerga-a como exatamente aquilo que distingue o documentário pela impressão que acarreta. O filme não teria personagens e sim fragmentos, que não chegariam a compor um tema mas um "universo fantasmagórico atualizado em sentidos de dor, que é uma dor da própria imagem insuficiente, digitalmente desfocada e transformada em resquício de forma. A estética resultante ali é antes uma estética do disforme, da fluidez reiterativa de um vozerio" (BRAGANÇA, 2006?, on-line).

Neste sentido, *Falcão* serve para questionar a própria produção audiovisual brasileira contemporânea que anseia mostrar a "realidade", a validade de uma representação imanentista e o "mito da formação identitária contemporânea brasileira via TV", uma vez que a identidade visual do povo de uma sociedade marcada pelo visual não caberia no testemunho do olhar jornalístico ou na pretensão da imagem verdadeira do cinema.

Essa fantasmagoria, essa transformação dos personagens originais em figuras de um show de sombras, talvez seja uma marca doída, dura, mas das mais eloquentes sobre o próprio lugar de desacerto em que a imagem televisiva se encontra quando se pensa como espaço de inclusão discursiva dessa certa juventude brasileira: as imagens dos meninos não foram manipuladas pela TV Globo, foi a TV que não conseguiu olhar os meninos por outro lado. (BRAGANÇA, 2006?, on-line)

O colunista Marcelo Coelho também considera essa pluralidade de vozes, essa primazia do "discurso pronto, meio radiofônico" sobre a imagem a maior qualidade do documentário. "É o rap tomando conta da linguagem da TV: e, só por isso, 'Falcão' já faz diferença" (COELHO, 2006, on-line).

Estas três visões, em particular, são interessantes para se pensar o debate em torno da ordem do visível e do invisível nas disputas pelo controle da visualidade, conforme apontada por Esther Hamburger (2007). Esta disputa passa pela apropriação de elementos da fabricação do espetáculo na sociedade. Para Bragança e Coelho, pode-se entender que a invisibilidade também pode ser vista como uma forma de resistência a este controle.

Considerações finais

O documentário televisivo *Falcão, meninos do tráfico* teve uma ampla repercussão na imprensa, possivelmente maior do que no âmbito da crítica, o que poderia ser entendido pelas próprias características do dispositivo. Ainda assim, levantou um debate relevante quanto a questões

que perpassam a crítica e a pesquisa audiovisual, sobretudo quanto à representação social das periferias urbanas e populações marginalizadas. Enquanto a maior parte da imprensa tenha se prendido aos efeitos imediatos de choque da produção, a crítica adentrou nos assuntos da visibilidade, evidentes no documentário pelos rostos esfumaçados dos entrevistados. A revisão de ambas as discussões, entretanto, podem ser vista como uma ferramenta importante para fazer uma análise diacrônica e histórica materialista de *Falcão* e da produção audiovisual brasileira contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARCELLOS, L. Celeiro de talentos. **Quem Acontece**, [s.l.], 10 de maio de 2006. Disponível em: <http://revistaquem.globo.com/Quem/0,6993,EGQ1192506-2157-4.00.html>. Acesso em: 19 de mar. de 2018.
- BRAGANÇA, F. Imagens da Periferia, Parte 1: Falcão, meninos do tráfico. **Revista Cinética**, [s.l.], [2006?]. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/falcao.htm>>. Acesso em: 19 de mar. de 2018.
- BREVE, N. Minha história eu mesmo conto, relata o produtor Celso Athayde. **Carta Maior**, São Paulo, 20 de março de 2006. Disponível em: <<https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Direitos-Humanos/Minha-historia-eu-mesmo-conto-relata-o-produtor-Celso-Athayde/5/9672>>. Acesso em: 19 de março de 2018.
- COELHO, M. “Falcão” aparece como marco no telejornalismo. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 21 de março de 2006. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u58961.shtml>>. Acesso em: 19 de março de 2018.
- FERRÉZ. Antropo(hip-hop)logia. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 5 de abril de 2006. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz0504200609.htm>>. Acesso em: 19 de março de 2018.
- HAMBURGER, E. Política da Representação. **Contracampo**, n. 8, 2003. Disponível em: <<http://www.contracampo.uff.br/index.php/revista/article/download/431/344>>. Acesso em: 18 de mar. de 2018.
- . “Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: reflexões sobre a ideia de espetáculo”. **CEBRAP, Novos Estudos**, São Paulo, n.78, p. 113-128, jul. 2007.
- JAUSS, H. R. **A historia da literatura como provocacao a teoria literaria**. São Paulo: Atica, 1994.
- LUFT, L. Os meninos do tráfico. **Veja**. São Paulo, p. 22, 5 de abril de 2006.
- MENDONÇA, M. A cidade do diabo. **Época**, [s.l.], 24 de março de 2006. Disponível em: <<http://revistae-poca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG73596-6014,00-A+CIDADE+DO+DIABO.html>>. Acesso em: 19 de março de 2018.
- MUNIZ, D. “Falcão - Meninos do Tráfico” vira alvo de críticas. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 29 de março de 2006. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u59234.shtml>>. Acesso em: 19 de março de 2018.
- NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2016.
- STAIGER, J. **Perverse spectators : the practices of film reception**. N.Y.: New York University Press, 2000.
- OLIVEIRA JR., L. C. O medo da TV diante da imagem. **Contracampo**, [s.l.], 2006. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/79/tvmedodatv.htm>> . Acesso em: 19 de março de 2018.
- ROSENFIELD, D. L. Falcões ou pombos-correio?. **Folha de S.Paulo**. São Paulo, Caderno Mais!, p. 5, 26 de março de 2006.
- SANTOS, M. Ritmo, Poesia e Periferia. **Carta Maior**, São Paulo, 1 de novembro de 2006. Disponível em: <<https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia-e-Redes-Sociais/Ritmo-Poesia-e-Periferia/12/12183>>. Acesso em: 19 de março de 2018.
- ZALUAR, A. Ensaio sobre a cegueira. **Folha de S.Paulo**. São Paulo, Caderno Mais!, p. 5, 26 de março de 2006.

“IRMÃO DO JOREL” – QUESTÕES SOBRE A REPRESENTAÇÃO NEGRA NO AUDIOVISUAL INFANTO JUVENIL BRASILEIRO

Beatriz Lima SANTOS
Bacharel em Cinema e Audiovisual pela UFF
beatrizlimasantos@yahoo.com.br

RESUMO

Este artigo se propõe a fazer uma análise da série brasileira “Irmão do Jorel” sob a ótica da representação negra. Para isso, a primeira parte se baseia nos personagens em geral e a segunda foca em um episódio específico. A escolha desta obra como objeto se dá justamente por não se tratar de um programa educativo de cunho racial. A proposta é analisar a representação negra em conteúdos nacionais que se propõem universais. O cenário dos últimos anos mostra-se muito propício para o surgimento de narrativas brasileiras. Com o fortalecimento do movimento social negro e o aquecimento do mercado de produção audiovisual, o *boom* de séries televisivas para crianças e adolescentes vem cumprir uma lacuna da historiografia nacional. Assim, é também a oportunidade de equilibrar a balança da diversidade étnico-racial. Até então, o público infanto-juvenil praticamente só recebia conteúdo estrangeiro, com pouquíssima diversidade e que de qualquer forma não representava as suas próprias realidades.

Palavras-chave: representação, audiovisual, infanto-juvenil.

RESUMO EXPANDIDO

Este trabalho apresenta algumas das questões levantadas pela monografia de mesmo título apresentada pela autora na Universidade Federal Fluminense (RJ), no final de 2017, e publicada na Revista Rascunho em 2018 (v.10, n.17).

Conforme apontado pela coordenação do GT, o cinema negro vem se consolidando em âmbito nacional apenas na última década. O mesmo acontece com o nicho de produção audiovisual voltado ao público infanto-juvenil. Na época da Retomada do Cinema Brasileiro, houve uma onda com este enfoque, comandada pelos “Trapalhões” e pelos filmes da Xuxa. No entanto, antes dos anos 1990, o cenário nacional era inexpressivo. Praticamente inexistia conteúdo audiovisual infanto-juvenil de produção brasileira.

Com a efervescência dos editais públicos, das leis de incentivo e a posterior Lei da TV Paga (Lei no. 12.485/2011), o mercado audiovisual nacional começou a se profissionalizar. O aumento do número de obras produzidas na mesma época do protagonismo dos movimentos negros levou à consolidação do cinema negro brasileiro.

É interessante notar que tanto o negro quanto a criança são conceitos inventados socialmente. A princípio, estas invenções até poderiam ter o intuito de facilitar uma prática, como por exemplo fixar uma faixa etária para a frequência na escola, definindo um papel social para a criança. Ou no caso das categorias raciais, uma forma de identificar a origem geográfica das pessoas. No

entanto, tais conceitos acabaram servindo como forma de segregação e depreciação por muito tempo. Em níveis absolutamente diferentes, é claro.

“O que conhecemos hoje como infância, foi instituído há pouco mais de 150 anos, juntamente com o desenvolvimento do protótipo da família moderna. A partir do século XIX, a criança não é mais encarada como entidade biológica, passando a ter um papel construtivo dentro da sociedade, saindo do ambiente das fábricas e entrando nas escolas” (SILVA, 2014, p.11)

“A ideia de raça, em seu sentido moderno, não tem história conhecida antes da América. Talvez se tenha originado como referência às diferenças fenotípicas entre conquistadores e conquistados [...]” (QUIJANO, 2005, p.117)

Este artigo se propõe a analisar como se dá a representação negra nesta nova onda de conteúdo audiovisual brasileiro para o público infanto-juvenil. Para isso, é relevante que a obra escolhida não seja puramente de cunho educativo e de afirmação racial, pois estas já têm como objetivo tratar de assuntos ligados à diversidade. Por outro lado, é indispensável que apresente personagens e/ou temáticas negras.

O que eu me proponho a evidenciar consiste justamente no fato de a desconstrução e/ou a manutenção de certos padrões estarem intrinsecamente ligados ao contexto de produção da obra e de seus próprios autores. Ou seja, por estarem buscando realizar um programa universal de entretenimento, a questão racial não foi primordial durante a concepção da obra. Ainda assim, por Juliano Enrico ser brasileiro e *Irmão do Jorel* (Juliano Enrico, 2014) estar inserido em um cenário de produção nacional, é possível identificar elementos sócio-culturais muito específicos do Brasil nos episódios, inclusive a questão étnico-racial.

Utilizando a linguagem e os elementos cinematográficos como ponto de partida, a análise do seriado televisivo *Irmão do Jorel* (Juliano Enrico, 2014) e do episódio *Sedoso Cream Double Cream* (Ep.15, 2^a temporada) evidenciam a presença negra no programa. O episódio aborda a questão dos cabelos crespos/cacheados versus os cabelos lisos como padrão de beleza, levando o personagem principal a lutar (literalmente) contra a projeção de seus próprios cabelos lisos, reafirmando o crespo como bonito no final.

A Série

“Irmão do Jorel” é um seriado televisivo de criação brasileira, em regime de coprodução entre o canal estrangeiro *Cartoon Network* e o estúdio de animação carioca *Copa Studio*. O projeto é a primeira animação original do canal na América Latina. Cada história possui em média 11min. A primeira temporada estreou com 26 episódios no final de 2014, a segunda em outubro de 2016 e a terceira neste ano de 2018.

A principal locação do seriado é um bairro popular, provavelmente de subúrbio. Isso é evidenciado pelo aspecto de degradação das áreas comuns, com muros desbotados, pichados e uma finalização de tom pastel, causando uma atmosfera de desgaste, falta de manutenção e de

limpeza. O parquinho da escola é composto por um balanço de pneu, uma manilha e uma placa indicativa de obras. Além disso, a família tem um estilo de vida popular notável pelo agrupamento familiar.

Em geral, as narrativas apresentadas são bem universais. Ainda que muitos elementos sejam típicos do Brasil, não se dificulta a compreensão e a identificação das histórias por crianças estrangeiras. Assim, a abrangência da série segue a de qualquer outra criação do canal e pode ser distribuída mundialmente.

O criador do projeto Juliano Enrico se inspirou em fotos da própria família na concepção dos personagens, embora afirme que a série não é autobiográfica. O resultado é uma família brasileira dos anos 1980 bem miscigenada.

O Irmão do Jorel tem dois irmãos: Jorel e Nico (primogênito). Jorel é considerado o garoto perfeito: bonito, com cabelos lisos, brilhosos e sedosos e talentoso em tudo o que faz. Ironicamente, é o único personagem que não tem falas.

A etnicidade não chega a ser uma questão para as narrativas. No entanto, a variedade de cores de peles dos personagens é evidente. Dona Danuza e Jorel são obviamente mais escuros que o resto da família. Embora as cores das avós (rosa e verde abacate) possam confundir o espectador quanto à intenção dos autores, nos outros núcleos narrativos há personagens assumidamente negros, como a Professora Adelaide, o Seu Adelino da vendinha e colegas de classe do Irmão do Jorel.



Figura 02: Família do Jorel, da esquerda para a direita: Dona Danuza, Seu Edson, Vovó Gigi, Nico, Jorel, Vovó Juju, Irmão do Jorel, Tosh, Gesonel e Zazá. - Disponível em <http://cosmonerd.com.br/series/opinanerd-series/irmao-do-jorel-e-seu-sucesso-com-todas-as-idades/> Acesso em 22/07/2019.

Alguns aspectos da concepção de personagens são relevantes para uma análise de desconstrução étnico-racial. A começar pelo Irmão do Jorel: no contexto da série, podemos considerá-lo branco. Contudo, se comparado com protagonistas brancos de outros seriados animados infanto-juvenis (brasileiros ou não), já podemos perceber que o tom utilizado é um pouco mais escuro, divergindo dos demais principalmente por não puxar a cor para o rosa. Além disso, uma de suas características mais marcantes são seus cabelos crespos - assunto abordado na análise do episódio.

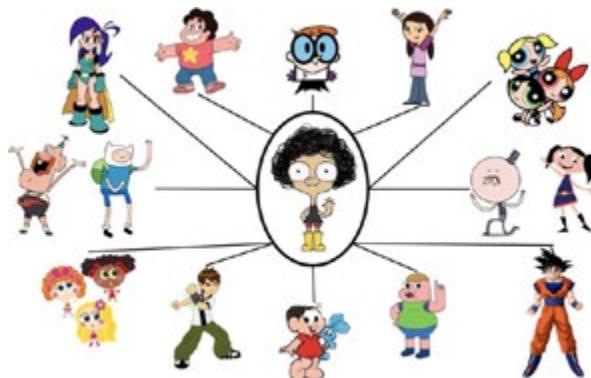


Figura 03: Irmão do Jorel no centro e personagens de outros seriados televisivos animados em exibição atualmente - Criação da autora.

A pele escura de Jorel também é um aspecto relevante. Embora seus cabelos lisos e sedosos sejam uma das marcas de sua perfeição, a representação do personagem negro como modelo e ideal a ser atingido - infelizmente - não é muito recorrente. Outra personagem que não pode ser ignorada é Ana Catarina. Colega de classe e paixão platônica do Irmão do Jorel, ela é considerada a menina mais bonita da escola: loira, de olhos verdes claros e com uma marca de nascença na coxa (como a da apresentadora Angélica). Assim, consolida-se o padrão de beleza adotado pela sociedade e pelas mídias atuais.



Figura 04: Paleta de tons de pele de alguns personagens da série “Irmão do Jorel” - Criação da autora.

Sedoso Cream Double Cream (Irmão do Jorel, Juliano Enrico, 2016)

A história deste episódio começa com uma situação familiar a muitas pessoas. Quando a mãe do Irmão do Jorel corta seu cabelo em casa, ele “se recusa a ir para a escola porque está com o cabelo ridículo”. Imediatamente, a solução surge da televisão: o *Sedoso Cream Double Cream*.

As mídias têm um papel muito significativo na formalização dos padrões de beleza da nossa sociedade. Não é por acaso que a solução para o problema surge através de uma propaganda televisiva. Ainda que a motivação para usar o creme não tenha sido essencialmente seus cachos, mas sim o corte de cabelo desproporcional, a admiração do menino pela sedosidade está diretamente ligada a um padrão estético europeu propagado pela televisão.

O resultado do produto são cabelos sedosos e brilhosos. Irmão do Jorel ainda não chega a ficar com os fios lisos, mas certamente mais esticados do que o normal. Já na escola, o creme começa a perder efeito, e o menino é obrigado a se esconder no banheiro, onde passa uma quantidade

bem maior do que a recomendada.

Desta vez, seus fios esticam tanto que o cabelo do Irmão do Jorel ultrapassa seus ombros. O sucesso é tamanho que ele é convidado a sentar-se junto com Ana Catarina, a menina mais popular da classe. Ela diz que o cabelo do colega “voltou a ficar maneiro”, em referência ao episódio da sala quando o efeito da sedosidade estava passando. Ou seja, quando comparado com seu cabelo natural crespo, o “cabelo maneiro” é o sedoso - que claramente se confunde com o liso. Os dois trocam informações sobre os cremes capilares que utilizam e o Irmão do Jorel vai ganhando confiança com os elogios da nova amiga.

Contudo, nessa hora o cabelo dele sai de sua cabeça e ganha vida própria, tomando seu lugar ao lado de Ana Catarina. Careca, o menino reivindica que o Cabelo volte para sua cabeça. Na trilha sonora, é possível perceber uma música que acompanha o Cabelo sedoso, reforçando o sucesso do mesmo. Ignorando a tentativa de imposição de autoridade do dono, o Cabelo independente torna-se bem mais popular do que o próprio menino.

Jorel, dono dos cabelos mais bonitos do bairro, é introduzido na cena por raios e trovões disposto a desafiar o novo concorrente. Como um duelo de sedosidade capilar não aponta ganhadores, a luta é definida pelo brilho. Com ajuda do creme de Ana Catarina, Jorel sai vitorioso do embate. Dessa forma, o brilho vence a sedosidade. É interessante notar que um cabelo enrolado também poderia ser brilhoso, contudo a narrativa atrela o brilho à sedosidade e ao cabelo liso.

Comovido com a derrota de seu Cabelo, o Irmão do Jorel oferece o resto do *Sedoso Cream Double Cream* para ele. De volta à sedosidade máxima, o Cabelo cresce, se fortalece e começa a destruir a cidade. Ao ser questionado por sua melhor amiga Lara sobre a agressividade do cabelo, o Irmão do Jorel responde “ele acordou meio rebelde hoje”, embora o que tenha gerado todo o estrago tenha sido o creme industrial de jojoba, não propriamente o cabelo.

Há uma reviravolta interessante na trajetória narrativa do Cabelo. Enquanto no início do episódio a sedosidade é adorada e admirada, podemos observar que no final o Cabelo sedoso é o responsável pela destruição da harmonia da cidade. O personagem passa de herói a antagonista. Enfim, o garoto consegue atrair o Cabelo para o mar com o frasco entupido de jojoba. Como é noite de lua cheia, o cabelo-monstro se desfaz e o cabelo crespo volta a nascer na cabeça do Irmão do Jorel. Logo fica claro o retorno da felicidade e da confiança do menino junto com o crescimento de seu cabelo natural enrolado.

A construção da identidade negra está associada a usos específicos do corpo (negro), e isso a distingue da maioria das outras identidades étnicas. Por um lado, a aparência ‘negra’ e a exibição de gestualidade ‘negra’ têm sido associados a certos comportamentos, empregos e posições sociais. Por outro lado, a aparência física, o porte e os gestos também têm sido o meio pelo qual os negros, como população racializada, reconhecem a si mesmos e, na tentativa de reverter o estigma associado à negritude, tentam adquirir status e recuperar dignidade. (SANSONE, 2007 apud TROTTA, SANTOS, 2012, p. 234)

Dentro dessa aparência física negra, o cabelo ganha especial destaque por ser facilmente manipulado. O *bleaching*³⁸, por exemplo, embora popular em muitos países africanos, é uma técnica mais sofisticada que requer alto investimento monetário. O mesmo acontece com as cirurgias plásticas. Entretanto, esticar os cabelos crespos é rápido, prático e de baixo custo. Assim, o alisamento é a primeira técnica estética que as meninas negras conhecem como forma de se encaixar nos modelos propagados.

“Na música brasileira, o cabelo é uma metonímia utilizada em diversas canções para exprimir referências quase sempre preconceituosas à negritude” (TROTTA, SANTOS, 2012).

Essa constatação se refere às canções do início do século XX, como a marchinha *Teu Cabelo Não Nega* (Irmãos Valença). Artistas mais novos mencionam os cabelos crespos como afirmação da negritude. É o caso de músicas como *Sara sarará* (Gilberto Gil), *Nego do cabelo bom* (Seu Jorge e Max de Castro) e *Respeitem meus cabelos, brancos* (Chico César).

No campo da música popular a presença e valorização de atores sociais negros são maiores e a própria experiência da identidade negra pode ser vivida com mais tranquilidade do que em outros campos profissionais (Sovik, 2009 apud TROTTA, SANTOS, 2012, p.236)

O cabelo é o principal tema do curta-metragem *Kbela* (Yasmin Tainá, 2015), por exemplo. O filme lança mão da linguagem cinematográfica experimental para refletir sobre a trajetória de uma mulher negra no processo de auto aceitação. Para tal, o cabelo é um elemento essencial na construção da narrativa. Aproveitando o paralelo com o episódio de Irmão do Jorel, a obra começa com a busca de padronização através do alisamento e do tratamento do cabelo negro para apenas no final aceitá-lo do jeito que é.

[...] presa aos padrões da sociedade que lhe nega o direito à naturalidade e à beleza, a mulher negra faz de tudo para atingir a falsa porta de entrada para a inclusão nos parâmetros sociais, o alisamento dos cabelos crespos. (OLIVEIRA, 2016, p.194)

BIBLIOGRAFIA

- CANCLINI, Néstor Garcia. *A Globalização Imaginada*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Editora Iluminuras, 2007. 223 p.
- D'ANGELO, Helô. Batemos um papo com Juliano Enrico, criador do Irmão do Jorel. *Super Interessante*, 4 nov. 2016. Disponível em <<https://super.abril.com.br/cultura/batemos-um-papo-com-juliano-enrico-criador-do-irmao-do-jorel/>> Acesso em 28/11/2017.
- GEMAA. Dados, gráficos e informações sobre os estudos multidisciplinares de ação afirmativa. Disponível em: <<https://gemaai.iesp.uerj.br/>> Acesso em: 20/10/2017.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014. 64p.
- LAPERNA, Pedro Vinicius Asterito. *Do preto e branco ao colorido: raça e etnicidade no cinema brasileiro dos anos 1950-70*. Niterói, 2012. 263 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.
- MONTEIRO, Adriano Domingos. A Emergência de um (Novo) Cinema Negro Brasileiro: Representação, Identidades e Negritudes. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXXIX,

2016, São Paulo. *Artigo...* São Paulo: Intercom, 2016. 15 p.

OLIVEIRA, Janaína. *Kbela e Cinzas: o cinema negro no feminino do Dogma Feijoada aos dias de hoje*. In: ENCRESPANDO - SEMINÁRIO INTERNACIONAL: Refletindo a década internacional dos Afrodescendentes (ONU, 2015-2014), 1, 2016, Brasília. *Anais...* Brasília: Brado Negro, 2016. 204 p. pt.2, p.175-198.

QUIJANO, Anibal. A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. *Perspectivas latino-americanas*. In: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005. 117 p.

SILVA, Giuliano Jorge Magalhães da. *Entre telas e histórias: o cinema e o audiovisual infantil brasileiro*. Niterói, 2014. 168 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - - Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

TROTTA, Felipe da Costa. SANTOS, Kywza J. F. P. dos. Respeitem meus cabelos, brancos: música, política e identidade negra. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, v.19, n.1, p.225-248, 2012. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/11350/7740>> Acesso em: 28/11/2017.

Episódio Analisado

SEDOZO CREAM DOUBLE CREAM. Temp.2, Ep.15. Direção: Juliano Enrico. Produção Executiva: Felipe Tavares, Zé Brandão e Rodrigo Soldado. Brasil: Cartoon Network e Copa Studio: 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=akSljcGavw4&t=80s>> Acesso em 28/11/2017

A HIBRIDIZAÇÃO NO AUDIOVISUAL TRANSFORMANDO PERSONAGENS E HISTÓRIAS: O CASO DA MINISSÉRIE *TIM MAIA – VALE O QUE VIER*

Heyki Yoshiaki AWAGAKUBO

Rogério FERRARAZ

Universidade Anhembi Morumbi

heyki_awagakubo@discoverybrasil.com

rferraraz@anhembi.br

RESUMO

Este trabalho propõe uma análise que se dedica a evidenciar as transformações de sentido e significado na minissérie *Tim Maia – Vale o que vier*, exibida na Rede Globo de Televisão em 2015, por meio de recursos como a hibridização e a transmutação. A obra é uma reedição do filme *Tim Maia* (2014), de Mauro Lima. No trabalho de reconstrução da narrativa para o formato televisivo, a forma ficcional se apropriou de recursos do Cinema Documentário e logrou à edição um novo discurso ao enredo, concebendo novas linhas interpretativas nesta narrativa, especialmente no que tange à figura do cantor Roberto Carlos.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema, Televisão, Análise de produto audiovisual, Hibridização, Tim Maia, Roberto Carlos.

RESUMO EXPANDIDO

Na primavera de 2014 estreava nos cinemas brasileiros a cinebiografia narrando 55 anos de trajetória de um dos maiores artistas brasileiros da história, Tim Maia, no filme homônimo com direção e roteiro de Mauro Lima, baseado no livro *Vale tudo: O som e a fúria de Tim Maia* (2007) do jornalista e produtor musical Nelson Motta, mas que também tem influência no livro *Até parece que foi sonho – Meus 30 anos de amizade e Trabalho com Tim Maia* (2007), de Fabio Stella, que ganha destaque na trama, na pele de Cauã Reymond que também é o narrador da história.

Mudadas as estações, logo após a virada do ano, nos dias 1 e 2 de janeiro de 2015, a Rede Globo de Televisão lançava em seu horário nobre, em forma seriada¹, a minissérie intitulada *Tim Maia – Vale o que vier*. Essa produção, em verdade, tratava-se de uma colcha de retalhos das cenas do longa (na ordem da ação dramática do filme) encadeadas com depoimentos, imagens de arquivo e as cabeças² do Babu Santana, novamente interpretando Tim Maia, que desta vez narrava os acontecimentos da atração. No processo de reformulação do filme, em sua metamorfose midiática recursos estilísticos exercearam papel edificante à obra, por meio de elementos híbridos. Estes,

1 No livro *A televisão levada a sério* de Arlindo Machado, o autor explica contextualmente do que se trata uma narrativa seriada. Na qual, explica que o enredo geralmente é estruturado na forma de capítulos ou episódios, subdivididos em blocos menores separados por breaks para entrada de comerciais ou chamadas artísticas de outros programas. Contendo contextualização no início e um *gancho*, que é uma tensão que visa manter o interesse do espectador até o dia seguinte.

2 O termo *cabeça* no meio televisivo se refere ao texto lido em estúdio por um interlocutor (apresentador, repórter etc).

de acordo com Miriam Rossini, são “espécies de servidores de dois amos”. Em que “No fundo, a aproximação entre eles sempre esteve no horizonte. O que hoje se vivencia é uma mudança nos próprios processos produtivos, que passa a marcar também aquilo que é produzido”. (ROSSINI. 2007: 13). Com efeito, a linguagem videográfica exerce influência na linguagem do cinema, de modo que o eixo criação, transmissão e recepção é diretamente afetado pela digitalização do meio³. De modo que as formas como se relacionam, nas palavras de Ivana Bentes (2007) é descrita como:

Hoje, a percepção da hibridação entre os meios é dominante, assim como sua dupla potencialização. É essa linha de continuidade que nos interessa. O vídeo aparecendo como potencializador do cinema e vice-versa. Podemos destacar cineastas que, mesmo fazendo cinema, já trabalhavam com princípios (a não linearidade, a colagem, o ‘direto’, a deriva) que se tornariam característicos da videoarte e da linguagem do vídeo. O cinema de Jean Luc Godard ou os procedimentos do cinema direto (para ficarmos nos anos 60) já traziam algumas destas questões, caras ao novo meio e que iriam influenciar fortemente o moderno cinema brasileiro. Uma linha de continuidade entre cinema e vídeo bem mais longa pode ser traçada, principalmente se pensarmos em processos e procedimentos em vez de suportes. (BENTES, 2007, p. 112)

Assim, os *videoteipes* (com os registros das imagens de arquivo) foram acionados para dar conta de transcrever a história, e depoimentos de familiares, amigos, músicos, em uma lista que contava com Erasmo e Roberto Carlos, Caetano Veloso, Jorge Ben Jor. Apoando-se, ainda, em todo o repertório televisual, por meio dos grafismos⁴ – com o uso das vinhetas⁵ de abertura e encerramento, os geradores de caracteres para pagar os créditos dos depoentes, os *videoteipes*, e a própria apresentação do Babu Santana na pele do Tim – o especial possuía tendência a ser mais uma grande reportagem da TV.

No desenvolvimento da narrativa, uma série de questionamentos começa a surgir. Primeiro porque os novos conteúdos documentais alinhados à nova construção dramática colocaram em xeque o enredo construído no longa, uma vez que o discurso do filme em alguns momentos foi suprimido, omitido ou extraído.

3 A TV, tanto quanto o cinema, é passível de abordagens diversas em virtude da sua natureza múltipla de veículo resultante de evolução tecnológica, de ser meio de comunicação e de ser arte. (FIGUEIRÔA. FECHINE. 2008: 34)

4 Mas a verdade é que o cinema, em razão de sua insistência na vocação realista, jamais conseguiu assimilar essas inovações gráficas e plásticas às suas próprias estruturas figurativa e narrativa e essa é a razão por que, depois de três ou quatro minutos de estonteante modernidade, por ocasião dos créditos de apresentação, os filmes retornam monotonamente a modelos dramatúrgicos e pictóricos típicos do século XIX. (MACHADO. 2005. p. 198)

5 As vinhetas televisivas são, por sua vez, elementos por excelência da estética da repetição televisual, tal como consagrada por Omar Calabrese (ANÁLISI, 1984) e a crítica italiana em geral. Tal repetição entendida no sentido da existência de um palimpsesto original sempre presente e similar sob a capa do novo que traz apenas algumas variáveis dignas de nota. A vinheta relembrava o espectador de que está, de novo, conectado à emissora e à programação que aprecia. O caráter mercadológico da TV leva também ao paroxismo a estética da interrupção, analisada por Paul Virilio (1984) em relação ao cinema. (BALOGH, 2015, p. 49)

No longa, após uma discussão entre Tim Maia e Roberto Carlos, a parceria dos tempos do *The Sputniks*⁶ foi desfeita. Tim foi para os Estados Unidos e quando retorna ao Brasil, em uma das piores fases da vida, sem dinheiro nem para a condução, o músico sai à procura de Roberto Carlos que tinha o programa *Jovem Guarda* na TV Record e que naquela altura já era um grande sucesso no cenário nacional. Na cena, após invadir o camarim do cantor, Tim consegue um encontro com Roberto (George Sauma). A sequência marca Roberto Carlos como um artista prepotente; ele oferece a Tim um par de botas, quando observa as vestimentas grosseiras do ex-colega. Após uma longa espera, ele ignora Tim e pede para uma das pessoas de sua equipe que entregasse dinheiro a ele, o “Guaraci, dá um dinheiro para o Tião”, Roberto dá as costas e continua a caminhada e Tim Maia fica esquecido ali no tempo, o assessor, então, tira um uma nota do bolso, amassa-a e atira em Tim “Aí, Tião ó”.

Na versão televisual, após as várias tentativas de Tim Maia forjar um encontro com Roberto – tal como no filme – no momento em que a cena descrita acima iria para o ar, na nova edição, ela é excluída e substituída pelo depoimento do Nelson Motta. “O Roberto acho que era tranquilo com ele, porque sabia o valor que o Tim tinha como cantor e compositor, tanto que levou o Tim para a *Jovem Guarda*. O Roberto fez o que pode”. Na sequência, Roberto Carlos também dá depoimento alegando “Tim, vou te apresentar à CBS. Vou arrumar para você gravar lá. Fique tranquilo. E a Nice virou e disse assim: “Ajuda ele”. E ele sempre achou na vida dele que eu tinha feito esse pedido e não foi, foi uma iniciativa realmente minha”. A montagem corta para um videoteipe de Roberto cantando a música *vou ficar*, que o Tim compôs para ele. E então surge novamente o Babu Santana como Tim Maia “e foi assim galera que o Roberto Carlos lançou o gordo mais querido do Brasil”. Houve uma digressão na narrativa, com um ponto de vista contrário à produção original. Roberto Carlos foi do inferno ao céu, de vilão a mocinho. A minissérie, em seu primeiro episódio, tentou dividir o protagonismo de Tim com o Roberto. Por meio dos trechos em que se falava do sucesso da *Jovem Guarda*, com as imagens de arquivo, os próprios depoimentos assertivos.

Essa sequência enseja fôlego ao nosso trabalho. Uma vez que a transmutação⁷ do filme para a concepção em minissérie de Felipe Sá, permitiu ao diretor um processo criativo – pois a TV é, por excelência, um campo livre para experimentações - em que o diretor, com efeito, usou-se de recursos próprios ao cinema documentário. Neste eixo, ocorre uma espécie de simbiose entre as

6 Grupo musical formado em 1957, no Rio de Janeiro, por Tião Maia, o Tim Maia, Roberto Carlos, Arlênio Lívio, Edson Trindade, José Roberto, o “China” e Wellington Oliveira.

7 Este conceito se encontra dentro do processo de Tradução, que por definição é classificado em três terminologias. Explicando que: A transmutação é uma delas e de acordo com Jakobson “A tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais”. (FIGUEIRÔA. FECHINE. 2008: 37) Neste aspecto, referimo-nos aqui ao processo de tradução do filme para minissérie e sua nova configuração; roteiro ajustado a um novo tempo de duração, a recorrência a outros elementos filmicos, a apresentação do narrador em primeira pessoa, o recurso essencialmente televisual da fragmentação em blocos, dos grafismos e o enredo estruturado em dois episódios. Essa construção, dentro da perspectiva da transmutação, remete a uma estrutura básica – no caso o discurso filmico, o material gravado – recombina a novos códigos, e cuja tradução, reordenou o sentido e o significado da obra.

produções, em que a prática deixa de ser propriedade de um único estilo. Para Nichols:

Alguns documentários utilizam muitas práticas ou convenções que frequentemente associamos à ficção, como, por exemplo, roteirização, encenação, reconstituição, ensaio e interpretação. Alguns filmes de ficção utilizam muitas práticas ou convenções que frequentemente associamos à não ficção ou ao documentário, como, por exemplo, filmagens externas, não atores, câmeras portáteis, improvisação e imagens de arquivo (imagens filmadas por outra pessoa). (NICHOLS, 2010, p. 17)

Neste sentido, Bentes (2007) relembra casos em que os documentaristas e diretores de ficção do cinema iniciaram um processo de migração para programas de televisão como o *Globo Shell Especial* e *Globo Repórter*, na década de 70. Enfatizando a trajetória da linguagem cinematográfica na televisão. Reiterando, ainda, que o cinema incorpora as gerações digitais (o vídeo) que vê sua influência trazida pela TV e pela publicidade. Isto é, havendo, portanto, um processo de inversão de potencialidades na linguagem audiovisual. Para a autora:

O cruzamento da linguagem da publicidade com o filme de ficção, o documentário e a linguagem do videoclipe não qualifica nem desqualifica a priori nenhum desses meios e linguagens. Mas, sem dúvida, há consequências estéticas nessa hibridação que não são “neutras” ou irrelevantes (BENTES 2007a: p.125).

No caso dos eixos documentais que permeiam a obra editada, é importante salientar como o debate se amplia se considerarmos as questões de natureza ambivalente do processo do longa-metragem que se tornou minissérie. Assim, pensar o produto – ainda que sob a égide híbrida – em sua construção documental é necessário frisar, também, os aspectos éticos envolvidos. Percorrendo linhas gerais, o autor (NICHOLS, 2007:p.23) debate a questão da capacidade da imagem fotográfica registrar e reproduzir a aparência do que se vê diante da câmera, no sentido de que os documentários também significam ou representam os interesses dos outros. Mas a autenticidade do ser filmado pode correr riscos, quando uma inibição ou modificação de comportamento podem se tornar formas de deturpação alterando a realidade que se pretendia representar. Então a conduta ética serviria para regular a conduta dos grupos nos assuntos em que regras inflexíveis ou leis não bastariam e então uma série de questões surgiriam, como se o diretor devesse avisar às pessoas filmadas que elas correriam risco de serem taxadas de bobas, ou então, avaliando a conduta do entrevistado de modo negativo.

Fica claro que o autor se atém mais às consequências que o cineasta tem em relação aos atores sociais, ora no domínio da recepção, na relação com os espectadores, ora no próprio momento da filmagem. Na contramão, Fernão Pessoa Ramos entende as questões éticas como parte do processo daquele que segura a câmera para aquele que é filmado, quando trata por “Ética interativa/reflexiva”. Neste sentido, Ramos tipifica “o quadro ético que sustenta a intervenção e interação do sujeito-da-câmera com o mundo é constituído por uma visão crítica ao conjunto de valores que supõe a imparcialidade no recuo/distanciamento” (RAMOS, 2008:p.37).

A intervenção do cineasta, nesse sentido, é inevitável e a questão ética estaria atrelada ao modo de construir e representar de acordo com a intervenção do diretor. Então o próprio diretor poderia assumir papel de personagem. Mas esta prática é muito mais recorrente às produções de caráter social. O caso da minissérie, como já apontado, é específico, foi um produto, pensado, concebido e alijado à hibridização do audiovisual, para compensar os *(d)efeitos* do filme, ao passo em que dessa alquimia os resultados acalmariam os ânimos dos mais aficionados e encheriam de fúria os dos mais céticos.

Ocorre que, no percurso da transmutação, muitas feridas são abertas no processo de adaptação do material e, em muitas ocasiões, tornam-se cicatrizes que não se apagam ou se reabilitam com o tempo, mas que sempre invocam perguntas. As questões éticas se referem ao construtor, àquele que dá vida ao roteiro e intermedia as entrevistas. Em outras palavras, o papel à cargo do diretor, que tem a responsabilidade na condução da mensagem do argumento, o *Outro* neste sentido é confrontado a todo instante com a sua natureza participativa, de modo que o procedimento ético frequentemente é esperado por críticos e pelo público no tratamento da representação do *Outro*. Ademais, nem Tim, tampouco Roberto são *mocinhos*, quem conhece a história do primeiro sabe que ele nunca teve vocação para santo, e isso o audiovisual deu conta de acertar, já na história de Roberto existe uma síncope que de vilão ele se transforma em herói e a catarse parece ter sido fruto de uma proteção que a Emissora tinha a necessidade de lograr. No final das contas, vale o que vier?

BIBLIOGRAFIA

- BALOGH, Ana Maria. *Conjunções, disjunções, trasmutações. Da literatura ao cinema à TV*. São Paulo: Annablume/ECA-USP, 1996.
- BENTES, Ivana. *Video e Cinema: Rupturas, reações e hibridismo*. In: MACHADO, Arlindo. (org.). *Made in Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: iluminuras: Itau cultural, 2007a.
- BENTES, Ivana (Org.). *Ecos do Cinema: de Lumière ao Digital*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007b.
- BRAGA, Maria Helena; COSTA, Vaz da. *Ficção & Documentário: Hibridismo no Cinema brasileiro Contemporâneo*. Periódico do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas PPGAC/Unirio, Rio de Janeiro, n. 02, p. 165-190, jul/ago. 2014.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- FECHINE, Yvana. *Transmediação na produção ficcional do núcleo Guel Arraes: a lógica da familiaridade em novas formas culturais*. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Cultura das mídias”, do XVIII Encontro da Compós, na PUCMG, Belo Horizonte Belo Horizonte. 2009.
- FIGUEIREDO, Ana Maria C. *Teledramaturgia brasileira: arte ou espetáculo?* São Paulo: Paulus, 2003, p. 38.
- FIGUEIRÔA, A. e FECHINE, Y. *Guel Arraes, um inventor no audiovisual brasileiro*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2008.
- FIGUEIRÔA, A. e FECHINE, Y. *A lógica da “TV expandida”: considerações a partir da produção de Guel Arraes*. Eco Pós. v.7, p.46 - 58, 2004.
- JENKINS, Henry. *A cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.
- JUNIOR, Luiz C. G. de Oliveira. *O Cinema de fluxo e a mise en scène*. São Paulo, 2010. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Cinema, Rádio e Televisão / Escola de Comunicações e Artes/ USP.
- LINS, Consuelo da Luz; MESQUITA, Claudia. *Aspectos do documentário brasileiro contemporâneo (1999-2007)* In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando. *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas, SP: Papirus, 2008a.

- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997a.
- MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1997b.
- MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2003.
- MACHADO, Arlindo. *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Contra Capa, 2001.
- MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- MACHADO, Arlindo. *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2007.
- PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1997.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?*. São Paulo: Editora Senac, 2008.
- ROCHA, Maria Eduarda da Mota. *Guel Arraes: leitura social de uma biografia*. In Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro. CEPE : PE, 2008.
- ROSSINI, Miriam de Souza. Televisão E Cinema: A Tradução, *O Híbrido E A Convergência*. In: Congresso Brasileiro De Ciências Da Comunicação, 28., 2005. Rio De Janeiro. Anais... São Paulo: Intercom, 2005. Cd-Rom.
- SANTAELLA, Lucia. *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus, 2007.
- SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e do pensamento: sonora, visual e verbal*. São Paulo: Iluminaras, 2002.
- SIMIS, Anita. *A Globo entra no cinema*. In: BRITTOS, Valério, BOLAÑO, César. *Rede Globo. 40 anos de poder e hegemonia*. São Paulo: Paulus, 2005.
- SOUZA, José Carlos Aronchi de . *Gêneros e formatos na televisão brasileira*. São Paulo : Summus, 2004.
- VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre análise filmica*. Campinas: Papirus.
- XAVIER, Ismail. *Do texto ao filme: a trama, a cena, e a construção do olhar no cinema*. In: PELEGRINI, Tânia. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac/SP; Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61-90
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

A SÉRIE *INCRÍVEL! FANTÁSTICO! EXTRAORDINÁRIO!* E A INTERMIDIALIDADE NO HORROR BRASILEIRO

Laura Loguercio CÁNEPA
laura_canepa@yahoo.com.br

Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. Doutora em Multimeios pela UNICAMP. Pesquisadora visitante na Universidade de Leeds, Reino Unido, em 2019.

Genio NASCIMENTO
genionascimento@gmail.com

Doutorando em Comunicação do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. Mestre em Comunicação pela mesma Universidade.

RESUMO

Este trabalho se propõe a examinar a circulação intermidiática da série *Incrível! Fantástico! Extraordinário!*, criada originalmente para o rádio nos anos 1940; incorporada pela imprensa nos anos 1950; adaptada para o cinema e para as revistas em quadrinhos nos anos 1960, e para a televisão nos anos 1980. O objetivo é dar início a uma discussão sobre a produção audiovisual de horror no Brasil relacionada com outros meios de comunicação e expressões artísticas, como o rádio, a literatura, os quadrinhos etc.

PALAVRAS-CHAVE: Brasil; Horror; Rádio; Cinema; Televisão.

RESUMO EXPANDIDO

Introdução

Você não acredita no sobrenatural? Então, ouça!

Antes do domínio da televisão nos lares brasileiros, o rádio reinava como meio eletrônico de comunicação de massa. Dentre os formatos mais populares nos Pós-guerra, estava a radiodramaturgia, composta por radioteatros, seriados e radionovelas. E, dentre as inúmeras possibilidades exploradas pela radiodramaturgia brasileira, estavam as histórias de fantasmas e assombrações, já muito populares em países como México, Canadá e EUA (MCMURTY, 2019). Um dos pioneiros e mais importantes artistas/produtores a dar espaço a essas histórias no Brasil foi Henrique Foréis Domingues (1908-1980), mais conhecido como “Almirante”. Foi ele o responsável pela criação do longevo programa *Incrível! Fantástico! Extraordinário!*, na Rádio Tupi do Rio de Janeiro, que estreou em 21 de outubro de 1947 e permaneceu no ar por quase 12 anos, durante os quais Almirante e sua equipe reconstituíram centenas de relatos de terror supostamente enviados por ouvintes do Brasil inteiro.

Em *Incrível! Fantástico! Extraordinário!*, Almirante se propôs a relatar experiências inexplicáveis

ocorridas com pessoas das mais diversas partes do país. Para isso, formou uma equipe que procurava verificar os fatos relatados, checar as cartas, obter nomes completos e até exigir testemunhas. Transmitidas sempre ao vivo, às terças-feiras, às 21h30, as histórias narradas pelo próprio Almirante eram acompanhadas de um detalhado trabalho de dramaturgia e sonoplastia. Após produzir centenas de programas, em 1951, no auge do sucesso da série, Almirante e sua equipe adaptaram setenta casos narrados no rádio para um livro homônimo ao programa, publicado pelas edições de *O Cruzeiro*.

A primeira adaptação audiovisual da série radiofônica foi o filme homônimo dirigido por C. Adolpho Chadler em 1969, no mesmo ano em que foi lançada uma revista em quadrinhos baseada na série (que teve duas edições, cada uma delas trazendo quatro causos adaptados dos programas do rádio). O carioca Chadler, que era ator, produtor e diretor de televisão, viveu nos EUA entre 1963 e 1966. Retornou ao Brasil em 1966 disposto a fazer cinema comercial de gênero – empreitada na qual foi relativamente bem-sucedido. Entre seus filmes, pode-se destacar o *thriller* de espionagem *Os carrascos estão entre nós* (1967), o policial *Êxtase de sádicos* (1973) e o western *Jerônimo – O Herói do Sertão* (1973), outra adaptação de um clássico da radiodramaturgia brasileira (novela criada por Moysés Weltman para a Rádio Nacional, em 1953). Quando decidiu realizar filmes baseados nos popularíssimos contos d'O Almirante, Chadler parece ter-se inspirado diretamente nas experiências do produtor e apresentador Rod Serling na TV americana.

Em *Incrível! Fantástico! Extraordinário!* foram adaptadas quatro histórias: *A ajuda*, sobre um homem que atende ao apelo de uma mulher na estrada para salvar seu filho acidentado, mas verifica que ela está morta no carro; *O sonho*, sobre uma moça que vive num internato e tem sonhos em que prevê a morte de suas colegas e a sua própria – sendo que esta última se confirma no dia previsto; *A volta*, sobre uma mulher aterrorizada pela imagem do marido morto; *O coveiro*, sobre um homem que deseja roubar o anel de um rico milionário a quem acabara de enterrar, mas acaba sendo impedido quando o braço do cadáver cai sobre ele, matando-o de susto. Estrelado por elenco conhecido da televisão (o próprio Chadler, Cyl Farney, Fábio Sabag, Glauce Rocha e outros), o filme optou por mostrar histórias que já então tinham sido absorvidas pela cultura popular na forma de lendas urbanas que, ainda hoje, são relatadas como verídicas em várias partes do país. Depois de *Incrível! Fantástico! Extraordinário!*, Chadler produziria outro filme em episódios, *O Impossível Acontece* (1969), juntamente com Daniel Filho e Anselmo Duarte. O programa do Almirante também inspirou o título da revista televisiva *Fantástico*, da Rede Globo, que está no ar desde 1973, aos domingos à noite. O *Fantástico*, inclusive, retomou a experiência do programa de Almirante em uma série de episódios sobrenaturais dramatizados no começo da década de 1980, baseados nos episódios mais conhecidos do rádio.

Ao longo da década de 1970, a Rede Globo conquistaria a hegemonia na TV brasileira, e também incluiria as histórias de horror na sua teledramaturgia, assim como em alguns programas jornalísticos. Curiosamente, nos anos 2000, a Globo exploraria as histórias de horror no programa jornalístico-policial *Linha Direta*, em episódios especiais chamados de *Linha Direta – Mistérios*, no

qual foram abordadas histórias reais de crimes ou acidentes em torno dos quais houve suspeitas de causas sobrenaturais. O episódio mais famoso (exibido originalmente em 30/06/2005, e depois lançado em DVD, pela própria Rede Globo, em 2007), foi o que tratou de supostas maldições espirituais como causas da tragédia do incêndio do Edifício Joelma, em São Paulo, em 1974. Outro caso tratado pelo *Linha Direta – Mistérios* (exibido em 25/08/2005, e também lançado no mesmo DVD), foi *Operação Prato*, que tratava de supostos ataques alienígenas no litoral do Pará, em 1977. Os programas fizeram tanto sucesso que acabaram virando livro, lançado pela editora Globo, em 2007: *Os Crimes que Abalaram o Brasil*, escrito pelos jornalistas Marcelo Faria de Barros e Wilson Aquino.

A existência de obras de horror disseminadas em diferentes mídias no Brasil tem também outro exemplo célebre: o trabalho de José Mojica Marins (o Zé do Caixão) e do roteirista e escritor Rubens Francisco Luchetti, no final dos anos 1960. Juntos, Mojica e Luchetti criaram o programa *Além, muito além do além*, apresentado e dirigido por José Mojica Marins na TV Bandeirantes, de São Paulo, entre dezembro de 1967 e julho de 1968. Na época, Mojica vivia sua fase de maior popularidade, batendo recordes de bilheteria com o longa-metragem *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (1967) e apostando tudo na autopromoção. O programa era exibido às sextas-feiras, às 11 horas da noite, e, inspirado no modelo de *Incrível! Fantástico! Extraordinário!*, fôra concebido para parecer “baseado em fatos reais”. A estrutura do programa era a seguinte: Mojica, caracterizado como Zé do Caixão, atuava como um mestre de cerimônias que entrevistava pessoas “do povo” (na verdade, alunos da escola de atores de Mojica) para contarem histórias sobrenaturais supostamente reais (na verdade, escritas por Luchetti), “reconstituídas” pelos diretores Mojica e Antonio Seabra, e estreladas por atores da TV Bandeirantes. O programa obteve grande sucesso, chegando a bater alguns recordes de audiência para o horário. A popularidade era tanta que, em 1968, a TV Tupi contrataria Mojica e sua equipe para fazerem o programa *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*, exibido aos sábados à noite, e dirigido por Antonio Abujamra. O programa, feito num tom mais surrealista, contava com a participação de grandes atores do elenco da Tupi.

A partir desse breve panorama, este trabalho tem o objetivo de examinar alguns itinerários intermidiáticos da ficção de horror nacional, buscando compreender como esse gênero tão importante para a indústria cultural foi explorado no Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBOSA FILHO, André. *Gêneros radiofônicos: os formatos e os programas em áudio*. São Paulo: Paulinas, 2003.
- BUENO, Zuleika. *Leia o livro, veja o filme, compre o disco: a formação do cinema juvenil brasileiro*. Maringá: Eduem, 2016.
- CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante, uma história do Rádio e da MPB*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- CÁNEPA, Laura Loguercio. *Medo de quê? - uma história do horror nos filmes brasileiros*. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, 2008.
- COSTA, Flávia Cesarino. “Chanchada e intermidialidade: alguns comentários sobre aviso aos navegantes (1950)”. PÓS: Revista do Programa De Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG. V. 6, n. 12,

nov. 2016.

LIMA, Giuliana Souza de. *Almirante, “a mais alta patente do rádio”, e a construção da história da música popular brasileira (1938-1958)*. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, 2013.

McMURTY, Leslie. *Sounds like murder: Early ‘80s Gothic on North American Radio*. In: The Gothic 1980s Symposium: Manchester Metropolitan University, Machester, 2019.

MILLARCH, Aramis. *Causos assustadores que Almirante contava*. Disponível em <http://www.millarch.org/artigo/causos-assustadores-que-almirante-contava>. Acesso em: 31.03.19.

PRIMATI, Carlos. *Incrível! Fantástico! Extraordinário! (1947-1958)*. Cine Monstro. Disponível em: <http://cine-monstro.blogspot.com/2010/05/incrivel-fantastico-extraordinario-1947.html>. Acesso em: 31.03.19.

NAGIB, Lúcia e Anne JERSLEV. Introduction. In: NAGIB, Lúcia; JERSLEV, Anne (eds.). *Impure Cinema: Intermedial and Intercultural Approaches to Film*, Londres, I.B.Tauris, 2014.

Site “Entre a memória e a história da música”. *Incrível, Fantástico, Extraordinário*. Disponível em: <http://www.memoriadamusica.com.br/site/index.php/banco-de-dados/18-radiofonia/58-incrivel-fantastico-extraordinario>. Acesso em: 31.03.19.

Site “Memória Globo”. *Fantástico*. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/jornalismo/programas-jornalisticos/fantastico/anos-1980.htm>. Acesso em: 31.03.19.

MELODRAMAS E PÓS-MODERNIDADE: PRIMEIRAS REFLEXÕES A PARTIR DOS FLUXOS TRANSNACIONAIS DA FICÇÃO AUDIOVISUAL NA AMÉRICA LATINA

Lucas Martins NÉIA
PPGCOM ECA-USP
lucas_martins_neia@hotmail.com

RESUMO

O trabalho analisa os atuais fluxos transnacionais da ficção audiovisual na América Latina de forma a refletir sobre as interações entre o melodrama e a condição pós-moderna nesse espaço geocultural. Para isso, partimos de estudos que problematizam as relações entre melodrama e modernidade a partir de produtos audiovisuais – tais como Singer (2001), Martín-Barbero (2001) e Lopes (2003). Ao identificarmos as especificidades da atuação do melodrama no imaginário latino-americano – no qual ele ainda é peça-chave no processo de *integração sentimental* (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001) do território –, tomamos a noção de “pós-moderno” como resultado dos problemas e fenômenos do “moderno” (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004). Observamos, por fim, que as recentes narrativas melodramáticas de sucesso parecem reverberar a ascensão do conservadorismo na região, denotando não só a falência do ideal de modernidade, mas como a pós-modernidade pode apontar para o retrocesso.

PALAVRAS-CHAVE: melodrama; transculturalidade; pós-modernidade.

RESUMO EXPANDIDO

Ao olharmos para os atuais fluxos transnacionais do audiovisual na América Latina, identificamos o melodrama em narrativas ficcionais provenientes de distintas localidades – de produções bíblicas brasileiras a telenovelas turcas; de filmes indianos a séries sul-coreanas. O sucesso destes produtos em meio a uma paisagem reconfigurada por múltiplas telas e pela emergência de novas linguagens, novos gêneros e novas plataformas de *video on demand* demonstra que o melodrama permanece como uma peça-chave no processo de *integração sentimental* (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001) dos países latino-americanos.

Faz-se imperativa uma reflexão sobre o contexto de origem das narrativas supracitadas. Uma primeira análise fundamenta a compreensão do melodrama não só como fenômeno transnacional, mas como *paradigma de modernização* – capaz de ecoar as contradições de uma modernidade não-contemporânea (MARTÍN-BARBERO, 2001). Turquia, Índia e Coreia do Sul, a exemplo dos países da América Latina (Brasil dentre eles), são sociedades nas quais passado e presente se mesclam e se confundem na contemporaneidade – ou, nos termos de Ang (2010: 95), que saíram “do tradicional ao pós-moderno em apenas uma geração”.

Diversos trabalhos se dedicaram às interconexões entre melodrama, modernidade e produções audiovisuais – o já clássico estudo de Singer (2001) é um exemplo ao cotejar os melodramas sensacionalistas do primeiro cinema à emergência da ideia de modernidade como expressão

de mudanças na chamada experiência subjetiva e nos âmbitos social, cultural e estético do final do século XIX e início do século XX. Interessa-nos acrescentar a esse debate a problemática da pós-modernidade, compreendida aqui “como o resultado da modernidade, uma transformação social, política e cultural mais ampla, da qual o modernismo foi apenas um aspecto” (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004: 28), para investigação do atual panorama comunicacional latino-americano – no qual ainda é possível identificar, para além uma imaginação melodramática (BROOKS, 1995), a operação de um *imaginário melodramático*¹ capaz de traduzir as contradições e clichês socioculturais da região.

Se considerarmos a acepção de Thomasseau (2012) de que o melodrama – como gênero teatral – é filho direto da Revolução Francesa, também podemos apontá-lo como “irmão” da era moderna – esta, afinal de contas, desdobrou-se a partir dos ideais conquistados naquele período. Fruto desse receptáculo sentimental e sócio-histórico, a estética melodramática atinge, com os folhetins do século XIX, uma articulação elementar e precisa entre conflito e dramaturgia, ação e linguagem narrativa (BROOKS, 1995), além de estimular, no plano da encenação, o desenvolvimento de efeitos ópticos e aparatos técnicos essenciais à produção e ao estabelecimento da linguagem dos primeiros filmes (MARTÍN-BARBERO, 2001).

Com relação ao cenário sociocultural da América Latina na primeira metade do século XX, Monsiváis (apud MARTÍN-BARBERO, 2001: 237-238) assinala que “não se ia ao cinema para sonhar; ia-se para aprender”: os filmes não despontavam só como as primeiras narrativas provenientes de uma sociabilidade popular-urbana, mas se constituíam, para muitos, como a primeira experiência narrativa de fato – a leitura, afinal, não era condição necessária à mediação entre obra e público, fator relevante para sociedades com altos índices de analfabetismo. Na consolidação dessa experiência cinematográfica popular-massiva, apesar da fixação e legitimação de paradigmas sentimentais, frequentemente as imagens contradiziam as mensagens verbais e davam acesso a novas linguagens e “rebeliões”, atualizando mitos e introduzindo novos costumes e moralidades – o que Martín-Barbero (2001) classifica como um dispositivo de *modernização* operado pelo viés nacionalista dos cinemas latino-americanos.

Ao aportar no rádio, o melodrama se consubstancia à tradição oral do continente, marcada por canções populares, declamadores itinerantes e práticas de leitura coletiva. Tomando como base o modelo seriado do folhetim e privilegiando enredos trágicos e lacrimejantes, encenados sob influência do estilo de atuação do circo *criollo*, as radionovelas se consolidam na preferência dos ouvintes – especialmente do público feminino. Quando este formato ficcional migra – com sucesso – para a televisão, ele é submetido gradativamente a um processo de apropriação ou *mestiçagem* por parte de cada país; em pouco tempo, as telenovelas despontam como o principal produto cultural da América Latina. (MARTÍN-BARBERO, 2001)

1 Aqui, compreendemos o conceito de imaginário na mesma acepção que Gledhill (2000: 232, tradução nossa): “despojado de suas conotações lacanianas de ilusoriedade [...] e conceituado como um espaço público de imaginações sociais dentro de uma estrutura estética culturalmente condicionada”.

No Brasil, *Beto Rockfeller* (Tupi, 1968) é tomada como o marco que dá início ao processo de nacionalização da telenovela, rompendo com o modelo estritamente melodramático oriundo do rádio². Durante a década de 1970, enquanto obras importantes do cinema brasileiro se projetavam como “alegorias do subdesenvolvimento” (XAVIER, 2012), a ficção televisiva potencializava sua vocação de “mimetizar e de constantemente renovar as imagens do cotidiano de um Brasil que se moderniza” (LOPES, 2003: 25)³ ao tomar a conjuntura contemporânea do País como pano de fundo de suas histórias. Estas, contudo, não deixaram para trás modelos e ideias arcaicos, mas passaram a estabelecer uma negociação com o telespectador (e, à época, com o aparato de censura do Estado) acerca dos limites de quanto o “mundo narrado” deveria avançar em relação ao “mundo vivido” (LOPES, 2003), principalmente no âmbito dos costumes e da moralidade (XAVIER, 2003). Neste sentido, a telenovela brasileira mostra que o “senso de hierarquia” presente no melodrama teatral do século XVIII – responsável por “reconciliar todas as ideologias, numa tentativa de reconstrução nacional e moral ou, ao menos, na busca do fortalecimento das instituições sociais, morais e religiosas” (THOMASSEAU, 2012: 15) – atravessou resilientemente décadas, mídias e culturas nacionais⁴.

Na contramão da fórmula que garantiu a especificidade da ficção televisiva no Brasil – melodrama consubstanciado a dispositivos naturalistas e a temáticas nacionais, equação notadamente encampada pela Globo (LOPES, 2003) –, a Record TV tem investido, desde o início da década de 2010, em tramas bíblicas. Com *Os Dez Mandamentos* (2015), sua primeira telenovela neste nicho, a emissora não só obteve excelentes índices de audiência no País como ampliou sua penetração no mercado televisivo latino-americano – em 2017, três de suas produções bíblicas figuraram entre os títulos mais assistidos na Argentina, no Chile e no Uruguai (LOPES; OROZCO, 2018). Além do aspecto universal das narrativas e da aposta em cenas espetaculares para passagens como a abertura do Mar Vermelho, o sucesso destes produtos também pode ser explicado devido ao fortalecimento da onda conservadora observada no espectro sócio-político do continente nos últimos anos.

Outro fenômeno que encontra justificativa sob esse prisma é o das telenovelas turcas, que

2 É importante frisar que o melodrama não desaparece da telenovela brasileira, e sim se deixa mesclar a um coeficiente de realismo – passando a atuar, então, como articulador não só de elementos textuais da narrativa, mas também culturais (caso do imaginário nacional).

3 Isso não quer dizer, no entanto, que não houve telenovelas cujas tramas questionaram ideais de modernidade. *Fogo Sobre Terra* (Globo, 1974), por exemplo, discutia os impactos da construção de uma usina hidrelétrica – um dos símbolos do desenvolvimentismo apregoado pela ditadura militar – na vida dos habitantes de uma pequena cidade; por conta disso, a obra foi alvo de constantes intervenções da Censura Federal, inclusive com relação aos rumos do enredo. É preciso considerar, ainda, que a TV, devido ao seu poder de alcance, provavelmente se constituía em maior alvo de vigilância por parte do Estado autoritário que o cinema.

4 Em trabalho anterior (NÉIA, 2018), referimo-nos ao melodrama como um fenômeno *transgênero, transcultural* e *transhistórico*. Acreditamos que tais características são fundamentais para compreensão de sua operação na pós-modernidade, com a qual compartilha esse caráter de transitoriedade – ambos, afinal, põem em xeque o estabelecimento de fronteiras precisas.

adentraram a América Latina em 2014 pela TV chilena. De caráter marcadamente melodramático, essas ficções propiciaram a emergência de um espaço público para discussão de temas relativos à modernidade das nações árabes em que foram exibidas – principalmente no que diz respeito aos direitos da mulher. No atual contexto latino-americano, porém, seu sucesso parece ocorrer por conta do caráter conservador e patriarcal das narrativas – a ponto de, em países como o Peru, impulsionar as ficções nacionais a adotarem entrechos e temáticas mais tradicionais (DETTELEFF; CASSANO; VÁSQUEZ, 2017).

É interessante observar, por fim, que novos *players* audiovisuais com atuação transnacional enxergam o melodrama como um poderoso articulador entre o global e o local – principalmente ao se dedicarem à produção de conteúdo original na América Latina. Duas séries da Netflix ilustram essa percepção: a mexicana *Ingobernable* (2017-), “dramalhão” pessimista quanto à cena sócio-política daquele País; e a brasileira *Coisa Mais Linda* (2019-), ficção que aborda o surgimento da bossa nova no Rio de Janeiro dos anos 1950 sob uma perspectiva feminina/feminista – criada após a plataforma encomendar uma *elevated soap opera* a um produtor brasileiro e uma escritora estadunidense.

Mesmo diante do surgimento de um novo ecossistema comunicacional – pautado pela reconfiguração de atores, setores e corporações do audiovisual –, o melodrama ainda desponta como paradigma dominante no ambiente latino-americano. As ficções que repercutem na atualidade, entretanto, parecem não mais concretizar uma utopia que, no “mundo vivido”, não será alcançada⁵ – o “país do futuro” cujo futuro só é possível na narrativa audiovisual (HAMBURGER, 2005) –, e sim refletir, nas tensões entre o global e o local e nas decodificações realizadas pelos receptores (HALL, 2003), o recrudescimento do conservadorismo na região. Isso nos faz concordar com a ideia de que “a pós-modernidade, no Primeiro Mundo, significa recomeço. Aqui [no Brasil em particular, na América Latina de modo geral], leva ao retrocesso” (LABAKI, 2014: 110).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANG, Ien. A ficção televisiva no mundo: melodrama e ironia em perspectiva global. **MATRIZes**, v. 4, n. 1, p. 83-99, jul./dez. 2010.
- BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess**. New Haven and London: Yale University Press, 1995.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- DETTELEFF, James A.; CASSANO, Giuliana; VÁSQUEZ, Guillermo. Perú: menos títulos, más reprises. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO, Guillermo (orgs.). **Una década de ficción televisiva en**

5 A telenovela *A Dona do Pedaço* (Globo, 2019), atualmente no ar, exemplifica bem essa ponderação ao apresentar tramas que, calcadas em relações familiares e de parentesco, conflitos amorosos e na busca por êxito social, têm como pano de fundo um Brasil “contemporâneo” no qual é patente a banalização da posse e do porte de armas. Um caso curioso em que o “mundo narrado” ultrapassa de forma retrógrada o “mundo vivido” – justamente quando este é marcado por um acalorado debate referente ao armamento da população, ideal defendido pela atual gestão do Governo Federal.

- Iberoamérica. Análisis de diez años de Obitel (2007-2016):** anuario Obitel 2017. Porto Alegre: Sulina, 2017, p. 319-348.
- GLEDHILL, Christine. Rethinking genre. In: GLEDHILL, Christine; WILLIAMS, Linda (eds.). **Reinventing Film Studies**. London/New York: Arnold/Oxford University Press, 2000, p. 221-243.
- HALL, Stuart. Estudos culturais: dois paradigmas. In: SOVIK, Liv (org.). **Da diáspora: identidade e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HAMBURGER, Esther Império. **O Brasil antenado: a sociedade da novela**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- LABAKI, Aimar. Um luar sobre a nossa dor. In: MUNIZ, Lauro César. **Luar em preto e branco e outras peças**. São Paulo: Gostri, 2014, p. 108-112.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. A telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, n. 26, p. 17-34, jan./abr. 2003.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO, Guillermo (orgs.). **Ficción televisiva ibero-americana em plataformas de video on demand**: anuário Obitel 2018. Porto Alegre: Sulina, 2018.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
- MARTIN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. São Paulo: Senac, 2001.
- NÉIA, Lucas Martins. Del teatro francés del siglo XVIII a la ficción televisiva transnacional del siglo XXI: el melodrama como paradigma transgénero, transcultural y transhistórico. In: CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN LATINOAMERICANA DE INVESTIGADORES DE LA COMUNICACIÓN, 14., 2018. San Pedro. **Memorias del Congreso ALAIC 2018: GI 2. Ficción televisiva y narrativa transmedia**. San Pedro: 2018, p. 130-135.
- SINGER, Ben. **Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts**. New York: Columbia University, 2001.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- XAVIER, Ismail. Melodrama ou a sedução da moral negociada. In: _____. **O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo**, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 85-99.

XV - CINEMA E ARTES VISUAIS

A intensificação do diálogo existente entre cinema e arte moderna e contemporânea, recentemente, é abordada a partir de diversos gêneros cinematográficos, como documentário, filme-ensaio, ficção, cinema experimental e expandido. O objetivo deste eixo é estudar a produção imagética cinematográfica e as relações e influências que ela estabelece com meios de expressão de vários campos do conhecimento, como artes plásticas, arquitetura, fotografia, video-arte, design, dança, performances, arte digital, video-instalação e dispositivos móveis da América Latina. Assim, a partir de um ponto de vista que pensa as constantes influências das mudanças tecnológicas no cinema e nas expressões artísticas e, sobretudo, baseadas na resistência à dominação cultural por movimentos de defesa dos valores simbólicos e materiais dos povos e minorias da região, as propostas devem considerar e confrontar os métodos da produção cinematográfica contemporânea e suas intersecções com elementos das Artes Visuais, em especial com aquelas que propõem uma poética da memória e de resistência aos valores dominantes, por meio de novas formas de olhar.

Coordenação: Yaci Harumi Nakazone de Mello e Thiago Soares Ribeiro

XVI - PSICANÁLISE E CINEMA

1a.) Como o Cinema e Psicanálise evocam as questões do ódio, do medo, da cólera e da ignorância?

Como toda arte, o Cinema e sua teoria estética ensinam muito aos psicanalistas. Estes afetos, por serem tão fundamentais no ser falante, não podem deixar de estar refletidos na tela.

Na teoria psicanalítica, o ódio é considerado como uma das paixões do ser: por vezes é a direta expressão da pulsão de morte na forma do desejo de matar. Se odeia o que é diferente, o que produz medo, o que contraria, o que produz desprazer. São todas justificativas que permitem que a faísca do ódio vire incêndio. Já a cólera é uma explosão passageira que se desencadeia quando o sujeito percebe que o que ele esperava que encaixasse não cumpre as expectativas. Por fim, a indignação também é passageira e se manifesta frente às injustiças.

Com frequência os cineastas trazem esses temas para o centro do Debate. Basta ver os filmes que ganharam os principais Festivais de Cinema Brasileiro, nessa década - do que eles tratam? Por exemplo, no Brasil, o filme Branco sai, preto fica (Adirley Queirós, 2014) foi premiado em dois importantes festivais nacionais (Brasília e Tiradentes), quase vinte anos após o filme francês O Ódio (La Heine, Mathieu Kassovitz, 1995) ter sido premiado em Cannes. O que os cineastas interessados na cultura do seu tempo ensinam à psicanálises?

2a.) Experiências de cinema com debate na cidade.

A literatura nos mostra que, antes de ser apropriado pelo público, um filme é só uma película, um objeto cultural ou uma obra de arte. É na experiência do debate através dos veículos especializados (critica, artigos, publicidade) e na Cidade (escolas, praças, festivais, salas de cinema, Cine-Clubes) que o filme ganha vida e resiste no tempo. Ou seja, sua apropriação e duração no tempo estão diretamente associadas à sua recepção. Não por acaso, havia uma prática de exibir e discutir muitos filmes do Cinema Novo, Cinema Marginal e Super-8, durante o período da Ditadura, em espaços privados.

Pois o Debate era algo subversivo e, por isso mesmo, secreto, vigiado. Nesse período, impedidos de serem vistos e discutidos, muitos filmes se perderam no tempo, alguns foram recuperados. Outros puderam ser exibidos, mas com cortes, debatidos em Festivais e Cine-Clubes com autorização prévia e às vezes na presença dos censores.

Para o cineasta Luiz Rosemberg Filho, o cinema “também é uma obra imperfeita”. Trata-se de algo que é “mais que uma linguagem por ser uma passagem obscura que a gente nunca sabe onde vai dar, até atingir o espectador. O espectador, ao entrar na sala escura, também não sabe onde a sua experiência com o filme vai dar”, (<https://pt.scribd.com/document/162662065/Outras-Palavras017>). Isso não está distante da experiência analítica, tão pouco do Debate público sobre qualquer filme.

As diferentes práticas de debater um filme, nos espaços públicos, independe do filme ser considerado bom ou ruim, pela crítica ou pela comunidade dos cineastas. Tais práticas buscam extrair da obra aquilo que elas têm de possibilidades de experiências linguísticas e estéticas, de implicações com a circulação da palavra, com a construção de narrativas, com aquilo que chamamos de Recepção do filme.

Coordenação: Maria Noemi Araujo, Rosângela Carboni Castro e Stella Maris Jimenez Gordillo

“Das tripas coração: um gozo suplementar” Elisangela Miras 522

“Ética e moral na recepção de *Um filme para Nick*” Guilherme de Camargo Scalzilli (USP) 527

“Estratégias de legitimação e enquadramento em festivais de cinema de direitos humanos” Maria Eugênia Duarte Cunha Freitas 532

DAS TRIPAS CORAÇÃO: UM GOZO SUPLEMENTAR

Elisangela MIRAS
elismiras@hotmail.com

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo principal examinar a representação da mulher no cinema de Ana Carolina. Debruçando-se, mais detidamente, sobre *Das Tripas Coração* (1982), buscando indicar os aspectos contemporâneos na linguagem cinematográfica, o estilo e o modo como a cineasta constrói o feminino neste filme. Teoricamente, o trabalho requisita teorias sobre cinema, obra da autora e a psicanálise freudiano-lacaniana em torno do feminino. A primeira embasa a análise filmica. A segunda, a análise das personagens mulheres. Acresentam-se, a essas bases de apoio, outras, oferecidas por comentadores de Freud e de Lacan e, ainda, por estudiosos do cinema e da obra da cineasta. Em consonância com tais perspectivas, joga-se aqui com a hipótese de que, na figuração da mulher, apresentada neste filme, pode-se extrair a representação do gozo suplementar, por excelência um gozo feminino.

PALAVRAS CHAVE: Feminino, Psicanálise, Cinema.

RESUMO EXPANDIDO

Introdução

O filme *Das Tripas Coração* (Ana Carolina, 1982) conta a história de um interventor (Antonio Fagundes) que chega a um tradicional internato para meninas, que por problemas financeiros, está à beira da falência, e sua missão é fechá-lo. Ao chegar adiantado para a reunião com a diretoria, ele adormece e tem um sonho que se passa no último dia de funcionamento do colégio, a narrativa, então, se desenrola a partir do conteúdo do sonho e daquilo que se revela de desejo a partir das imagens oníricas.

É o segundo longa-metragem da cineasta Ana Carolina, de uma trilogia que abrange *Mar de Rosas* (1977) e *Amélia* (2000). *Das Tripas Coração* o que está no centro são as relações sociais, o Estado, a escola e a igreja. O filme retrata não só as relações de poder em um sistema educacional tradicional, mas também aspectos mais amplos como Estado e religião, apresentando-se também como um filme político no sentido em que aborda Peter Wollen, levando as pessoas a se questionarem, tanto sobre os pressupostos estabelecidos do próprio cinema, como o olhar para os acontecimentos filmicos ou reais de maneiras novas e inesperadas: “É não-convencional no sentido literal de que quebra as convenções.” (WOLLEN, 1996:85).

O jornalista e crítico de cinema Celso Sabadin¹ defende que a obra de Ana Carolina é atual, contemporânea, inova na linguagem, tem um olhar único e que as novas gerações deveriam se aproximar do trabalho da cineasta.

1 <https://www.mulheresdocinemabrasileiro.com.br>. Acesso em: 30.04.2019.

Outro aspecto preponderante no filme é a trilha sonora, cuja função está, em igualdade com a imagem na construção do sentido fílmico. Michel Chion combate esta tese, pois o som no filme não é um som em si mesmo e sim veículo de um sentido. Veremos a partir da análise de algumas cenas como se dá a construção cinematográfica do feminino, como Ana Carolina constrói a mulher neste filme.

A teoria psicanalítica acerca do feminino vem ao encontro da temática do filme, mais precisamente com a conceitualização feita pelo psicanalista catalão Miquel Bassols (2017), para o qual o feminino é o que está localizado entre centro e ausência. Um feminino que não tem a ver com o que se entende por gênero, que está além da significação e dialética dos sexos representados como masculino e feminino.

O autor defende que há hoje uma feminização do mundo, mas que atribuir ao feminino uma definição é algo de extrema dificuldade, o que não quer dizer que não se façam representações das mais diversas figuras da feminilidade, a mãe, a louca, a aluna, a diretora, a professora, a faxineira, todas essas representações, que jogam, no filme de Ana Carolina, com as relações de poder, sobretudo no sistema educacional. Apresenta também uma erótica que segundo Bataille (2008) acerca de Sade, nos deu uma imagem de um homem para quem o outro não conta. Ou seja, a maior dor que o outro possa sentir, conta menos que seu prazer, um gozo que o satisfaz, que está nesse homem e o efeito do crime não o afeta, está fora dele.

Zalcberg (2007) afirma que Lacan, ao distinguir a sexualidade masculina da feminina, coloca o gozo fálico do lado masculino, portanto, um gozo com limite, e a mulher do lado do gozo mais além e sem limite, ou seja, um gozo além do falo, ou gozo suplementar. Freud fundamenta, a partir de *Totem e Tabu*, a proibição do incesto no mito de Édipo e, com isso, defende a história individual de cada sujeito como a repetição da história da própria humanidade.

O Interventor

Na abertura do filme temos uma câmera que acompanha a entrada do interventor (*Antonio Fagundes*) na escola ao som da música *Estudante do Brasil*, convida o espectador a seguir sua entrada, em seguida apresenta uma aluna (*Maria Padilha*) que corre para dentro do quadro atrás do interventor, posicionando-se frente a ele que a afasta e continua no seu caminhar firme, em seguida, já com a câmera de frente o interventor entra por uma porta iluminada, narrado pela própria música (a vida iluminar), o interventor assim se apresenta para a aluna dizendo que o terreno da escola deverá ser vendido para construir um edifício.

Interventor: Esse terreno também vale muito, breve vai ser demolido, vamos fazer uma incorporação

Aluna: Vale, vale

Aluna: Aiii incorporar, incorporar, rar, rar, rar

Interventor: Vamos subir um edifício

Interventor: Esse colégio não tem mais jeito, esse colégio está em condições precárias,

não é mais possível continuar, economicamente isso não é mais possível.

Aluna: Por quê, por quê?

Interventor: Porque essas mulheres que há anos veem dirigindo isso aqui fizeram tão mal feito que não há verba, não há governo, não há nada que funcione.

Aluna: E elas já sabem que o senhor está aqui?

Este diálogo e todos os outros no decorrer do filme são interpretados pelos atores com ênfase nas palavras, gemidos e por vezes gritos, remetendo a um diálogo interno. Neste recorte tem-se o duplo da aluna e o interventor, do novo com o velho, do conservadorismo com a subversão, essa mesma aluna é quem vai urinar no meio da igreja durante a missa, colocando em questão a instituição religiosa, é ela quem ironicamente dialoga com o poder do Estado nessa cena.

Essa dramaturgia seguirá por todo o filme, aliada a uma trilha sonora que na abertura é feita por uma música ufanista que tocava nas escolas do Brasil entre as décadas de sessenta e oitenta, sendo o personagem interventor representante do pensamento e ações dessa época de chumbo no Brasil. Uma trilha sonora, cuja função está em igualdade com a imagem na construção do sentido fílmico, mas também como postula Michel Chion, não um som em si mesmo e sim veículo de um sentido.

A luz da entrada na porta que vem por trás do personagem apresenta-o também como um redentor, aquele que virá iluminar o lugar trazendo soluções. O filme como um todo pode ser visto com uma temática muito atual, emblemático da contemporaneidade e da situação do Brasil. O personagem e suas falas traz a marca de uma masculinidade hegemônica (CONNELL, 2016), ou seja, aquilo que sustenta o poder dos homens e que muitos homens são motivados a apoiar, uma masculinidade que oculta e subordina as mulheres e outras masculinidades não as eliminando, pois a hierarquia pressupõe o outro.

Após esse prólogo o interventor espera em uma sala a reunião com as diretoras da escola, adormece por cinco minutos e sonha com o último dia de funcionamento do colégio, a maior parte do filme é o conteúdo do sonho, com isso estão presentes deslocamentos, duplos, falas em *off* que questionam a fala do Outro, diálogos que tratam de dizeres do senso comum, clichês, poesias, citações filosóficas, a desconstrução de signos religiosos ou patrióticos.

No sonho, o interventor é o professor Guido, cujas falas são misóginas ou elogiosas às mulheres, como tem sido a história das mulheres, como se sabe, devedora da narrativa bíblica que dá ao homem precedência sobre sua companheira. Howard Bloch (1995) fala-nos de duas versões da criação do homem e sua companheira: a que se refere à criação divina do homem e da mulher, ao mesmo tempo, enquanto iguais, e a que se refere à versão jeovista, que coloca a mulher em um lugar secundário.

No filme de Ana Carolina estas referências religiosas são constantes, na parede do colégio em latim se vê escrito: *Est In Te Tota Pulcha Es Maria Et Macula Originalis*, traduzido pela personagem Miriam (Xuxa Lopes) como: Até Maria apesar da beleza carrega o pecado original.

Nota Bloch que havia entre os padres medievais medo da feminilidade, do corpo da mulher, e que é este pensamento que permanece no Ocidente, sendo os ditos misóginos repetitivos e com pouca variação em dois mil anos.

Tributária da pornochanchada, Ana Carolina inova em seu filme, elevando tal linguagem.

(...) existência simultânea e algo indisciplinada de diferentes estruturas cinematográficas
(...) existiu especialmente entre o Ato 5 e a Abertura – muitas línguas e dialetos, todos ber-
rando ao mesmo tempo. A questão é singular e plural. (AVELLAR, 1986: 9)

Com a censura no poder, este mesmo poder foi incorporado pela pornochanchada transformando em imagem, numa forma visível. A pornochanchada não fez uma oposição à censura, mas criou uma linguagem da censura, um dialeto, uma variável da fala do poder, estas características estão presentes em *Das Tripas Coração*, nas várias falas clichês, que censuram ou que libertam.

A mulher

A 1h41 do filme após Miriam(Xuxa Lopes) e Renata (Dina Sfat) terem transado com Guido (Antônio Fagundes), as duas descem de mãos dadas por uma escada, estando as ambas sem a parte de cima da roupa, Miriam está com seios à mostra.

Renata: Aquilo que parecia impossível, agora tornou-se inevitável, sei de cor o que você quer. (Renata joga Miriam longe) Não te quero mais. Sai daquiii (aos gritos).

Guido entra na sala:

Guido: Vocês conseguiram estragar o meu amor.

Guido se afasta saindo da sala, Renata olha para Miriam intimando-a:

Nesse triângulo, há o duplo de Renata-Miriam, a separação do homem e a tentativa de separação das duas, Miriam parte para cima do corpo de Renata que a afasta em um jogo mesmo de separação.

Miriam: Você vai ver, não vai sobrar nada.

Miriam toma um chumaço de cartas incendiando-as. As duas travam novamente uma luta corporal enquanto o fogo sobe

Miriam: Eu sou bem melhor que você, você tem inveja da minha vida, inveja da minha beleza, você tem inveja da minha vitória, você tem inveja de mim, eu ganho sempre, sou eu que ganho. Eu sou mais fácil, mais simples, mais normal, você é uma anomalia, uma barata ... tem medo do amor e dos homens, você é orgulhosa e miserável, te dei tudo

Renata: Será que você não percebe que nós somos iguais (...)

Miriam: Não é verdade

Renata: Pelo amor de Deus, dá graças a Deus por ter tido a ventura de perceber que você não é eu

Miriam: Sou

Renata: De perceber que você pode viver e eu também

Tomo aqui esta cena como ilustração daquilo que a teoria psicanalítica aponta sobre a feminilidade, mais precisamente com a conceitualização feita pelo psicanalista catalão Miquel Bassols (2017), para o qual o feminino é o que está localizado entre centro e ausência. Um feminino que está além da significação e dialética dos sexos representados como masculino e feminino.

As personagens de Ana Carolina atentam contra todos os semblantes da civilização, da cultura, apresentando um gozo irrefreável, aquela que não para diante de nada, situada entre centro e ausência, sem um significante que possa nominá-la ou simbolizá-la totalmente.

Aqui neste diálogo *há degradação da vida amorosa, onde o gozo está de um lado e o amor de outro, além do mais o desbordamento das personagens propicia pensar* como refere Bassols (2017), há um espaço do feminino diferente de um espaço fechado não há dentro nem fora, porque ela é atravessada por uma alteridade que envolve a si mesma e que se move mais além do limite, como uma linha reta que se prolonga indefinidamente, quando o feminino ocupa esse lugar entre centro e ausência, assim são Miriam, Renata, as alunas do colégio, as serviscais e as professoras, assim como o próprio filme que abarca tantas falas do Outro, desconstruindo-o, apontando que esse Outro não é nem total e nem redentor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AVELLAR, José Carlos. **O Cinema Dilacerado**. Editorial Alhambra. Rio de Janeiro, 1986.
- AUMONT, Jacques et.al. **A Estética do Filme**. Campinas: Papirus, 1995
- AUMONT, Jacques & MARIE Michel. **A Análise do filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.
- BASSOLS i. Puig, Miquel. **Lo Femenino, entre centro y ausència**. Olivos: Grama Ediciones, 2017.
- BATAILLE, Georges. **El erotismo**. México, D.F., Tusquets Editores, 2008.
- BLOCH, Howard. **Misoginia Medieval: e a invenção do amor romântico ocidental**. Rio de Janeiro. Editora 34, 1995.
- LEITE, Marcio Peter Souza. **Deus é a Mulher**. São Paulo. Perse, 2013.
- RAEWYN, Connell. **Gênero em termos reais**. São Paulo. nVersos, 2016
- ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel (1997). **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro:Jorge Zahar Editor, 1988.
- WOLLEN, Peter. **Cinema e Política in: O cinema do século**. Imago. Rio de Janeiro, 1996.
- XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo. Paz e Terra, 2008.
- ZALCBERG, Malvine. **Amor paixão feminina**. Rio de Janeiro: Elsevier Editora, 2007.

ÉTICA E MORAL NA RECEPÇÃO DE *UM FILME PARA NICK*

Guilherme de Camargo SCALZILLI

Universidade de São Paulo

scalzilli.guilherme@gmail.com

RESUMO

O artigo realiza um panorama da recepção crítica ao longa-metragem documental *Um filme para Nick* (1979), de Wim Wenders, considerando separadamente os textos publicados na imprensa e aqueles incluídos em obras de cunho acadêmico. O recorte da análise é circunscrito às abordagens da exibição do sofrimento e da doença de Nicholas Ray, protagonista e co-autor da obra. Nem sempre essa moldura temática é delimitada com clareza, mas podemos verificar que adquire viés moral nos trabalhos contemporâneos ao filme e viés propriamente ético nos trabalhos posteriores.

PALAVRAS-CHAVE: documentário, Teoria da Recepção, ética, moral.

RESUMO EXPANDIDO

Apresentação

Seguindo a proposta elaborada por Janet Staiger (2000: 162-163), apresento um panorama das interpretações dedicadas ao documentário de Wim Wenders *Um filme para Nick* (*Lightning over water*, 1979). A obra tem como protagonista o cineasta Nicholas Ray, padecendo de um câncer em estágio avançado e lutando para realizar um projeto semi-autobiográfico em parceria com o amigo.

Considerando a importância da exibição do sofrimento Ray para os debates sobre o filme, investigo os traços textuais desse objeto tanto nas menções diretas ou indiretas quanto nas omissões a seu respeito. Não se trata aqui de advogar por uma postura determinada, mas sim de esmiuçar como um tópico sensível foi tratado por autores que privilegiaram, em diferentes épocas, aspectos variados do filme.

Os textos serão ordenados pelos suportes originais de publicação. De um lado, o periodismo, de público mais diversificado, produzido na época do lançamento do filme em circuito comercial. De outro, a literatura acadêmica, tributária de uma posição distanciada em relação ao objeto e seu ambiente histórico.

No calor da polêmica

Os textos cronologicamente próximos ao lançamento de *Um filme para Nick* repercutem as circunstâncias de sua realização. Os autores possuíam um contato recente com a biografia de Ray e a filmografia de Wenders, inclusive através de acesso direto a participantes da produção. Boa parte da polêmica ocorrida ao longo das exibições da obra em festivais e nos círculos cinéfilos

transparece nessas fontes.

Vincent Canby (1981), crítico de cinema do New York Times, desaprovou o filme, dirigindo sua crítica ao narcisismo do próprio Ray e à experiência “desagradável” que ele e Wenders oferecem ao espectador. “Quase inassistível”, afirma o autor, “o filme não é triste. É miserável e vazio”. Mesmo quando menciona a natureza “caótica” da obra, o crítico realiza uma síntese avaliativa de cunho moral, voltada mais para a legitimidade e a relevância pública do projeto do que para o eventual malefício que ele pudesse ter causado a alguém. Ray de certa forma faz por merecer o retrato desairoso de si mesmo.

O crítico e jornalista Jonathan Rosenbaum, colaborador de The Soho News e American Film, conheceu Ray, presenciou parte das filmagens e entrevistou Wenders e outros membros da equipe. Seu ponto de vista é ao mesmo tempo simpático ao diretor alemão e solidário com as vicissitudes sofridas por Ray. Os textos ecoam manifestações negativas alheias, especificamente as de Canby, cujas opiniões são mencionadas diversas vezes. Rosenbaum (1981a) relata o longo e sofrido período de ostracismo vivido por Ray depois de sofrer um colapso em 1963 e afirma que a parceria com Wenders teve desdobramentos de alcance quase filantrópico. Além de se manter fiel à ideia de que a penúria e a fragilidade de Ray explicavam a realização do projeto, o autor (1981b) também defende que a exibição do drama pessoal foi um gesto consciente do diretor americano, que tinha o direito de se expor da maneira como quisesse.

Na mesma época, a revista Film Quarterly publicou uma resenha de Kathe Geist (1981) sobre o filme. A autora percebe as conexões visuais e musicais com *O amigo americano* e as premissas autobiográficas do enredo que Wenders e Ray pretendem desenvolver. Descreve os problemas recentes do americano e afirma que “a amizade de Ray e Wenders fornece a razão de ser do filme”. É interessante notar como as metáforas que unem *Um filme para Nick* a *O amigo americano*, a princípio antipáticas a Wenders, ganham dimensão positiva quando Geist se refere ao documentário.

O olhar acadêmico

Pouco depois, Antonio Weinrichter (1986) publicou em Madri um volume de textos sobre a ainda incipiente trajetória cinematográfica de Wim Wenders. O autor salienta a “extrema honestidade” do diretor ao exibir as condições de produção e ao “não eliminar as cenas nas quais não aparece de maneira muito positiva” (p. 103). Embora desaprove cenas específicas, o acadêmico não critica a postura de Wenders a partir de uma possível exploração do sofrimento de Ray. A inquietação do autor está mais voltada para certa ambiguidade do alemão, que “se protege, se oculta, ao fazer-se ver dirigindo”, enquanto Ray abraça o próprio personagem com o vigor possível, evitando ser o “Ray-enfermo-deixando-se-filmar” (p. 109-110).

Em artigo de coletânea dedicada a Wenders, Timothy Corrigan (1997) desenvolve linha analítica já esboçada por Kathe Geist, a ligação do assassinato metafórico de *O amigo americano* com a

simbologia equivalente de *Um filme para Nick*, acrescida agora de um viés (anti) edipiano. Embora a atitude “assassina” de Wenders envolva um confronto pela superação da sombra paterna, o diretor oferece ao “pai” uma voz e um lugar de onde os dois possam expressar o amor recíproco (p. 118). Novamente, a metáfora edipiana não é positiva para o diretor alemão, mas está sempre ligada a um esforço de rejeição da narrativa exploratória, ou ao menos de torná-la menos agressiva e voyeurística.

Fernão Ramos (2005) tem uma visão mais enfaticamente favorável do filme e da postura de Wenders. Em seu conhecido texto sobre a ética documentária, o estudioso desenvolve uma complexa elaboração do tema segundo o prisma fenomenológico, recorrendo à tipologia estabelecida por Vivian Sobchack. Ao descrever a “posição humanista” valorizada por Sobchack, Ramos menciona Wenders como exemplo de postura desinteressada em relação à “imagem intensa” da morte e do sofrimento. O autor apresenta uma visão ontologicamente positiva da ideia de ética, afastando-se da herança da retórica clássica, onde o *éthos* (o fiador do discurso) pertence à esfera da expressividade, com função basicamente persuasiva. Em outras palavras, Sobchack e Ramos inserem o domínio ético numa estrutura deontológica de cunho moral.

Outros textos da esfera acadêmica que abordam *Um filme para Nick*, apesar de levantarem questões relevantes, não problematizam diretamente a representação do sofrimento físico de Ray. Em Philippe Dubois (2004) e Susan Scheibler (1993), percebemos que o sofrimento de Ray se impõe a Wenders como algo da ordem do “inapreensível”, uma espécie de configuração excepcional da realidade que foge aos controles do impulso ficcionalizante do projeto. A postura do cineasta é legitimada, então, de maneira indireta, através dos recursos expressivos que ele adota para restituir não apenas os eventos que se desenrolam diante da câmera, mas, principalmente, a dificuldade em representá-los. Nesse predomínio da expressividade, o enfoque se desloca da esfera individual para a da linguagem, do ato de exibir o sofrimento alheio para a sua transformação em matéria discursiva.

Conclusão

A julgar pelas fontes disponíveis, a recepção crítica de *Um filme para Nick* não foi tão polarizada quanto poderíamos antecipar segundo os horizontes de expectativa do pensamento documentário atual. Pelo contrário: se há alguma homogeneidade a apontar no corpus estudado, ela reflete uma visão em geral positiva do trabalho de Wenders, ou apenas secundariamente sensível às questões de cunho moral de sua postura.

Boa parte dessa condescendência se deve à atitude do próprio Nicholas Ray durante as filmagens. Mesmo aqueles que desaprovaram o jogo metalinguístico de Wenders admitem que o mestre americano esteve disposto, até certo ponto, a tornar o seu padecimento uma experiência narrativa que legitima essa exposição. Percebemos então haver certo consenso de que a eventual negativa do alemão ao registro implicaria recusar os desejos de Ray nesse sentido.

A maioria dos autores selecionados associa o estágio avançado da doença de Ray à sua morte, sugerindo erroneamente que esta foi de fato exibida no filme. A confusão talvez reflita o viés emotivo que, raramente explícito, não deixou de atravessar parte da recepção crítica da obra. No entanto, mesmo que a dramaticidade dos momentos registrados proporcione uma experiência tão incômoda que se faça interpretar como próxima da morbidez, há um limite nesse registro que Wenders efetivamente não ultrapassou. À medida que os comentaristas percebem a natureza expressiva das semelhanças entre a ubiquidade (visual) da doença e a anunciação (símbólica) da morte, suas análises se distanciam de problematizações em torno da legitimidade das opções de Wenders.

Muito se poderia especular a respeito dos contextos históricos dos artigos analisados, especialmente os da época do lançamento do filme, quando a exibição de imagens chocantes da guerra no Vietnã (finalizada em 1975), por exemplo, ainda reverberava na memória coletiva dos EUA. Essa aproximação configuraria o “evento” buscado nos trabalhos de Janet Staiger (2000: 163), “as interpretações ou experiências afetivas produzidas por indivíduos no encontro com um texto ou conjunto de textos dentro de uma situação social”.

A disposição cronológica dos artigos resulta numa divisão aproximada entre aqueles que valorizam os aspectos morais do trabalho de Wenders e aqueles que o avaliam a partir de uma esfera propriamente ética. Embora nenhum autor faça essa distinção expressamente, ela se reflete nos recortes adotados e na ênfase que dedicam a cada esfera de avaliação.

As análises que se seguiram ao lançamento de *Um filme para Nick* tendem a conferir maior importância à sua contextualização, buscando compreendê-lo a partir das biografias e filmografias dos cineastas. Já os textos posteriores privilegiam aspectos formais e simbólicos que poderíamos associar à constituição expressiva do éthos ensaístico que serve de “fiador” no discurso híbrido do filme. Enquanto os primeiros adquirem viés subjetivo, que pode resultar radicalizado, os demais se eximem de juízos e assumem caráter descriptivo. As possíveis exceções à lógica não deixam de confirmá-la indiretamente: por exemplo, a aprovação de Ramos se dirige mais ao “Wenders” inscrito enunciativamente no discurso filmico do que ao indivíduo que filma.

Tais diferenças apontam para a distância que separa os dois universos de expectativa abarcados. Conforme propõe Hans Jauss (1994: 28) para a análise da recepção imediata da obra literária, *Um filme para Nick*, no momento da sua aparição, trazia “avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações explícitas” que de certa maneira predispuaram os observadores a avaliarem a obra segundo instruções moralizantes voltadas às individualidades envolvidas no projeto. Essa perspectiva constituiria o “já lido” das visadas posteriores, “diacrônicas” em relação aos aspectos valorizados no lançamento do filme e mobilizadas por sistemas de referência (culturalistas, fenomenológicos, psicanalíticos, tecnológicos) que se desenvolveram a partir da suposta superação dos anteriores.

Um recorte voltado para a representação documentária do sofrimento no filme pode servir como candidato àquilo que Jauss chama de “ponto de intersecção” (idem, p. 49), articulando a diacronia das recepções em torno de pelo menos um aspecto relevante da trajetória pública da obra. No entanto, convém não perder de vista que a própria seleção do tema responsável pela articulação está inserida no horizonte de expectativas atuais, e que elas decerto serão consideradas dia-crônicas por observadores futuros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CANBY, Vincent. The last months of Nicholas Ray. **The New York Times**. 26 set. 1981. Disponível em <https://www.nytimes.com/1981/09/26/movies/the-last-months-of-nicholas-ray-s-life.html>. Acesso em 17 mai. 2018.
- CORRIGAN, Timothy. German friends and narrative murder. In COOK, Roger F. e Gemündem, Gerd (orgs.). **The Cinema of Wim Wenders: Image, Narrative, and the Postmodern Condition**. Detroit: Wayne State University Press, 1997. p. 110-120.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- GEIST, Kathe. Lightning over water. **Film Quarterly**, Berkeley, vol. XXXV, núm. 2, inverno 1981-1982, p. 46-50.
- JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo : Ática, 1994.
- RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In _____ (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**. Vol. 2. Editora Senac, SP, 2005. p. 159-226.
- ROSENBAUM, Jonathan. Bigger Than Life: The Man Who Left His Will on Film. **The Soho News**, Nova York, 29 de outubro de 1980. Disponível em <https://www.jonathanrosenbaum.net/2017/09/bigger-than-life-the-man-who-left-his-will-on-film/>
- _____. Looking for Nick Ray. **American Film**, dezembro de 1981. Disponível em <https://www.jonathanrosenbaum.net/1981/12/looking-for-nicholas-ray>. Acesso em 09 mai 2018.
- SCHEIBLER, Susan. Constanting performing the documentary. In RENOV, Michael. **Theorizing documentary**. Nova York: Routledge, 1993. p. 135-150.
- STAIGER, Janet. **Perverse spectators: the practices of film reception**. Nova York: New York University Press, 2000.
- WEINRICHTER, Antonio. **Wim Wenders**. Madri: Ed. JC, 1986.

ESTRATÉGIAS DE LEGITIMAÇÃO E ENQUADRAMENTO EM FESTIVAIS DE CINEMA DE DIREITOS HUMANOS

Maria Eugênia Duarte Cunha FREITAS

RESUMO EXPANDIDO

O presente trabalho tem origem em uma pesquisa sobre festivais de cinema e direitos humanos que se iniciou em 2003. Meu objeto de estudo inicial era o Human Rights Watch International Film Festival (HRWIFF), edição de Londres. Como contraponto, dediquei atenção também ao Festival Internacional du Film sur les droits de l'homme (FIFDH), em Genebra. Esses festivais apresentam identidades muito diferentes, apesar de ambos terem a característica de um festival de cinema com a temática dos Direitos Humanos. O ponto de partida do projeto era compreender como o público reconhecia e qualificava os filmes. O enquadramento teórico partia dos estudos de Audiência e dos Estudos Culturais. Buscava estudar o discurso do festival de forma a pensar de que maneira os filmes estavam informando a audiência sobre o tema, levantando questionamentos ou apenas reforçando certas visões estereotípicas de abusos de direitos humanos como sendo algo que acontece em outro lugar que não o Ocidente, sempre representado como salvador.

Dois anos mais tarde foi lançado o filme *Hotel Ruanda*, que tem como tema central o genocídio que aconteceu em Ruanda em 1994. Por conta da repercussão do filme, foi uma surpresa ver o comentário de uma jornalista inglesa de que sua filha adolescente, ao sair do cinema não se atentara para o fato de que havia um genocídio no centro da trama. Ela tinha assistido apenas a uma história de amor. Isso me fez pensar ainda mais na questão da recepção, em mim como espectadora e em como o tema central, ou talvez nem tão central, por vezes passava completamente despercebido. O que então construía a percepção de determinados filmes para determinados públicos?

Para além disso, pesquisando sobre outros festivais de cinema de direitos humanos, me deparei com escolhas não tão óbvias por parte da curadoria, como por exemplo, *Falcão negro em perigo* (Ridley Scott 2001). É difícil compreender uma tal escolha para este tipo de festival. No Brasil, foi interessante pensar na escolha do filme *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998) para a 6ª Mostra de Cinema e Direitos Humanos na América do Sul. Se olharmos a programação destes festivais encontraremos outros filmes, que a princípio não ligamos diretamente à categoria dos direitos humanos.

Se originalmente o interesse da pesquisa era na recepção da audiência do festival, para conhecer como os filmes estavam se comunicando com o público do festival, informando sobre os temas abordados, e se eles conseguiam romper com certos estereótipos (o africano selvagem, o ocidente representado pelo homem branco socorrendo a vítima do mundo em desenvolvimento), após a leitura aberrante da adolescente inglesa, usando uma terminologia de Umberto Eco para

se referir a uma decodificação que não coincide em nada com o sentido proposto pelo codificador da mensagem, e pensar em certas curadorias no mínimo incomuns, ficou mais evidente a importância de se pensar o próprio festival de cinema de direitos humanos para além de se pensar qual é o discurso sobre direitos humanos que ele constrói, mas pensar quais as estratégias intrínsecas que o festival usa para construir seu discurso, dar legitimidade a este discurso, dialogando e repercutindo tanto quanto enquadrando e norteando a leitura de um filme, emoldurando da mesma forma que direcionando o olhar e foco da sua audiência para aspectos específicos de um filme, que poderiam não ter sido notados em um outro contexto de exibição. Enfim, pensar o festival como um espaço de comunicação que interage tanto com a proposição fílmica quanto com sua recepção.

Deste modo, este trabalho pretende abordar os festivais de direitos humanos (incluindo-se aqui os filmes também), pelo viés da teoria semio-pragmática de Roger Odin, ou seja, tendo como ponto de partida a idéia de que o sentido de um texto está proposto no polo emissor mas não se esgota nele, sendo construído também de forma mediada pelo polo receptor. No contexto cinematográfico tradicional, o festival de cinema é este polo de mediação e age de forma discursiva como uma estrutura que agrega valor aos sentidos propostos e às expectativas trazidas às sessões.

A semio-pragmática se origina do paradigma imanentista, em que a compreensão do texto está dentro das relações internas do próprio texto, e não em seu exterior; e do paradigma pragmático, em que os elementos internos do texto só têm sentido quando postos em relação com o contexto, o qual é tido como o ponto de partida da produção de sentido. Após apresentar a dificuldade de teóricos tanto de um lado quanto do outro têm em se manter fiéis e restritos a seu próprio paradigma, Odin propõe que se combine essas duas abordagens na análise do filme, do público e de outras instâncias, pois por um lado, o texto é uma realidade que não podemos negar, pois sem ele a vida social seria difícil, e por outro o contexto pode interferir em diferentes camadas de produção de sentido. O autor explica que foi com a análise de um filme de família que ficou claro para ele a importância de uma abordagem contextual, caso se permaneça apenas na imanentista, vai-se olhar para esse filme apenas como um filme mal feito, sem valor, pois a sua compreensão depende diretamente de algo que está fora de suas articulações internas.

Diferente de muitos modelos de comunicação, que tem em seu centro a transmissão de um texto produzido por um emissor para um receptor, este é um modelo de “(não)-comunicação, em que se tem um duplo processo de produção textual: um no espaço da realização e o outro no espaço da leitura (Odin et Péquignot, 2000, p. 122). Neste modelo, há uma separação radical desses dois espaços:

“no espaço da emissão, um Emissor (E) dá a luz a um Texto (T), no espaço da recepção esse texto se encontra reduzido a um conjunto de *vibrações visuais e/ou sonoras (V)* à partir das quais o Receptor (R) produzirá um Texto (T') que *a priori* não será idêntico à (T)” (Odin, 2011, p.18)

e por este motivo, Odin chama a atenção para clivagem (a não coincidência) e a consequente mediação como instância de produção final de sentido. No espaço da emissão há uma intencionalidade e um sentimento (as vibrações) que serão transformadas em texto. Já no espaço da recepção, concorrem inúmeros aspectos que conformam ou deformam o texto original, que se tornam vibrações que podem também se originar no espaço literal de comunicação, mas também no receptor e sua intencionalidade própria levando-o a produzir um texto (T') diferente do texto original (T). É importante notar que o autor considera o emissor e o receptor como actantes, não como pessoas, desta forma, usando o festival como exemplo, várias adolescentes numa sessão educacional podem agir como um único (R) produzindo o mesmo (T'), assim como uma mesma pessoa em diferentes contextos pode agir como diferentes receptores (R), ($R1$), ($R2$), ($R3$) produzindo textos diferentes (T'), ($T'1$), ($T'2$), ($T'3$). Imaginemos a situação hipotética de uma adolescente que vai assistir a *Hotel Ruanda* com amiguinhos num cinema de shopping e depois em um festival de direitos humanos e ainda numa sessão especial na escola sobre o uso de mulheres como escravas sexuais durante situações de conflito. O sentido imanente do texto será alterado forçosamente pelos diferentes espaços de comunicação.

Contexto, neste modelo, portanto, é tido “como o conjunto de situações que vão restringir a produção de sentido, [...], que vão regular a construção dos actantes da comunicação e a maneira como eles são conduzidos a produzir sentido”, que ele denomina de um modelo de produção (Odin, 2011, p.21). O contexto/modelo de produção seria uma construção anterior à comunicação. Numa sala de cinema, o espaço construiria a situação *espectador*, numa seleção de filmes para um festival esse mesmo espectador assumirá a função de *curador*, e num festival de direitos humanos, um espectador (pelo menos hipoteticamente) interessado em direitos humanos, pode estar muito mais na função e *ativista* ou *militante* do que de *público*. Odin reforça que a análise semio-pragmática parte do contexto, ou seja, das restrições que conduzirão à formação de sentido, ou pode-se também dizer, que convidarão o actante (R) a produzir hipóteses de leitura que ele testará sobre (V) (Odin, 2011).

Diante das inúmeras restrições existentes, desde as naturais, universais, ligadas a questões biológicas, da linguagem, restrições narrativas (havendo controvérsias em várias dessas), até as restrições “não naturais”, que interessam principalmente aos Estudos Culturais, tais como: idade, sexo biológico, orientação sexual, profissão, raça, etnia, identidade nacional, educação, classe, etc., ou ainda restrições intertextuais ou psicanalíticas, e por isso, da dificuldade em se definir quais as restrições são mobilizadas, Odin passa da noção de contexto para a de espaço de comunicação de forma a modelizar o contexto, que ele define nos seguintes termos: “um espaço de comunicação é um espaço no interior do qual um feixe de restrições empurra os actantes (E) e (R) a produzirem sentido no mesmo eixo de pertinência” (Odin, 2011, p.39). Trata-se de um espaço abstrato, uma construção efetuada pelo pesquisador que escolherá “o eixo de pertinência que assegura a consistência do espaço de comunicação sobre o qual ele vai trabalhar ou vai utilizar como objeto de análise” (Odin, 2011, p.40). Em função de pensar este espaço como abstrato, não necessariamente ligado a uma estrutura existente no real, que Odin deixa de se referir a um

espaço institucional (presente em seus primeiros trabalhos) e passa a chamá-lo de espaço de comunicação (Odin, 2017).

Sintetizando a Semio-pragmática, Mahomed Bamba estatui que os modos de leitura dos textos se materializam (ou são operacionalizados) através de espaços de eventos concretos onde ocorre a recepção transcultural, na presente pesquisa os festivais de cinema de direitos humanos. Ver o festival como um “texto em si” implica pensar a natureza desse texto, seu caráter imanente. Odin estabelece a estruturação do espaço de comunicação em dois níveis: espacial e discursiva. A espacial por sua vez se desdobra em um processo de diegetização do lugar do festival, formulando uma identidade cultural, um “mundo” como ele denomina, com seus signos próprios, desdobrados em elementos que vão desde a identidade visual, rituais de apresentação, configuração física e urbana, tecnologias de projeção, até os textos dos catálogos e a própria curadoria. Vários desses elementos são recobertos por camadas simbólicas (e discursivas) que são ativadas por aspectos como cores, estilos visuais, arquiteturas, etc. A discursiva pressupõe a própria ativação de um sentido específico, construído pela narrativa espacial de dada edição do festival, normalmente concentrado no “tema” do ano mais do que na temática geral do evento.

Segue-se aqui a preocupação de Odin de estabelecer diferenças em suas formulações e análises, assim sendo, para pensarmos a Mostra de Cinema de Direitos Humanos faz-se aqui uma contraposição, primeiramente com festivais de cinema, cujo objetivo final é o filme, a partir de festivais como Cannes e Berlim, e depois opondo a Mostra ao HRWIFF e ao FIFDH. O conceito operativo é o de modo. Nos grandes festivais o modo ativado é o “artístico”, normalmente figurado em torno da produção de um “autor”. Os festivais de direitos humanos operam a partir do modo “documental”, mesmo quando usam filmes ficcionais, isto é, procuram informar sobre a realidade, desprezando parcial ou totalmente o caráter artístico dos filmes. O que importa é uma adequação dos filmes a uma agenda prévia, ou seja, as violações de direitos humanos e sua apresentação e discussão pelos filmes. Nos festivais estrangeiros, tais fatos estão na maior parte das vezes ligados ao mundo exterior, leia-se não europeu. No festival brasileiro, além de uma agenda basicamente interna, a propensão é por filmes afirmativos de identidades sociais marginalizadas, sendo sua construção prioritária, a demarcação de quais são essa identidades.

A legitimação do festival, isto é, do espaço de comunicação enquanto tal, pois os filmes mudam todo ano mas o evento não, passa então por uma construção ideológico-discursiva que cumpre estabelecer, privilegiando a articulação dos elementos internos, que podem ser estudados separadamente (as vinhetas, os cartazes, os catálogos, os sítios, a memorabilia, os rituais de apresentação, a seleção de filmes, os convidados, as programações paralelas, etc.) ou em conjunto a partir da formulação de uma identidade geral. Nesse sentido, festivais de direitos humanos operam sempre em um modo privado, exclusivo, criando uma comunidade imaginada de natureza homogênea (os militantes de direitos humanos), que é testada a cada edição e que gera as determinações/restricções que buscam conformar filmes e público a essa mesma comunidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAMBA, Mohamed. Os espaços de recepção transacional dos filmes: propostas para uma abordagem semiopragmática. In: *Crítica Cultural*, Palhoça, SC, V.8, n.2, p. 219-237, jul./dez. 2013.
- ODIN, Roger, PEQUIGNOT, Julien. *De la sémiologie à la sémio-pragmatique, du texte aux espaces mentaux de communication*: Entretien avec Roger Odin, réalisé par Julien Péquignot. Communiquer, 2017(20), 121-140, 2017. Acessado https://www.researchgate.net/publication/322000748_De_la_semiologie_a_la_semio-pragmatique_du_texte_aux_espaces_mentaux_de_communication_Entretien_avec_Roger_Odin_realise_par_Julien_Pequignot.
- ODIN, Roger. *Les espaces de communication : Introduction à la sémio-pragmatique*. 2011. Grenoble, Press Universitaires de Grenoble.
- _____ La question de publique. In : *Réseaux*, v.18, nº 99, 2000. Cinéma et Reception. Pp. 49-72





